

F

**IMMAGINI, FORME E NARRAZIONI
DALLA CITTÀ GLOBALE**

**IMAGES, FORMS AND NARRATIVES
FROM THE GLOBAL CITY**

SERGIO ONGER
ANNA ROSELLINI
INES TOLIC

“COMPRENDERE” LA CITTÀ IN UNO SGUARDO. LA VEDUTA A VOLO D’UCCELLO COME MARCATORE DEL DNA CULTURALE DELLA CIVILTÀ SPAZIALE ITALIANA

“UNDERSTANDING” THE CITY IN A GLANCE. THE BIRD’S EYE VIEW AS A MARKER OF THE CULTURAL DNA OF ITALIAN SPATIAL CIVILISATION

M. BEATRICE BETTAZZI

The bird’s eye view (prospective map), as a portrait of known lands, forcefully gained traction during the Renaissance, specifically in Italy with the refinement of geometric drawing techniques combined with an interest in the narrative data of reality. In addition to demonstrating the mastery achieved in the representation of the world, the perspective map proved to be a way of demonstrating the lord’s or community’s dominion over the space. This type of representation, a paradox for the time that had no way of seeing things from such heights, becomes pervasive in the post-Council of Trent cultural sphere fascinated by the illusion of seeing and understanding everything, almost as if through a divine eye.

As was seen in the various contributions of the session, which showed an interest in the most diverse times and places, the view from above seems to imply a desire for knowledge (reduction of size so as to *cum-prehendere*, i.e. take into consideration), but also self-satisfaction in the contemplation of one’s possessions (see for example the macroscopic case of the Gallery of Geographical Maps in the Vatican Palaces) or even philosophical or religious abstraction (the imagination of a view from above is a Jesuit spiritual exercise).

But maybe there’s more. Every view seems dominated by an interest in miniaturisation: shrinking the object to be understood to enclose it better, to embrace it physically and with your own intelligence, to enter it almost from a privileged position where everything is visible at a glance, every street, every building, every courtyard. The reason for this pleasure seems to lie in distance and detachment, in being able to bind complexity by dominating it in one glance and not letting ourselves be dominated by it. Just imagine the different perception of a labyrinth: it is one thing to walk through it on the ground, quite another to see it from above.

Compared to the point of view of the overhead map, the inclined gaze of the bird's eye view encloses all the symbolic and cognitive difference with respect to reality, which it also claimed to refer to. That inclination offers space for the imagination, for interpretation, for the infinite richness of the implications and meanings.

The session saw contributions that probed the period of the *Ancien régime* (Bettazzi, Manfré and Rosen), but attention was also focused on times closer to us (Fagioli), i.e. the moment when a real view from above became technically possible, first through air balloon trips, and later with the first flights by plane, an instrument immediately used to carry out scientific reconnaissance, or for the miraculous works of the airpainters, or, again, for the first tests of Mondrian's abstractionism in the early days of De Stijl.

So, while from the late Middle Ages onwards cartographic representation and, specifically, aerial views marked a new way of relating to the surrounding reality and self-perception, today the challenges are different. The earth is visible as a whole thanks to the conquest of space and "com-prehensible" through programs such as Google Earth and others. Likewise, the ease of purchasing a drone makes it possible for anyone to acquire personal and subjective views from above, unleashing our vision from the reductive scope of our wingless bipedal eye and pushing it more or less adventurously to govern increasingly vast territories. However, the implications and paradoxes of a process such as this are not yet fully clear: will they perhaps bring about a new change in our spatial mentality?

LA STORIA DELLO SPAZIO NELLA STORIA DELLE MENTALITÀ: NOTE ATTORNO ALLA “VEDUTA A VOLO D’UCCELLO”

M. BEATRICE BETTAZZI

Abstract

Within a broader discourse on cartographic frescoes, the reflection on the bird's-eye view emerged as a mental device revealing an approach to the specific space of the Italian Renaissance man. From a historiographical perspective, the French school of Annales aims to probe the mindset of a specific culture. The paper assumes this same approach for the relationship of man to space from a diachronic perspective in order to enrich the disciplinary field of the history of architecture and the city.

Keywords

Space; Mentality; Bird's-eye view

Introduzione

In occasione della redazione della Tesi di Dottorato sui cicli ad affresco con argomento cartografico [Bettazzi 2008] mi sono imbattuta in un approccio estremamente interessante, ignoto al mondo della storiografia architettonica da cui provengo, che sposta lo sguardo dello studioso dall'aspetto meramente fenomenologico della tipologia degli affreschi di città, allora comunque in sé stessa assai poco studiata, ad una dimensione strutturale, oserei dire di livello superiore. Quella lente, per me nuova, è costituita dal bagaglio culturale insito nella cosiddetta “storia delle mentalità”, cioè la storia delle strutture mentali, o dell'immaginario, che sta dietro al manifestarsi di determinati fenomeni culturali. Nel caso della tesi, si è trattato di indagare una vera e propria tendenza dell'iconografia celebrativa con sue proprie costanti e caratteristiche. Da qui sono partita e qui intendo ritornare in questo scritto, poiché il lavoro di tesi ha fornito oltre che il la, anche l'occasione di studiare a fondo alcune “microstorie” utili ad illustrare le dinamiche feconde che si instaurano fra la storia dell'architettura e della città, da un lato, e i metodi realmente transdisciplinari e ancora vitali della Nuova Storia francese e della Antropologia storica, dall'altro.

La storia delle mentalità per la storia dello spazio

La storia delle mentalità non è oggetto, in verità, di molte trattazioni monografiche di riferimento preciso, men che meno in italiano. Si segnala, fra di esse, l'utilissima raccolta antologica commentata, a cura di Francesco Pitocco, che fornisce le coordinate quasi mitiche (vi figurano testi di Febvre, Braudel, Le Goff) da cui è nata quella che non si può certo definire una disciplina, bensì «l'espressione metodologicamente più innovativa e più fertile del pensiero storico del XX secolo» [Pitocco 2000, 9]. Molto utile anche l'omonima voce di Pietro Corrao nell'enciclopedia sui *Cultural Studies* che spiega cosa sia questo approccio il cui sviluppo è partito nel cuore della scuola delle *Annales* già negli anni Trenta. Tale studio dei “quadri mentali collettivi” affonda però ulteriormente le sue radici nella storia culturale di Burkhardt [Ghelardi 1992] e di Huizinga [1993] e si è poi arricchita dei contributi di studiosi anche esterni alle *Annales*, come Norberg Elias [1980]. Se, infatti, l'interesse per le strutture antropologiche e culturali parte nell'avvio del secolo XX, è negli anni Sessanta-Ottanta che ha la sua massima ricchezza scientifica. Ma di che si tratta in specifico? Corrao lo spiega molto bene:

Loggetto delle indagini è quell'insieme di conoscenze, di saggezze anonime e diffuse, inconsapevoli o solo parzialmente consapevoli, di abitudini e modelli di comportamento automatici, condivisi e persistenti, diffusi in una cultura, e che costituiscono *l'attrezzatura mentale collettiva, la radice delle pratiche culturali* [corsivo mio, *nda*]. Credenze, visioni del mondo, sensibilità, percezioni e rappresentazioni della realtà spesso caoticamente strutturate in nebulose mentali di lunga durata, tali da costituire il basso continuo di una società [Corrao 2004].

Nei venti anni di massima vitalità di questa chiave di lettura – presente nella “cassetta degli attrezzi”, però, dei soli storici – i testi da essi prodotti hanno spaziato in moltissimi ambiti. Tuttavia a fatica si trovano lavori in cui lo studio della mentalità si applichi allo spazio (progettato, vissuto, agito, percepito) [ad esempio: Durand 1960; Nicolet 1989; Zumthor 1993]. Se poi rileviamo che tale approccio, nella prassi disciplinare di chi lo ha inventato, non è nemmeno più molto vitale, forse perché è entrato abbastanza stabilmente nella metodologia operativa ordinaria, verrebbe voglia di lasciare perdere. Invece ritengo che questo nodo possa ancora dare una ricchezza nuova e punti di vista inediti, in un ambito che non lo ha mai esperito, la storia dell'architettura e della città. Un punto di vista che illumina “le cause prime”, le strutture mentali che producono lo spazio oggetto di studio. È un approccio antropologico, in prospettiva storica, volto a ricostruire i sistemi culturali e le modalità strutturali (in senso epistemologico) che hanno prodotto quegli spazi in quel determinato periodo storico. Lo studio delle strutture mentali sembra poter meglio delineare linee chiave, vere e proprie invarianti che innervano la cultura architettonica dall'interno, costituendone la matrice fondativa destinata ad incarnarsi nella molteplice produzione coeva a tutte le scale, urbana, architettonica ed anche oggettuale.

Un caso di studio: gli affreschi di argomento urbano e cartografico

Il tema in questione riguarda "oggetti" la cui matrice è già di per sé interdisciplinare. Infatti lo spazio raffigurato – città e territori a varie scale – richiede all'artista una competenza che esula da quella normalmente propria di un pittore ma sconfinata nel mondo della scienza e della rappresentazione cartografica. L'artista può essere un cartografo o lavorare trasponendo nella sua opera quanto approntato da un cartografo. Tali caratteristiche, tuttavia, fanno sì che nei repertori iconografici propri del mondo dell'arte, spesso questi cicli d'affreschi faticino a rientrare. Solo in anni relativamente recenti è stato loro riconosciuto uno statuto tipologico chiaro [Schulz 1990; Fiorani 2007; de Seta 2011, 81-111]. Ma sarebbe banale intendere che la tipologia iconografica si giustifichi solo in base al soggetto rappresentato, come in una superficiale classificazione "per argomenti". Ciò che più avvince di questo fenomeno concerne invece le molteplici implicazioni legate all'esigenza di rappresentare un territorio significativo.

Anzitutto le geoiconografie murali hanno come luogo di nascita l'Italia del XV secolo, delle cento città e della formalizzazione della prospettiva geometrica. Chi governa si identifica sempre più col territorio governato: nella reiterazione per immagini del territorio governato, il signore rinascimentale aspira ad identificarsi con esso e cerca conferma alla propria legittimità. In più, l'eredità medievale dei Comuni ha sedimentato una mentalità sperimentale a livello istituzionale ed anche economico: domestichezza con il pensiero dello spazio, alla scala ridotta della propria comunità urbana, ma anche a scale sempre più ampie, abilità nel contare, anche simultaneamente, secondo i più diversi sistemi metrici e monetari, capacità di fissare pensieri su un supporto stabile e duraturo, sono tutti elementi che influiscono nella creazione della mentalità urbana. Le città italiane, sostiene fra gli altri Braudel,

restano pur sempre delle città, anche trasformate in Principati. Proprio in quanto città e in quanto già Stati, traggono da questo carattere ibrido la loro forza, il loro dinamismo economico e la loro debolezza, ora che sta per annunciarsi il minaccioso avvento degli Stati dal territorio assai più esteso del loro [...] [Braudel 1974, 2114].

La marca caratteristica di tale fenomeno tipicamente italiano, dunque, sta nel fatto che le sorti politiche della città siano continuamente in bilico ed essa viva nelle condizioni di dover contrattare di continuo la propria legittimità ad esistere come entità autonoma. Alla luce anche di questo, a partire dal XV secolo, laddove qualunque entità politica esercita un potere su un territorio e da esso trae legittimità, lo governa, lo misura, lo progetta ed in esso si identifica, è facile che essa lo rispecchi in una sua immagine, più o meno veridica. Tali immagini hanno ovviamente sede nei palazzi del governo di qualunque natura esso sia: politico, amministrativo o religioso. Interessante invece rendersi conto di costanti nella dislocazione delle geoiconografie che trovano spesso luogo, ad esempio, in ambienti prossimi all'esterno come gallerie, logge e chiostrini. Qualche esempio celebre: la Galleria delle Carte Geografiche nei Palazzi Vaticani o il cortile di Palazzo Vecchio a Firenze, ma anche la cosiddetta Sala delle Matematiche recentemente riaperta

agli Uffizi che nasce come Loggia della Cosmografia. Altre inaspettate sedi per i dipinti sono le sale da pranzo e i refettori, come ad esempio la Sala d'Ercole di Palazzo Farnese a Caprarola o la fondamentale Sala Bologna di Gregorio XIII nei Palazzi Vaticani. Più logicamente, troviamo affreschi di città e territori in Sale per udienze o consiglio (nel primo caso, una vera e propria persistenza all'interno dei vescovadi post-tridentini), e, infine, in biblioteche e studioli. Inoltre, se nella prima fase di diffusione dei cicli di immagine ad affresco, fra la fine del Quattrocento e la metà del secolo successivo, il fenomeno si presenta come giustapposizione, più o meno chiara nelle intenzioni, di immagini che riproducono varie città, successivamente – e con l'esempio delocalizzato della vaticana Sala Bologna come guida – prevale, nella scelta dei soggetti, la presenza di una sola città, quella che ospita l'edificio in cui è collocata l'immagine, oppure del solo territorio su cui si esercita un dominio.

Infine, importante risulta la scelta del taglio della rappresentazione, anch'esso talvolta influenzato dalla mentalità di chi lo predilige (accolgo qui la classificazione sintetizzata da Cesare de Seta e il suo gruppo di lavoro: due configurazioni basate su punti di vista reali, profilo e prospettiva, e due invece frutto di astrazione geometrica, pianta e veduta a volo d'uccello [de Seta 1996]). Infatti, ad esempio, il profilo parrebbe una caratteristica del mondo "nordico", olandese in specifico, caratterizzato da una orografia inesistente e, non meno importante, da un atteggiamento non di dominio politico in senso stretto sul territorio. La pianta zenitale, invece, sembra la soluzione richiesta in caso di una raffigurazione utilitaristica a fini, ad esempio, esattivi o amministrativi; oppure ha grande utilizzo nel corso del XVI secolo allorché a causa del mutamento delle tecniche belliche, prenderà sempre più piede la necessità di adeguare le mura delle città.

Infine, la pianta prospettica, o veduta a volo d'uccello, riflette la volontà di rendere un *vero* ritratto della città, non perché sia colto al vero, ma per poterne dare un simulacro credibile, pur nell'evidente paradosso dell'impossibilità per l'uomo del XVI secolo di raggiungere una posizione elevata da gareggiare con l'occhio di Dio [Nutti 1996, 133-163; Nutti 1999]

La "veduta a volo d'uccello" come dispositivo cognitivo per delineare il DNA culturale della civiltà italiana d'epoca rinascimentale

In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque [...]. Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome. Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche [Genesi, 1. 1-2 e 2. 19-20].

E ancora:

Il diavolo lo condusse in alto, gli mostrò in un istante tutti i regni della terra e gli disse: «ti darò tutto questo potere e la loro gloria, perché a me è stata data e io la do a chi voglio. Perciò se tu ti prostrerai in adorazione dinanzi a me, tutto sarà tuo» [Vangelo di Luca, 4, 1-13].

Volutamente ho scelto due testi "archetipici", l'incipit dell'Antico Testamento e il passo delle tentazioni di Cristo, per evidenziare la relazione fra spazio, dominio e quel particolare punto di vista che la condizione di dominio su uno spazio di necessità richiede, e cioè la vista dall'alto («lo spirito di Dio aleggiava sulle acque», «il diavolo lo condusse in alto»). Tale dispositivo viene individuato come prerogativa regale anche nella letteratura antropologica e filosofica:

La frequentazione dei luoghi elevati, il processo di ingigantimento o di divinizzazione che ispira ogni altitudine rendono conto di ciò che Bachelard chiama giudiziosamente un'attitudine alla 'contemplazione monarchica' legata all'archetipo luminoso-visivo da una parte, dall'altra all'archetipo psico-sociologico della sovrana dominazione. La contemplazione dall'alto delle sommità dà il senso di un'improvvisa padronanza dell'universo [Durand 1972, 134].

In effetti, il conseguente processo di miniaturizzazione che connota la vista dall'alto, definito altrove da Bachelard di "gulliverizzazione", è oggetto di un intero suo capitolo nella *Poetica dello spazio*, trattazione ricca e densa di stimoli che porterebbe troppo lontano il nostro discorso, ma che rende ragione di un pensiero strutturato e significativo in questa direzione [Bachelard 1975]. L'antropologo Gilbert Durand, in modo ancora più pertinente, connette la coppia concettuale sovranità-vista dall'alto alla resa grafica del paesaggio dominato:

Occorre integrare a questa struttura lillipuziana l'arte intera del paesaggio [...]. Il paesaggio dipinto è sempre microcosmo: costituzionalmente non può pretendere ad una similitudine di dimensione e, a più forte ragione, ad un ingigantimento del modello. Si potrebbe anche dire che le strutture privilegiate da una cultura si riconoscono nella materialità della sua iconografia [Durand 1972, 342].

Un altro grande antropologo, Claude Lévi-Strauss, aggiunge un ulteriore tassello significativo:

Ora la questione è sapere se il modellino non sia il prototipo sempre e comunque dell'opera d'arte. Infatti come sembra chiara la vocazione estetica del modellino (e di dove, se non dalle sue stesse dimensioni gli deriverebbe questa costante virtù), così è vero reciprocamente che le opere d'arte, nella stragrande maggioranza, sono anch'esse modelli ridotti [Levi-Strauss 2003, 35].

Ed ancora:

Quale virtù possiede dunque la riduzione, tanto nel caso che concerna il formato, quanto in quello che riguardi la proprietà? Sembraerebbe risultare da una sorta di rovesciamento del processo di conoscenza: per conoscere l'oggetto reale nella sua totalità, noi abbiamo sempre tendenza a operare cominciando dalle sue parti. Si supera la resistenza che ci viene opposta, suddividendola. La riduzione scalare rovescia questa situazione: rimpicciolita, la totalità dell'oggetto diviene meno temibile; per il fatto di essere quantitativamente diminuita, ci sembra qualitativamente semplificata. Più esattamente, questa trasposizione quantitativa accresce e trasferisce il nostro potere su un omologo della cosa: attraverso questo la cosa può essere colta, soppesata nella mano, afferrata con un solo colpo d'occhio [...]. La conoscenza del tutto precede quella delle parti. E anche se non è altro che un'illusione, lo scopo del procedimento è di creare o di conservare questa illusione, che gratifica l'intelligenza e la sensibilità di un piacere che, anche su questa sola base, può già essere definito estetico [Levi-Strauss 2003, 37].

Abbiamo assodato che il potere si manifesta come uno sguardo assoluto, che ha un equivalente nello sguardo di Dio, onnisciente e ubiquo.

Possiamo avvicinarci ad esso e supplire alla vista dello spazio reale con versioni "gulliverizzate", miniaturizzate dell'oggetto del dominio – le carte, i dipinti, i mappamondi – specifiche prerogative di un potere regale che a quell'universo simbolico rimanda:

Dominare la carta, reggere il globo, è per eccellenza gesto regale, segno di un potere senza frontiere che si vuole o si sogna ecumenico. La padronanza simbolica sul mondo, tenuto sul palmo aperto, è anche uno sguardo panoptico sulla rappresentazione miniaturizzata, in grado di cogliere la totalità della forma terrestre, come il dettaglio dei suoi luoghi [Jacob 1992, 410].

Nello specifico delle rappresentazioni urbane, si evidenzia che la pianta prospettica, dominata cioè da una visione dall'alto che si ancora, però, a dati geometrici (spesso poi rielaborati per poter rendere al meglio l'effetto finale), è figlia di una cultura strettamente connessa alla volontà di rendere un vero ritratto della città, non in quanto colto al vero, ma nel senso di una immagine che ne dia un simulacro credibile, pur nell'evidente paradosso dell'impossibilità per l'uomo del XVI secolo di raggiungere una posizione elevata al punto da vedere come Dio [Nutti 1996].

Queste caratteristiche riportano con chiarezza all'epoca controriformistica di rifondazione dei saperi che, dopo le illusioni del classicismo paganeggiante e intellettualizzato del rinascimento maturo, proponeva con fermezza in tutti i campi il ritorno ad un atteggiamento di immediatezza nell'approccio alla realtà. Ritengo che, in questo senso, la Bologna del Paleotti abbia avuto un ruolo cardine, in parallelo all'ambiente romano attorno al papa, comunque bolognese, Gregorio XIII Boncompagni. L'agostiniano Cherubino Ghirardacci è il nodo di tutte queste storie, essendo l'autore di una prima riduzione in grandi tavole della città di Bologna e della sua diocesi (Paleotti, che gliel'aveva commissionò, le teneva in una sala del palazzo ove soleva dare udienza) servite, molto

probabilmente, come base per l'impresa vaticana della Sala Bologna, dopo un'opera di aggiornamento, sembrerebbe, a cura di Domenico Tibaldi.

E allora, se Lorenzetti a Siena dipinge uno spazio ordinato e armonioso e lo chiama *Gli effetti del Buon Governo* (in opposizione al suo negativo sulla parete opposta), ora il binomio ha ormai perso la necessità della definizione didascalica e viene da sé che la città raffigurata si presenti tale perché sotto gli auspici di un buon governo. Nel nostro caso quello del vescovo riformatore Gabriele Paleotti, che fa della riscoperta e rivitalizzazione dell'identità bolognese la chiave del suo compito pastorale. La funzione dell'apparato iconografico redatto da Cherubino Ghirardacci inutilmente potrà essere stata di supporto alla memoria del Paleotti, nato e cresciuto a Bologna, mentre bisognerà pensare di inserire le immagini nel più ampio programma di riordino e di riorganizzazione della diocesi, nonché nella complessa, ma univoca tempra culturale dell'illustre prelado. Tutto questo è pienamente coerente con il fondamentale contributo al magistero tridentino fornito dal suo *Discorso sopra alle immagini sacre e profane* e con le opere commissionate ai suoi amici (Carlo Sigonio, storico, e Ulisse Aldrovandi, naturalista), nell'intento di fornire una definitiva sistematizzazione delle conoscenze relative ai vari ambiti del sapere. Se anche poi non ci trovassimo di fronte a delle motivazioni così profondamente connesse alla prassi pastorale, si potrebbe pensare, per il proliferare di raffigurazioni cartografiche, ad una adesione ai precetti del noto trattato di Paolo Cortesi sulla carica cardinalizia in cui le immagini di paesi sono in grado, per la loro varietà e per l'ampio respiro che offrono, di aprire la mente [Cortesi 1510, 54].

Rientra però altresì nel sottofondo culturale sicuramente presente a Paleotti, il volume degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, in cui è inclusa la pratica all'immaginazione dello spazio. In particolare, nella meditazione della seconda settimana, in cui il penitente è indotto a rendersi conto della diffusione del peccato sulla terra e del conseguente bisogno di immediato ravvedimento, viene prevista la contemplazione delle «tre persone divine [che] guardavano tutta la pianura o rotondità di tutto il mondo»; ulteriore pregnante conferma alle affermazioni di Lucia Nuti: «Costruire la rappresentazione della città dall'alto, da un punto di vista tanto alto quanto all'occhio umano non era dato al momento di sperimentare se non in sogno. La visione umana si identificava con quella della divinità e ne assumeva il carattere totalizzante» [Nuti 1999, 21].

Si può a questo punto provare a delineare un quadro di sintesi dei caratteri e delle implicazioni che pone in campo la veduta a volo d'uccello. Si tratta senza dubbio di una rappresentazione che prevede una attrezzatura tecnico-scientifica non banale: parliamo infatti di piante prospettiche, cioè di planimetrie esemplate a partire da una base geometrica su cui viene disegnato l'alzato degli edifici. Ciò implica quindi che spesso si ricorra a modifiche della misura della sezione stradale per permettere una visibilità di tutti i fronti architettonici. Il fenomeno dei cicli ad affresco di argomento cartografico, che qui è stato in specifico preso in esame, trova la sua genesi, come si è visto, in ambito politico e amministrativo. Tale aspetto conferisce a questo particolare taglio una qualità di sovranità e di dominio che si precisa sempre più, man mano che si procede verso l'ascesa del Principato e, sul piano culturale e artistico, verso una sempre maggiore spinta all'auto-percezione o, come la definisce Franco Farinelli, verso l'emersione della coscienza dell'autoidentità

soggettiva che ha negli autoritratti di Dürer, i primi firmati nella storia dell'arte, un caposaldo concettuale fondamentale [Farinelli 1998, 95]. Facile pensare a questo punto ad un processo di identificazione fra il governante e il suo territorio, il cui doppio, l'immagine presente fra le mura domestiche, legittima e rafforza il potere su di esso.

Va ricordata però anche la dimensione intellettuale e spirituale che associa la veduta dall'alto ad uno sguardo che comprende lo scibile dando così modo di organizzarlo e sistematizzarlo. Sguardo che, attraverso letture psicanalitiche, a cui sono seguiti studi più vicini all'ambito disciplinare di mia competenza [Coppola Pignatelli 1982], denota, nell'approccio allo spazio, un'appartenenza della vista dall'alto alla componente maschile dell'essere umano, giustificata ulteriormente, secondo una lettura antropologica, dai compiti dell'uomo, destinato, alle origini del suo sviluppo, alla conquista e al controllo del territorio, mentre alla donna spettava di dominare l'intimo e l'incavo dello spazio domestico, dunque da dentro, dal basso.

Conclusioni

Facendo un salto di secoli, è sintomatico come si riscontri lo stesso procedimento di autocompiacimento nella volontà onnicomprensiva di abbracciare in un unico sguardo territori posseduti, quale emerge dal fenomeno delle campagne di riprese aeree che il regime fascista compie sui territori italiani bonificati o sui villaggi di fondazione nelle colonie d'oltremare.

L'esigenza di documentare successi tecnici e politici si unisce, poi, negli "Aeropittori" alla superomistica emozione del volo aereo, reso sulle tele o nei grandi affiche celebrativi grazie ad arditi punti di vista su città dal profilo sempre più astratto e geometrico.

Estremo limite del nostro ragionamento è la provocazione rilanciata in un'esposizione al Pompidou di Metz [Lampe 2013]: Mondrian, che non è aeropittore ma è affascinato dal mondo dell'aviazione, agli albori del neoplasticismo, nel 1917, raffigura una serie di quadrati su fondo bianco. L'interpretazione che lui stesso ne darà due anni dopo, come si legge nel catalogo della mostra, ha del sorprendente: si tratta di una carta geografica con gli elementi della rappresentazione resi in forme geometriche.

Volendo, da ultimo, tentare di riagganciarci al titolo generale del nostro Congresso, che evoca la condizione urbana come processo a dimensione globale, da quanto abbiamo detto fino a qui possiamo trarre un insegnamento: per non soccombere alla ansiogena pervasività del fenomeno urbano, prendiamone le distanze e, dall'alto, appunto, dominando con un sol sguardo l'intero orbe terracqueo, infine, forse riusciremo a "cum-prehenderlo".

Bibliografia

- BACHELARD, G. (1975). *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.
- BETTAZZI, M.B. (2008). *Le città dipinte. Iconografia urbana murale nei palazzi del potere italiani in epoca moderna*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e della città, Università di Napoli Federico II, Facoltà di Architettura, XIX ciclo, tutor prof. C. de Seta, a. a. 2007-2008.

- BRAUDEL F. (1974). *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in *Storia d'Italia, IV*, Torino, Einaudi, pp. 2089-2248.
- COPPOLA PIGNATELLI, P. (1982). *Spazio e immaginario: maschile e femminile in architettura*, Roma, Officina.
- CORTESI, P. (1510). *De Cardinalatu*.
- DE SETA, C. (1996). *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- DURAND, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses universitaires de France.
- DURAND, G. (1972). *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo.
- ELIAS, N. (1980). *La società di corte*, Bologna, il Mulino.
- FARINELLI, F. (1998). *La falsa morale, l'inconscio grafico e la vera immagine della città*, in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. de Seta, Roma, Edizioni De Luca.
- FIORANI, F. (2007). *Cycles of Painted Maps in the Renaissance*, in *The History of Cartography, Volume Three, Cartography in the European Renaissance, Part I*, edited by D. Woodward, Chicago-London, University of Chicago Press, pp. 804-830.
- GHELARDI, M. (1992). *Jacob Burckhard, L'arte italiana del Rinascimento*, Pittura. I generi, Venezia, Marsilio.
- HUIZINGA, J. (1993). *Le immagini della storia*, Torino Einaudi.
- JACOB, C. (1992). *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel.
- LAMPE, A. (2013). *Vues d'en haut*, catalogo della mostra, Centre Pompidou-Metz Editions.
- LEVI-STRAUSS, C. (2003). *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*, Milano, Il Saggiatore [I edizione 1962].
- NICOLET, C. (1988). *L'Inventaire du monde: géographie et politique aux origines de l'Empire romain*, Paris, Fayard.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio.
- NUTI, L. (1999). *L'immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia-Mestre, Arsenale Editrice, 21-27.
- PITOCCO, F. (2000). *Storia delle mentalità*, Roma, Bulzoni Editore.
- SCHULZ, J. (1990). *La cartografia fra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Modena, Panini.
- ZUMTHOR, P. (1993). *La mesure du monde*, Paris, Ed. du Seuil.

Sitografia

- CORRAO, P. (2004). *Storia della mentalità*: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/storia_delle_mentalita.html [giugno 2019].

VEDUTE E RAPPRESENTAZIONI DELLO SPAZIO URBANO: IL CASO DEL REGNO DI SICILIA

VALERIA MANFRÈ

Abstract

The paper examines the production of views of Sicilian cities in the early modern age, the expression of a perfect balance between figurative elements and technical qualities. The paper analyses historical events and their protagonists, which gave impetus to a chorographic production providing a historical-artistic-cultural framework that allows a reconstruction of the conditions and mechanisms that governed the production of the engraved, drawn, and painted Sicilian views.

Keywords

City views; Sicily; Early modern age

Introduzione

Al di là dell'influenza delle grandi raccolte di città nate nelle botteghe del Nord Europa o nel centro-nord d'Italia, in Sicilia, la creazione e la diffusione di nuove vedute di città è probabile che abbia favorito agli interessi delle potenze marittime. Le ragioni di questo prestigio sono da individuarsi nella posizione geografica, che faceva dell'isola un baluardo dell'impero spagnolo contro gli infedeli [Vesco 2016, 247-270]. In tale contesto nasce l'esigenza da parte dei sovrani spagnoli e dei viceré di possedere mappe, piante e atlanti militari aggiornati. Si spiega così come, dentro un più ampio quadro geopolitico del Mediterraneo, la copiosa produzione cartografica manoscritta del regno sia rimasta confinata negli archivi segreti e solo in minima parte destinata alla diffusione in stampa. Le vedute di città iniziano ad apparire tra i fogli degli atlanti militari, ma la loro presenza si articola tra una cultura geometrica e una artistica, attraverso immagini che presumono di realismo e in parte riescono a svincolarsi e ad "evolversi" dai modelli a stampa in circolazione in tutta Europa.

In questo quadro di rinnovati interessi verso la veduta di città, un aspetto che merita di essere messo in luce è la passione dei membri dell'élite isolana per l'iconografia vedutistica che si manifesta nell'incarico di vedute esibite tra le pareti delle residenze. Gli artisti locali o foranei dedicano una parte importante della propria produzione alla veduta, spesso legata a eventi celebrativi che legittimano il potere del committente, dipinti in cui la città si trasforma in una scenografia urbana e, in alcuni casi, di supporto all'evento narrato.

La cultura figurativa siciliana e la produzione a stampa

Durante il Cinquecento, oltre alla produzione manoscritta su cui ci soffermeremo più avanti, si afferma il fenomeno del collezionismo di stampe sciolte o di raccolte a soggetto cartografico. A questo proposito quelle di Antonio Lafréry o i piccoli atlanti di vedute di Guillaume Gueroult pubblicati a Lione nel 1551, ebbero ampia diffusione. Poi arrivarono i grandi atlanti di Abraham Ortelius con il suo *Theatrum Orbis Terrarum* (Anversa 1570) e i libri di città di Georg Braun e Franz Hogenberg, opere che iniziarono a circolare in diverse parti d'Europa ed entrarono a far parte delle raccolte dei collezionisti. Grazie al crescente interesse per la veduta urbana, anche la Sicilia si ritroverà rappresentata nella collana del *Civitates Orbis Terrarum* (Colonia, 1572-1618), attraverso le vedute di Palermo, Trapani, Messina e Catania [Colletta 1984, 66, nota 16]. Tuttavia, la mancanza di studi sul collezionismo cartografico siciliano non permette di poter ricostruire un quadro completo delle vedute urbane inserite nei libri o presenti come tavole sciolte presso i librai locali dell'isola o attraverso le filiali di editori veneti, come quella del marchio dei Giunta (o Giunti) radicati tra Messina, città strettamente legata al mercato fiammingo e l'Europa, o la capitale del viceregno, Palermo. Presso la capitale, tra le creazioni di nuove filiali tipografiche, ricordiamo anche l'editore, tipografo veronese Giovanni Francesco Carrara, coadiuvato a Messina dalla bottega di libraio gestita dal fratello Ludovico [Vesco 2007, 273-282]. I Giunta e i Carrara sono un esempio di vivacità culturale che fa della Sicilia un'isola aperta e tutt'altro che periferica e confermano un'intensa circolazione di personaggi legati al mondo dell'editoria dove furono coinvolte città come Palermo e Messina. Tuttavia, non sappiamo che impatto ebbero i prodotti cartografici immessi sul mercato tra i XVI e il XVII secolo, destinati a mercanti, cittadini, viaggiatori e studiosi, e custoditi nelle biblioteche o raccolte private dei vari collezionisti siciliani dell'epoca.

Lo studio delle vedute di città non può quindi svincolarsi dalla vivacità culturale che si ebbe in Sicilia grazie all'editoria e al commercio di libri di città da parte di editori proveniente dal nord Italia, responsabili della distribuzione di prodotti editoriali. Resta quindi da approfondire, attraverso nuove acquisizioni documentarie, il ruolo e la proiezione della società siciliana nel panorama dell'editoria italiana e nel resto d'Europa. Intrecciando gli studi sulla cultura artistica e la produzione cartografica insieme agli eventi e alle esperienze che hanno lasciato traccia nella produzione di immagini di città durante il XVI e XVII secolo, si potrebbe delineare un quadro completo delle vedute incise dai contenuti e finalità differenti, che diede origine a un'intera tradizione iconografica.

Città disegnate

L'attenzione rivolta dalla Corona spagnola alle vicende isolate è testimoniata dall'ampia produzione di atlanti militari manoscritti, strumenti utili per l'amministrazione e la difesa del territorio. Le commesse sono di natura privata e, pur avendo alla base una finalità di tipo strategico e militare in cui ampio spazio è dato alla rappresentazione di

fortificazioni, tanto in pianta come in prospettiva e con vari livelli di approfondimento, non mancano le vedute di città. Questo ricco repertorio cartografico ha segnato la storia dell'isola e ne delinea l'aspetto culturale e tecnico-scientifico [Manfrè 2014].

L'apparato illustrativo ribadisce il valore dell'immagine come strumento di conoscenza del territorio e rafforza l'idea dell'osservazione diretta del luogo, una procedura e prerogativa che fu alla base della concezione degli atlanti militari commissionati dalla monarchia spagnola che, per la loro realizzazione, sentì il bisogno di reclutare un corpo efficiente di architetti-ingegneri. Un chiaro esempio è rappresentato dall'atlante dell'ingegnere senese Tiburzio Spannocchi [Cámara Muñoz 2016], *Descripción de las marinas de todo el Reino de Sicilia* (1596), seguito nel 1584 da quello del fiorentino Camillo Camilliani (o Camiliani), *Descrittione dell'isola di Sicilia* [Scarlatà 1993]. In entrambi gli atlanti le vedute raffigurate adottano un punto di osservazione basso e rappresentano dei profili urbani.

Le commissioni si arricchiscono nel corso del Seicento e ne sono un indizio gli esempi ben noti a noi pervenuti: l'atlante Negro-Ventimiglia del 1640 [Aricò 1992] e gli atlanti del maestro di campo Gabriele Merelli (Fig. 1), entrambi realizzati nel 1677 [Manfrè 2010]. Tutte queste raccolte sono destinate a diventare esempi obbligati nella storia dell'immagine corografica e cartografica siciliana. Inoltre appare evidente che non si possa parlare di immagini che rientrano in un'operazione commerciale. Tuttavia, nella messa a punto del corpus iconografico, la creazione dell'apparato illustrativo risponde anche a un esercizio artistico in accordo con la moda del collezionismo geografico. Questa ricca produzione manoscritta non rispondeva esclusivamente a finalità



1: Gabriele Merelli, *Milazzo*, *Descrittione del Regno di Sicilia*, 1677. [Madrid, Biblioteca e Archivo Francisco de Zabáburu C.B., Ms. 73-511].

operative; è doveroso ricordare anche un proposito celebrativo e autopromozionale del committente (sovrano o viceré) che si riflette nella raffinata e pregevole maestria dei disegni acquerellati destinati a un mecenate esigente. Non è un caso che le vedute di città appaiano come rappresentazioni cartografiche atte ad esprimere diversi significati storici, svincolandosi dalla pura e semplice interpretazione politica che si ispira alla logica del dominio e della conquista [Manfrè 2013, 87]. Lo spazio architettonico, le cornici, i simboli, le dimensioni, i frontespizi e gli ornamenti allegorici incoraggiano a ulteriori riflessioni e mettono in evidenza i mutamenti in atto nel mondo dell'arte e della comunicazione visiva. In questo modo le vedute di città diventano espressione di un perfetto equilibrio tra elementi figurativi e qualità tecniche ad opera di ingegneri-architetti o pittori al servizio degli Asburgo di Spagna.

D'altronde le vedute di città da tempo erano apprezzate per le loro qualità artistiche e le parole di Braun nella prefazione al terzo volume del *Civitates* lo confermano; Braun ne riconosceva la funzione di procurare piacere, riferendosi a quel viaggio immaginario a cui dovevano assolvere le immagini dei tomi [Schulz 1990, 53].

Le vedute si inseriscono in un sistema di relazioni che ne ha segnato le origini e lo stesso prodotto finito, che si inserisce in un album o nel nostro caso in atlanti militari di straordinaria bellezza, ci suggerisce di indagare verso l'interesse del proprietario che commissionò le raccolte cartografiche che si convertirono, in alcuni casi, in veri e propri *souvenirs de voyage*. Gli atlanti sono progetti culturali e il loro contenuto, comprese le vedute di città, si adegua ai desideri del pubblico a cui erano destinati. Come già ribadito, non sono percepiti solamente come un ausilio pratico. La sontuosa legatura rivela infatti la loro destinazione a oggetti di lusso per eruditi, pezzi che non restano segregati negli archivi bensì da collezionare, da contemplare ed esporre tra gli scaffali delle biblioteche, strumenti di propaganda, legittimazione e autorappresentazione.

Città dipinte

Il desiderio di una veduta di città come elemento di arredo si afferma anche in Sicilia, ma allo stato delle conoscenze attuali, scarse sono le notizie a nostra disposizione sulle decorazioni con affreschi, tavole o tele dipinte di soggetto urbano apposte sulle pareti degli spazi architettonici di rappresentanza di proprietà delle principali famiglie aristocratiche e altoborghesi o nelle residenze viceregie.

Nel vasto panorama mediterraneo significativa è la presenza di una fortunata iconografia di una città siciliana, Messina, che approda presso la penisola iberica attraverso il mercato di stampe con soggetto urbano. La reiterazione dell'immagine di una veduta, o secondo Lucia Nuti «l'inerzia iconografica» [Nuti 2004, 243], fu una pratica molto diffusa. L'immagine di Messina fu affrescata nella galleria del palazzo costruito a El Viso del Marqués (Ciudad Real) da uno dei personaggi più rilevanti del regno di Filippo II d'Asburgo, don Álvaro de Bazán, primo marchese di Santa Cruz [López Torrijos 2009]. La veduta si trova al piano nobile del palazzo costruito nel cuore della Mancia e fa parte di un programma iconografico che comprende altre piante, vedute di profilo o a volo d'uccello indipendenti che raffigurano Algeri, Bologna, Genova, Napoli, Milano,

Venezia e Roma. Situate tra la galleria orientale ed occidentale del cortile, al piano terra e al primo piano, gli affreschi furono realizzati da pittori genovesi sotto la supervisione di Giovanni Battista Perolli [Rodríguez Moya 2009, 89-120]. In questo contesto le città raffigurate acquistano un significato specifico, divengono «medium di potere» [Mitchell 1994, 1-2, 5, 17] e illustrano eventi storici importanti della vita e carriera di don Álvaro. Questi, così come suo padre che al servizio di Carlo V lo accompagnò nelle numerose spedizioni nel Mediterraneo, tra cui quella contro i Turchi, servì il re di Spagna Filippo II nell'Armata dell'Atlantico e in quella del Mediterraneo; nel 1568 fu nominato Capitano Generale delle Galere di Napoli e partecipò alle campagne marittime contro i Turchi, come quella di Lepanto (1571) e di Tunisi (1573). Le città che si rappresentano, quindi, sembrerebbero voler riproporre e catturare scenari degli interventi storico-militari a cui partecipò don Álvaro. Gli avvenimenti bellici, tuttavia, non sembrano aver condizionato, al meno nel caso di Messina, l'iconografia urbana. È indicativo a riguardo la reiterazione nell'affresco di una iconografia diffusa attraverso le matrici del primo volume del *Civitates* di Braun e Hogenberg (1572), che ne promuove la classica visione della città dal mare.

Un'inversione di tendenza si può osservare nelle opere che commemorano la vittoria della flotta della Lega Santa contro l'armata turca del 1571 nel golfo di Lepanto. I medesimi episodi vittoriosi hanno avuto ricadute sull'immaginario figurativo della città dello stretto dove viene raffigurata la flotta della Lega Santa sotto il comando di don Juan de Austria nel porto di Messina. La veduta entrerà a far parte della propaganda bellica perpetrata attraverso pitture e arazzi, immagini utilizzate per mostrare e legittimare il prestigio politico del sovrano asburgico.

Nel primo caso ci riferiamo al ciclo di dipinti realizzati dal pittore genovese Luca Cambiaso (1527-1585) e realizzati prima del 1578, che attualmente si trovano presso la Galleria de El Escorial [Mulcahy 2006, 2-15]; nel secondo caso ci riferiamo al ciclo di undici arazzi, realizzati tra il 1581 e il 1583, per decorare il palazzo genovese del comandante della squadra spagnola Giovanni Andrea Doria (1540-1606), e preparati su cartoni anche questa volta realizzati da Cambiaso, in collaborazione con il pittore Lazzaro Calvi [Stagno 2008, 55-87].

Al ritratto celebrativo di eventi bellici che decorò vari appartamenti dei palazzi si accosta una iconografia urbana di natura sempre celebrativa, ma questa volta delle imprese fortificatorie realizzate in tre città costiere del Regno. Del soggiorno siciliano di Polidoro da Caravaggio (ca. 1499-1543), allievo di Raffaello, ricordiamo le vedute urbane di Siracusa, Augusta e Milazzo, oggi disperse, commissionate dal viceré Ettore Pignatelli duca di Monteleone (1517-1535) che dovevano adornare probabilmente alcuni ambienti della residenza vicereale e che attestano gli interessi culturali del Viceré verso opere di carattere celebrativo [Viscuso 1999, 28].

Sarà ancora una volta un pittore foraneo, Domenico Giunti (1505-1560), questa volta al servizio di Ferrante Gonzaga viceré dal 1535 al 1546, a realizzare, nel 1541, le vedute urbane a colori di Palermo, Messina, Trapani e Siracusa. Le vedute di Giunti – diventato in Sicilia un artista di corte al servizio di un uomo d'armi promotore di imprese architettoniche e urbane – sono andate perdute, è quindi difficile sapere se, al di là della

rappresentazione di luoghi emergenti e riconoscibili, come edifici pubblici, chiese, conventi e castelli, le vedute si focalizzassero sugli interventi di rinnovamento urbano con carattere difensivo delle città costiere promosse dal viceré e affidate all'ingegnere Antonio Ferramolino [Garofalo 2016, 61-86]. Oltre alla particolare cura delle strutture difensive, Gonzaga avviò anche la ristrutturazione della residenza vicereale del Castellammare di Palermo che, dall'aprile del 1540, affidò allo stesso Giunti [Soldini 2007, 201-327]. Con ogni probabilità le vedute furono esposte nelle stanze costruite ex-novo, nonché ambienti di rappresentanza della residenza palermitana demolita nel 1922 [Garofalo 2016, 70]. Ma non è da scartare anche una seconda ipotesi di fruizione in una nuova residenza palermitana. A partire dal 1540, il pittore-architetto Giunti diresse i lavori per la residenza suburbana di Gonzaga, in seguito denominata del duca di Bivona [Canino 2010-2011]. Le vedute si innescano in quelle commissioni artistiche improntate sull'autopromozione del viceré, un committente fruitore di queste immagini, ma anche orgoglioso di poter offrire la contemplazione di queste vedute ai propri ospiti.

Forse è proprio il ruolo di questi spettatori che spiegherebbe l'utilizzo delle vedute e sono loro in effetti che, attraverso l'esperienza visiva contemplano i vari monumenti architettonici e costruiscono nella loro mente l'idea del Regno, riconoscendone il dominio del viceré. Infine, gli esempi dimostrano come si fosse passati al monopolio cartografico dei pittori o di architetti che, alle competenze matematiche, sembrano privilegiare o accostare il linguaggio della pittura.

Da questo nucleo iniziale che privilegia i maggiori centri urbani della Sicilia, l'affascinante viaggio dell'immagine di città approda verso sponde meno esplorate, la veduta di Acireale [Donato 1992, 68-70]. Il dipinto a olio (Fig. 2), opera del pittore romano



2: Alessandro Vasta, *Amplissima Acis Urbs an. MDCLVII* [Acireale, Pinacoteca Zelantea].

Alessandro Vasta (1724-1793), fu eseguito su un originale andato perduto del pittore acese Giacinto Platania (1612-1691) e realizzato nel 1657, come recita il cartiglio in alto a sinistra “Amplissima Acis Urbs an. MDCLVII”. La tela, probabilmente commissionata dalla città di Acireale, viene realizzata per attestare una vicenda temporale ed ha un dichiarato intento commemorativo: il passaggio in città della flotta su cui viaggiava Martín de Redín nominato nell'ottobre del 1656 viceré di Sicilia, in seguito alla morte del viceré Juan Téllez-Girón y Enríquez de Ribera duca d'Osuna [Fardella, Fatta Del Bosco, Barile Piaggia 1976, 240-243], carica che abbandonò l'anno successivo quando, il 17 agosto del 1657, De Redín viene nominato Gran Maestro di Malta [Cosma 2008, 27]. In questa stessa linea si colloca la tela ad olio della città di Messina realizzata dal pittore siciliano Filippo Giannetti (Giannetto, 1630/40-1702) (Fig. 3). Il dipinto, realizzato durante il soggiorno partenopeo dell'artista (documentato dal 1680), raffigura la veduta della città dello Stretto e documenta gli eventi navali di Messina all'epoca della rivolta antispagnola del 1674-1678. Fu commissionata probabilmente da Andrea d'Avalos, principe di Montesarchio, in memoria agli eventi di guerra che lo avevano visto «vittorioso protagonista» [de Castris 1994, 27].

Da fonti d'archivio emergono inoltre le scelte collezionistiche da parte di rinomati aristocratici siciliani le cui raccolte ostentano potere, ricchezza e suscitano stupore verso i visitatori. Calogero Gabriele Colonna Romano, XVI duca di Cesarò, fu un solerte committente e mecenate e presso la sua residenza al Cassaro di Palermo installò una ricca galleria di quadri che ammontavano a circa cinquecento trenta dipinti, di cui trentaquattro erano vedute del pittore Giannetti [Abbate 1999, 134].

All'interno del parnaso palermitano, Giannetti sarà coinvolto anche nelle scelte mecenatistiche di Claude de Lamoral, III principe di Ligne viceré dal 1670 al 1674. In un libro di conti datato tra il 1671 e il 1672, oggi conservato presso il Palazzo Beloeil, la residenza belga del principe [Polizzi 2008, 6], furono registrati i nomi degli artisti e degli artigiani



3: Filippo Giannetti, *Veduta di Messina durante la rivolta del 1674* [Napoli, Galleria nazionale di Capodimonte].



4: Anonimo, *Militello*, metà del secolo XVIII [Palermo, Palazzo Butera].

che lavoravano al servizio del viceré in Sicilia come lo scultore Michele Sansone e lo stesso Giannetti. Questi viene indicato come “le peintre de Messine” o come il “maestro Filippo”, e ricevette diversi pagamenti per aver realizzato dipinti di vedute di diverse località siciliane, oggi disperse. E non c’è da stupirsi se a Napoli Giannetti, per la sua prolifica attività di pitture di vedute e paesaggi, verrà chiamato, a detta del biografo dei pittori messinesi Francesco Susinno (1670 ca. –1730 ca.), come “il Giordano de’ paesi”. Le parole di Susinno, suffragate dalle testimonianze indirette degli inventari, giustificano la presenza di numerosi dipinti presenti nelle collezioni di Antonio Lauro e Ottavio Orsini, principe di Frasso [Labrot 1992, 224-226, 229 s., 254-262, 511 s].

Nell’elencare le città dipinte vale la pena, a questo punto, chiudere la rassegna con un esempio eccezionale, le dieci sovrapposte realizzate a metà Settecento e commissionate da parte di una porzione dell’élite del regno, la nobile famiglia Branciforte. La serie di dipinti su tela racchiusi in cornici in foglia di argento sono tutt’oggi esposte presso il Palazzo Butera di Palermo, e rappresentano le città della Sicilia un tempo governate dai Branciforte: Mazzarino, Santa Lucia, Pietraperzia, Niscemi, Barrafranca, Grammichele, Butera, Raccuia, Scordia e Militello (Fig. 4). Le vedute rispondono a un programma iconografico ben preciso, sono espressione del potere comunicativo dell’immagine stessa che intende veicolare l’idea della vastità dei possedimenti della nobile famiglia, e fissare nella mente degli ospiti o dei forestieri il raggio d’azione del potere dei Branciforte. È opportuno inoltre notare che, a differenza delle esperienze cartografiche citate nel presente

studio, si dipinsero vedute di città finora quasi del tutto ignorate dalla produzione a stampa o manoscritta precedente, o almeno questo è quello che possiamo desumere dallo stato attuale degli studi. Ma la presenza di due stampe calcografiche eseguite con grande cura della città di Niscemi (già nota agli studiosi) e di Occhiolà (Fig. 5), entrambe conservate presso la collezione di mappe dell'*Österreichische Nationalbibliothek* di Vienna, induce a pensare a un chiaro interesse di diffusione (forse anche per il resto delle città), come risultato di probabili stimoli provenienti dall'ambiente culturale del tempo, a cui risposero gli esponenti della famiglia Branciforte. Il cartiglio dell'immagine di Niscemi e quello di Occhiolà, riportano la dedica al Grande di Spagna, Carlo Maria Carafa Branciforte, principe di Butera (1651-1695) che, insieme allo stemma, confermano l'ipotesi della commissione da parte del Carafa.

Nella città eterna prende avvio la trasposizione su rame di entrambe le stampe ad opera dell'architetto Simone Felice Delino (1655-1697), un artista del tardo barocco romano tutt'oggi poco noto.

Straordinario disegnatore, Delino si formò presso la scuola di Carlo Fontana con cui continuò a collaborare attivamente nella realizzazione di diverse incisioni di ville e palazzi romani pubblicati da Giovanni Battista Falda, lavorando anche per importanti mecenati come Cristina di Svezia, il marchese Lancellotti e i cardinali Pietro Ottoboni



5: Simone Felice Delino (attribuito), *Occhiolà* [Österreichische Nationalbibliothek, Vienna].

e Flavio Chigi [Bevilacqua 2015, 133-142]. A Roma durante il suo soggiorno romano, Delino poté entrare personalmente in contatto con don Carlo, a seguito della nomina nel 1683 come ambasciatore straordinario di Carlo II presso Papa Innocenzo XI, per la cerimonia della chinea avvenuta nel 1684 [Scichilone 1972, 601-602].

In questo contesto dinamico, in cui le pubblicazioni in cantiere intendevano celebrare la moderna immagine di Roma, rientrerebbe anche la commissione della tavola di Niscemi, anche se non si esclude che l'architetto Delino ne abbia realizzate delle altre, scegliendo poi di firmarne soltanto una. Difatti la riproduzione accuratissima di Occhiolà, piccolo borgo medievale distrutto dal terremoto del 1693, a cui seguì la costruzione di Grammichele, anche se non firmata risulta attribuibile a Delino che prontamente si adeguò alle richieste del nobile committente influenzato dalla grande stagione creativa romana. In mancanza di esempi non siamo in grado di valutare il livello di originalità delle due vedute a volo d'uccello realizzate dall'architetto, anche se è probabile che abbia potuto valersi di modelli precedenti proporzionati dallo stesso Carafa.

Per quanto riguarda invece l'esecuzione di entrambe le incisioni, la datazione resta incerta. Quella di Niscemi è stata datata tra il 1671 e il 1693 [Antista 2014, 2247], ma crediamo plausibile il periodo compreso tra il 1684 e il 1693.

Al di là di quella che sembrerebbe essere un'operazione di promozione di centri minori siciliani appartenenti al principe di Butera, è possibile quindi intravedere o giustificare anche il taglio della rappresentazione scelto dal committente, ovvero una veduta dall'alto piuttosto che una pianta o un profilo di città. La finalità, quindi, si concretizza nella diffusione di un ritratto d'insieme di una realtà geografico-urbana, fatto che non sembra essersi verificato nel passato, come nei casi delle città costiere del regno, Palermo o Messina.

Non esiste ancora un organico studio storico-critico sulle vedute di città, tanto dipinte, quanto a stampa o "di carta", e sugli scambi culturali o commerciali, quindi i pochi esempi citati in questa rapida panoramica sulla produzione corografica siciliana, inevitabilmente incompleta e approssimativa, rappresentano solo una parte della produzione corografica dedicata alle città siciliane, ma testimoniano l'interesse per la città che attraversa tutta l'Europa dell'età moderna.

È inoltre doveroso ricordare anche il ruolo svolto dalle descrizioni letterarie di una città, testi che ponendosi al di fuori di un percorso più convenzionale, come l'approccio tecnico, suggeriscono nuovi punti di vista la cui complessità va ancora indagata [Manfrè 2016, 168-188]. Si dovrebbe quindi esaminare ed esplorare, attraverso metodologie interdisciplinari nello studio della genesi della produzione delle vedute di città, anche la produzione corografico-letteraria nata spesso, ma non solo, come supporto dell'immagine stessa, e soggetta come la veduta, a una interpretazione culturale che induce a privilegiare, per esempio, un "periplo" terrestre piuttosto che "marittimo".

Per capire la vicenda complessiva della corografia siciliana da collocare in una cornice mediterranea ed europea sarà necessario raccogliere e valutare la produzione delle immagini urbane e condurre ulteriori indagini individuando anche le personalità coinvolte nella produzione o diffusione di una cartografia autocelebrativa e amministrativa.

Bibliografia

- ABBATE, V. (1999). *La stagione del grande collezionismo*, in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, a cura di V. Abbate, Napoli, Electa, pp. 107-140.
- ANTISTA, G. (2014). *Realtà e retorica nei "ritratti" delle città siciliane di nuova fondazione: Niscemi e Palma di Montechiaro*, in *Visibile Invisibile. Percepire la città tra descrizioni e omissioni*, VII. *Ritratti di città: città restituite e città interpretate*, a cura di S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo, Catania, Scrimm Edizioni, pp. 2246-2256.
- ARICÒ, N. (1992). *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia, 1640*, Francesco Negro, Carlo Maria Ventimiglia, Messina, Sicania.
- BEVILACQUA, M. (2015). *Project for a Temporary Façade for San Salvatore in Lauro, Rome, for Festivities in Connection with the Recovery of Queen Christina of Sweden, 1689*, in «Art Bulletin of National museum Stockholm», vol. 22, pp. 41-44.
- CÁMARA MUÑOZ, A. (2018). *Un reino en la mirada de un ingeniero: Tiburzio Spannocchi en Sicilia*, Palermo, Torri del vento.
- CANINO, A. E. (2010-2011). *Frammenti del Rinascimento in Sicilia. La villa di Ferrante Gonzaga a Palermo: storia e ipotesi ricostruttiva*, Tesi di Laurea, Università di Palermo.
- COLLETTA, T. (1984). *"Atlanti di città" del Cinquecento*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- COSMA, A. (2008). *Mattia Preti e Martin de Redin: la Cappella della Lingua d'Aragona prototipo decorativo per la Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista*, in *Storie di restauri nella chiesa conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta: la cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa*, a cura di S. Guido, G. Mantella, La Valeta, Midsea Books, pp. 27-40.
- DE CASTRIS, P. L. (1994). *I d'Avalos: committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, in *I tesori dei d'Avalos*, a cura di P. L. de Castris, Napoli, F. Fiorentino, pp. 17-32.
- DONATO, M. (1992). *La Pinacoteca Zelantea di Acireale*, Acireale, Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici.
- GAROFALO, E. (2016). *L'impeto de l'Animo al vincere e l'ardore de la mente a la Gloria. Il governo di Don Ferrante Gonzaga (1535-1546), tra opera pubbliche e committenza privata*, in *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700)*, a cura di S. Piazza, Palermo, Caracol, pp. 69-76.
- LABROT, G. (1992). *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of paintings in Naples 1600-1780*, Munich, Saur.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2009). *Entre España y Génova. El Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaria General Técnica.
- MANFRÈ, V. (2010). *Memoria del potere e gestione del territorio attraverso l'uso delle carte. La Sicilia in un atlante inedito di Gabriele Merelli del 1677*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», n. 22, pp. 161-188.
- MANFRÈ, V. (2013). *La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna*, in «Anales de Historia del Arte», n. 23, pp. 79-94.
- MANFRÈ, V. (2014). *Imágenes urbanas y coleccionismo geográfico en la Sicilia de Edad Moderna*, 2 vols., Tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Madrid.
- MANFRÈ, V. (2016). *The perception of the spaces in the Mediterranean chorographic literature of the Seventeenth century*, in *Literature and Geography: the writing of space throughout History*, edited by E. Peraldo, Newcastle upon Tyne (UK), Cambridge Scholars Publishing, pp. 168-188.
- MAZZARESE FARDELLA, E., FATTA DEL BOSCO, L., BARILE PIAGGIA, C. (1976). *Cerimoniale de' Signori Vicerè (1584-1668)*, Palermo, Società siciliana per la Storia Patria.

- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press.
- MULCAHY, R. (2006). *Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la batalla de Lepanto*, in «Reales Sitios», n. 168, pp. 2-15.
- NUTI, L. (2004). *The City and Its Image*, in *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, edited by J. R. Mulryne, H. Watanabe-O’Kelly, M. Shewring, Aldershot, Ashgate, pp. 242-249.
- POLIZZI, F. G. (2008). *Arti applicate siciliane nelle collezioni dei Principi di Ligne: le ragioni storico-culturali di una raccolta*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», vol. 23, n. 1, pp. 3-12.
- RODRÍGUEZ MOYA, I. (2009). *La ciudad en los frescos del palacio del Viso del Marqués*, in *El sueño de Eneas, imágenes utópicas de la ciudad*, coord. por V. Mínguez, I. Rodríguez Moya, V. Zuriaga, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 89-120.
- SCARLTA, M. (1993). *L’opera di Camillo Camiliani*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
- SCHULZ, J. (1990). *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Franco Cosimi Panini.
- SCICHLONE, G. (1972). *Carlo Maria Carafa Branciforte, Principe di Butera*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 15, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 601-602.
- SOLDINI, N. (2007). *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki.
- STAGNO, L. (2008). *Le “Tapessarie dell’Armata” diseguate da Luca Cambiaso: gli arazzi della Battaglia di Lepanto per Giovanni Andrea I Doria*, in *La “Maniera” di Luca Cambiaso: confronti, spazio decorativo, tecniche*, a cura di L. Magnani, G. Rossini, Genova, Sangiorgio, pp. 55-87.
- VESCO, M. (2007). *Librai-editori veneti a Palermo nella seconda metà del XVI secolo*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», anno IV, n. 10, pp. 271-298.
- VESCO, M. (2016). *Disegnare il baluardo di fronte al Turco: Sicilia e Malta*, in *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, a cura di A. Cámara, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, pp. 247-270.
- VISCUSO, T. (1999). *Carlo V e Ferrante Gonzaga in Sicilia*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell’età di Carlo V*, a cura di T. Viscuso, Siracusa, Ediprint, pp. 25-37.

THE BIRD'S-EYE VIEW AND THE TRAVELER ON FOOT

MARK ROSEN

Abstract

Employing late–sixteenth century works by Joris Hoefnagel, this essay addresses a form of city view that does not utilize the bird's-eye perspective but rather depicts the urban space as if seen from a grounded position like a traveler experiencing the foreign city for the first time. Instead of suggesting the city's internal organization, the view from the traveler's (rather than the surveyor's or the bird's) perspective thematizes the moment of beholding the city as an outsider, with the physical space of travel as important to the image as the depiction of the city itself.

Keywords

Bird's-eye view, Travel, Perspective.

Introduction

Our understanding of early modern cities is often mediated through the popular and widely circulating city views made throughout Europe in the first centuries of print. While the bird's-eye view remains the most familiar form for rendering the urban environment, many cartographers experimented with other angles not only to capture the city but also to thematize the act of visiting and beholding the city from afar. In what follows here, I consider some of Flemish artist Joris Hoefnagel's low-angle city views of the 1560s as an alternative to bird's-eye vedute in helping to conceptualize a discourse on the traveler's subjective experience as a viewer. Hoefnagel's work places views within the sensory realm of a traveler's walking, climbing, looking, and drawing to achieve a panorama – a counterweight to the traditional reading of city representations as simply “views from above” based on precise surveying and measurement. They are also “views from outside”, glimpsed from open, unhurried rural space beyond the frantic rhythms of the tightly enclosed urban fabric depicted in the distance.

The early modern bird's-eye city view was – and remains – a multivalent viewing experience, one that offers the viewer the ability to take in the city at a glance while simultaneously gaining the perspective and clarity to read spatial relationships, street plans, and the city's defensive network in a way that would be impossible to see with the naked eye. In its most common form, the bird's-eye view situates us above and slightly outside the depicted city, which rises before our eyes so that the most distant wall or limit of the city appears as legible as the structures nominally closer to our viewing position. We usually

see down to street level, to the base of the city's important churches, palaces, and civic squares. The great imaginary bird's-eye positions offered in marvelous creations like Jacopo de' Barbari's Venice (1500), Pedro Teixeira's Madrid (1656), or Michel-Étienne Turgot's Paris (1734-1736) posit a cloud-like omniscience while spreading out the city's contents to be seen simultaneously in plan and elevation. These images have been read both as symbolic icons of their represented places (reduced to a single recognizable form in which all parts interrelate) and also as particularized representations of up-to-the-minute alterations of the city owing to warfare, growth, political change, and individual or corporate patronage. Some viewers bought these multisheet engravings from print shops as mementoes of their travels or as study aids; others hung them as reminders of their ancestral homes, while the politically minded might display them as symbols of dominion [Carlton 2015, Escobar 2014, Nuti 1994, Rosen 2015, Toliaf 2007]. In any event, they were affordable, easily purchased decoration for an urban home, as we see most famously in a number of Vermeer's seventeenth-century interiors.

As has widely been recognized, these city-view images – which play upon an all-seeing simultaneity of vision and place – were rarely direct transcriptions from a single viewing point. In most cases they were studio fabrications stitched together from site drawings made at multiple positions (and occasionally borrowing from previously published views) to make a visually cohesive image. [Ballon and Friedman 2007; Schulz 1978; Westbrook, Dark, van Meeuwen 2010]. Using the late Cinquecento plans of Stefano Buonsignori and Stefano Vanni as examples, Daniela Stroffolino has noted that the process of constructing a view required close contact with the city itself: walking its streets, ascending to its highest points, carrying perspectival sketches made by the artists or an assistant (or perhaps another surveyor or cartographer), making sure to take the best and most representative angle of a building. [Stroffolino 2012, 21] Although sometimes featuring the figure of the artist-observer on a hillside to indicate that the city was indeed personally witnessed (as in Buonsignori's view of Florence), the form of presentation in these views seems to suggest intimate knowledge of all the spaces of the city, inside and out.

But there is another category of *veduta* that even more directly engages with the idea of personal experience as the driver of the image, bringing the perspective much closer to the ground and situating the viewer in a plausible, less all-seeing position. Rather than suggesting the city's internal organization, structure, or immediate comprehensibility, the view as seen from the traveler's (rather than the surveyor's or the bird's) perspective positions us as outsiders, with the physical space of travel and transport brought to the fore. In these images, the roads and hills outside the city become nearly as important and dramatic as the city itself, and the mobile, earthbound, human perspective is highlighted. Further, these images insist upon the primacy of looking and transcribing the environment before the artist, rather than appealing to the authority of surveying tools or other forms of measurement.

Although many cartographers and artists worked with views from varying heights, the name that deservedly is most often attached to the low-lying, traveler's-perspective view is Joris Hoefnagel, who contributed 80 images of cities, forts, and castles to the six



1: Joris Hoefnagel, *Tvrones, vulgo Tours, le lardin de France and Andegavvm, vulgo Angiers* [engraving from Braun, Hogenberg, 1958, vol. 5, Washington, Library of Congress, Geography and Map Division]

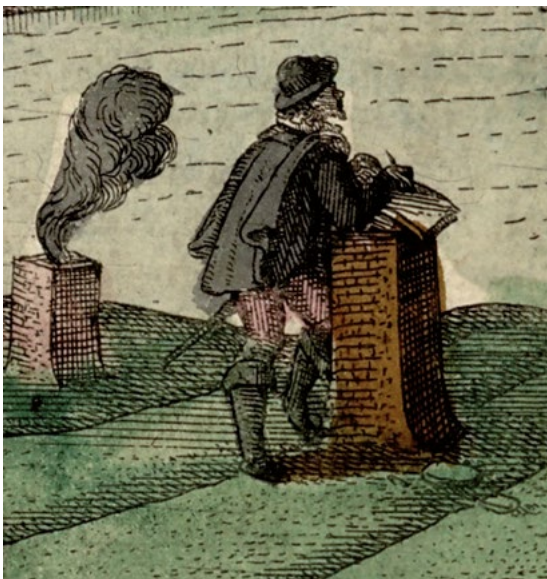
volumes of the *Civitates orbis terrarum*, the great compendium of city views published by Georg Braun and Frans Hogenberg between 1572 and 1617. Taken as a whole, the *Civitates* offered a range of strategies for portraying cities, from the classic bird's-eye view seen from dramatically elevated heights to more plausible hilltop perspectives to fully grounded positions allowing visual access only to the city's profile and skyline. Hoefnagel, a well-educated Antwerp-born artist who traveled as a young man through France, Spain, and England in the 1560s, served the project by producing hand-drawn panoramas that were sent to his publishers to engrave, a project that lagged well into the 1590s. Considering that they formed the spine of Braun and Hogenberg's volumes, Hoefnagel's city views circulated widely and were much copied by later cartographers, even if they offered less transferable information about the cities' internal organization than bird's-eye views did [Besse 2012, 37-43; Meganck 2003, 140-156; Van Mander 1994-1997, vol. 1, 306-313, and vol. 5, 10-22; Van Putten 2015, 173; Vignau-Wilberg 2017, 24-26, 269-273].

Hoefnagel's double-image of the French cities of Tours and Angers (Fig. 1), drawn in 1561 though not printed and engraved until 1598, is typical of his approach to depicting

the early modern city [Braun, Hogenberg 1572-1617, vol. 5, no. 20]. Both images capture a horizontal panorama of the skylines and spires of those cities, and are shown from a slight rise, but the overall impression is of a remoteness, a sense of outsidership. This is strengthened by Hoefnagel's foregrounding of unrelated activity, most of it the kind of work that needs extra urban space to perform: a shepherd tending his flock, masons breaking and shaping large stones, washerwomen at the river. Occasionally in his prints Hoefnagel fills out the foreground with pairs of courting figures, who, as in a Shakespearean comedy, repair to the countryside in pursuit of love. Rather than simple *staffage* overwhelmed by their setting, these foregrounded figures often are given as much prominence as the city beyond, in which the manmade environment within the walls contrasts sharply with the surrounding nature that serves for rustic, time-honored, non-commercial activity [Besse 2012, 43].

Focusing more closely on the view of Tours, the image presents some labels to orient us, indicating that we are positioned looking southward across the Loire River, with the towers of the Cathédrale Saint-Gatien and Saint-Martin denoted in the background. (The view of Angers also is oriented looking south, across the Maine River.) But we are obviously not in a position allowing us to understand the relationships between those structures within the city; instead, we observe the city as a nearly linear strip just barely puncturing the horizon, defined as much by the topography of the river's islands and its banks as the built environment.

Beyond the perspective given, there is one additional detail that clearly positions us as a visitor to this environment who is capturing it at first glance. This is a frequent trope in Hoefnagel's views: the observer figure (Fig. 2). Dressed in a bowler hat, knee-high boots, and a short cloak that hides all but the bottom of his sword's scabbard, he leans upon a brick heating structure, his hands occupied with a pen and pad. His gaze toward



2: detail of Fig. 1 [engraving from Braun, Hogenberg, 1958, vol. 5, Washington, Library of Congress, Geography and Map Division].

the city is seen in profile, a figure whose total absorption inspires trust in the accuracy of his production. Removed to the margin of the image, as if he has just sauntered in to this position from out of the frame, he is shown translating the city into the image we ourselves behold. The repetition of similarly dressed peripheral figures in many of Hoefnagel's views throughout the *Civitates*'s six volumes positions him as the roving protagonist, keen to approach a place objectively (always searching for the most productive spot) and rigorously (in that he has successfully performed this function previously). Occasionally he is accompanied by an assistant, usually standing uncomfortably unoccupied while the view-maker attends to the panorama.

The viewer of the image is not placed precisely in the same position as the viewmaker: the city before us is more centered, our position slightly more elevated. Nonetheless, his act of beholding generates a similar response in us, though we also observe his act of drawing and recording, a sense of his having been present at this site. That is confirmed by the print's signature – «Delineavit G. Houfnaglius, Anno D.ni 1561» – with its emphasis on drawing, although what is glimpsed in the image is a man observing the city and his surroundings while his hand records what he sees. He does not look down upon the page, but he also does not take what he sees for granted, as a local might (the shepherd below turns his back to the view, while the washerwomen in the right foreground trudge along in their work rather than pause to appreciate the sight). Our observer is undoubtedly an outsider to the city, cued both by his literal positioning (in that he is shown portraying the city from beyond its limits) as well as in origin (that his traveler's clothing and enraptured gaze at the sight signal him as non-native).



3: Joris Hoefnagel, detail of Palacios, Alcanerilla, and Cabeças [engraving from Braun, Hogenberg, 1598, vol. 5, Washington, Library of Congress, Geography and Map Division]

The distinction between being outside the town, surveying everything simultaneously, and being inside its walls is significant. Typically, the early modern city was eulogized as a perfected form of society, the place in which, according to Giovanni Botero writing in 1588,

conversation and the mutual exchange of all the things that concern life attain their highest form. Here are manufacturing, crafts, and trade; here is the stage on which justice, strength, liberality, magnificence, and the other virtues are practised for the common good, and where they shine forth with the greatest glory [Botero 2012, 3].

Hoefnagel's views scarcely account for civic virtues or the trades that form the strength of urban commerce, although they do regularly detail the humbler trades that needed to be performed outside the walls (since, for example, the noise of the stoneworkers was often legislated to be away from the city center). The solo traveler beyond the walls glances and takes in the relative positions offered by the place rather than being submerged within it, and the accuracy of his perception is somehow strengthened by his remaining distant, seeing everything simultaneously reduced. By contrast, a stranger *inside* the city can be led astray and instead must become reliant on others. John Gay's popular *Trivia: Or, the Art of Walking the Streets of London* (1716) suggests the city as a place of temptations and deceptions, only remedied by choosing one's guide well:

If drawn by Bus'ness to a Street unknown,
Let the sworn Porter point thee through the Town;
Be sure observe the Signs, for Signs remain,
Like faithful Land-marks to the walking Train.
Seek not from Prentices to learn the Way,
Those fabling Boys will turn thy Steps astray;
Ask the grave Tradesman to direct thee right,
He ne'er deceives, but when he profits by't [Gay 1716, 25-26].

Everything in Gay's reading depends on the visual – interpreting the signs (the attention-grabbing placard for a business leading one off-course) as well as the age, class, and expression of people one meets. Being amidst the city's denizens and its businesses without clear sight of its landmarks (only the frenzy of commerce and tradespeople), the traveler must acknowledge having lost the mastery that city views, which often resolve the density of the urban fabric by giving extra visual prominence to the most important social or religious structures, typically offer. As soon as an outsider enters the city, he loses his senses and is preyed upon by others. By contrast, the traveler who pauses to study the city from outside its environs, surrounded by nature at a peaceful remove, can both study and capture the city's form calmly and thoughtfully.

Returning to Hoefnagel, we see the observer figure – with his same hat, though covered by a different cloak – four years after his drawing of Tours, this time in Spain, at Las Cabezas de San Juan, near Seville (Fig. 3), the bottommost of three horizontally oriented views spread across two sheets, originally drawn in 1565 [Ballon, Friedman 2007,

690; Braun, Hogenberg 1572-1617, vol. 5, no. 10]. Here the author of the image looms as its most important feature, likened to the stable rock he rests on. As in the previous image, he draws freehand, rather than making a show of the surveying tools so common in the periphery of the bird's-eye views of the period. In fact, his attribute other than his drawing implements is his sword, which sits neglected off his left flank. Here he is identified as a painter (*depingebat*) and given a poetic conceit («*Non se haze nada nel conscio del Rey senza*») translating to «nothing is to be done without the king's knowledge», essentially likening the eye of the artist to an all-knowing monarch. Even if taken from a perspective much less elevated than the bird's-eye view, Hoefnagel's views firmly situate us as mobile outsiders, but ones with the ability to see and understand more by nature of being strangers to the depicted place. Rhetorically this is quite distinct from most views of the era that distort the cityscape to show more of it to us, or those that endeavor to remove the specter of temporality from their presentation. Here we are consciously given less of the view with the aim of seeing it as part of a sequential journey the cities of Europe that form of most of the bulk of the *Civitates'* images.

Conclusion

In both of the observer portraits in Hoefnagel's views shown here, the viewer is invited to consider what it means to produce a portrait of a city. Rather than neglect its facture, the image makes clear that its maker had to travel, position himself in a certain spot, and take in the city as part of a larger social, physical, and topographical panorama that included even himself. How he got to this space – the act of traveling – and then his pausing to take it in and put it to paper are as much what these views are about as the places depicted. As part of a project including hundreds of city views, some quite comprehensive in how they present the street network, Hoefnagel's stand out as immersive re-creations of the view-maker's itineraries, placing us in a similar position of approaching a place and experiencing it visually for the first time. Rather than effacing the steps taken to make the view, the view helps us retrace them.

Bibliography

- BALLON, H., FRIEDMAN, D. (2007). *Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning*, in *The History of Cartography*, vol. 3, *Cartography in the European Renaissance*, ed. D. Woodward, Chicago, University of Chicago Press, pp. 680–704.
- BESSE, J.-M. (2012). *El viaje, el testimonio, la amistad. Abraham Ortelius y Georg Hoefnagel en Italia (invierno de 1577–78)*, in «Quintana», vol. 11, pp. 37–59.
- BOTERO, G. (2012). *On the Causes of the Greatness and Magnificence of Cities*, Toronto, University of Toronto Press [translation and introduction by G. Symcox].
- BRAUN, G., HOGENBERG, F. (1572-1617). *Civitates orbis terrarum, Antwerp and Cologne*, Godefridum Kempensum.
- CARLTON, G. (2015). *Worldly Consumers: The Demand for Maps in Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago Press.

- DE VIVO, F. (2016). *Walking in Sixteenth-Century Venice: Mobilizing the Early Modern City*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», vol. 19, pp. 115–141.
- ESCOBAR, J. (2014). *Map as Tapestry: Science and Art in Pedro Teixeira's 1656 Representation of Madrid*, in «The Art Bulletin», vol. 91, pp. 50–69.
- GAY, J. (1716). *Trivia: Or, the Art of Walking the Streets of London*, London, Bernard Lintott.
- MEGANCK, T. L. (2003). *Erudite Eyes: Artists and Antiquarians in the Circle of Abraham Ortelius, 1527–1598*, Ph. Dissertation, Princeton University.
- MEGANCK, T. L. (2017). *Erudite Eyes: Artists and Antiquarians in the Circle of Abraham Ortelius, 1527–1598*, Leiden–Boston, Brill.
- NUTI, L. (1994). *The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language*, in «The Art Bulletin», vol. 76, pp. 105–128.
- ROSEN, M. (2015). *The Mapping of Power in Renaissance Italy: Painted Cartographic Cycles in Social and Intellectual Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHULZ, J. (1978). *Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography before the Year 1500*, in «The Art Bulletin», vol. 60, pp. 423–474.
- STROFFOLINO, D. (2012). *L'Europa «a volo d'uccello». Dal Cinquecento ad Alfred Guesdon*, Naples, Edizione Scientifiche Italiane.
- TOLIAS, G. (2007). *Maps in Renaissance Libraries and Collections, in The History of Cartography, vol. 3, Cartography in the European Renaissance*, edited by D. Woodward, Chicago, University of Chicago Press, pp. 637–660.
- VAN MANDER, K. (1994–1997). *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, 6 vols.*, Doornspijk, Davaco, [edited and translated by H. Miedema].
- VAN PUTTEN, J. (2015). *The City Book and the Emergence of the Artist-Chorographer*, in *Mapping Spaces: Networks of Knowledge in Seventeenth-Century Landscape Paintings*, edited by U. Gehring and P. Weibel, Munich, Hermer, pp. 164–175.
- VIGNAU-WILBERG, T. (2017). *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science Around 1600*, Berlin, Hatje Cantz.
- WESTBROOK, N., DARK, K.R., VAN MEEUWEN, R. (2010). *Constructing Melchior Lorich's Panorama of Constantinople*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 69, pp. 62–87.

L'OCCHIO DI HORUS. IMMAGINI SATELLITARI E FILOSOFIE DI CITTÀ

SIMONE FAGIOLI

Abstract

Historically, bird's-eye view maps have played an important role in the reproduction of the territory. The increasingly sophisticated representation of the territory, initially provided by aerial photography and then by satellite data, is mixed with philosophical aspects. With digital data it is increasingly easier to produce 3D representations of territories and buildings, which in some cases look more real than they are.

Keywords

Territory; Map 1:1; Playgrounds

Introduzione

Storicamente rappresentare un territorio, realizzare mappe, non era un mero esercizio estetico. L'evoluzione della cartografia mostra l'evoluzione della tecnica illustrativa e l'evoluzione del pensiero geografico, inteso non solo come acquisizione di conoscenze sui luoghi da rappresentare, ma anche come collocazione dell'uomo sul territorio, sullo spazio del mondo.

Se la più antica "mappa" occidentale è su un frammento di vaso attico rinvenuto nei pressi di Taranto (*Mappa di Soletto*) [Van Compernelle 2012] risalente circa al V secolo a.C., sin dal paleolitico prima cielo e poi terra erano in qualche modo descritti, evidenziando per il primo le stelle più luminose e per la seconda gli elementi di riferimento del territorio.

Mesopotamia, Egitto, Grecia, Cina, Roma, hanno prodotto rappresentazioni del territorio sempre più dettagliate, sino ad arrivare a rappresentazioni tridimensionali, come la *Forma urbis* della città di Roma, realizzata in marmo tra il 203 ed il 211 d.C. di 13x18 metri e circa in scala 1:240 [Bellori 1673; Crespi, Fabiani, Carafa, D'Alessio 2012].

In tempi più recenti la pianta di Firenze detta *Della Catena*, realizzata tra il 1471 ed il 1482 da Francesco di Lorenzo Rosselli ci *mostra* la città secondo criteri nuovi e *utili* oltre che *belli*. La versione più nota è una riproduzione ottocentesca a Palazzo Vecchio da una xilografia conservata al Kupferstichkabinett di Berlino, tratta da un lavoro di Rosselli e disegnata da Lucantonio degli Uberti verso il 1529 [Boffito-Mori 1926].

La mappa è interessante, perché oltre ad essere la prima rappresentazione reale della città toscana, è impostata secondo moderni e corretti criteri di topografia. È possibile

comprendere le linee di illustrazione: Firenze è mostrata a volo d'uccello dalla parte nord-ovest, dal campanile della chiesa di Monte Uliveto. In questo senso è possibile tramite *Google Earth* riposizionarsi come il pittore e vedere la “nostra” Firenze attuale. Questa mappa ha avuto una tal fortuna che è stata riprodotta nelle guide successive della Toscana e dell'Italia, utilizzate anche dai viaggiatori del *Grand tour* per “orientarsi” in un paese che spesso appariva «barbaro» [Ruskin 2002, 70].

In una analisi più generale va considerato come le attuali tecniche di rappresentazione del territorio, di derivazione satellitare, vadano oltre la “ricostruzione”: ci mostrano a tutti gli effetti il territorio così come è, sempre più in tempo reale.

La mappa di Rosselli è databile in un preciso arco cronologico valutando le modifiche che i lunghi e successivi tempi di realizzazione hanno introdotto nella città: non si vede Firenze in un momento preciso, ma in un arco decennale.

In questo senso questa illustrazione va oltre la cartografia, va oltre la “rappresentazione”, mostrandoci la mutazione della città, è diacronica e sincronica allo stesso tempo.

La moderna cartografia satellitare è attinente alla Pianta della Catena, ci mostra il qui ed ora e evidenzia anche le modifiche, con una serie di approssimazioni del territorio, in una direzione sempre più marcata al momento reale.

Nelle immagini da satellite non è più l'artista che con la proiezione del suo sguardo illustra tridimensionalmente una città. È la città stessa che è nell'immagine, tridimensionale. Questo approccio oltre a coinvolgere un'ampia gamma di aspetti tecnici che non tratteremo, ha un retroterra di approcci filosofici ugualmente ampi, che modificano lo sguardo dell'utente, cioè noi, verso direzioni sino a poco tempo fa inaspettate.

Simbologie

Nella religione egizia l'*Occhio di Horus* rappresenta una simbologia estremamente complessa, anche di natura cartografica: la sua divisione in sei parti, è un'articolata *visione* del mondo, compreso l'aldilà, in una protezione della regalità, oltre a rappresentare matematicamente le frazioni su base 64, elementi di calcolo utili per la descrizione del territorio e dell'architettura.

L'*Occhio di Horus* poi è anche l'occhio del falco, una mutazione di Horus stesso, che dall'alto vede il mondo [Potts 1982].

In questo senso il volo dell'uccello ci mostra *il mondo*, non solo il nostro mondo, ma la sua rappresentazione globale e simbolica, data appunto dall'ultraterreno.

Gran parte delle religioni e mitologie narrano di visioni e rappresentazioni del mondo restituite da uccelli, narratori di un tutto unitario.

Se l'uomo mortale ha uno sguardo limitato gli animali apotropaici hanno il potere di vedere, specie gli uccelli, il mondo oltre i confini della terra.

La visione soprannaturale fonde spazio e tempo: anche i santi che invitano alla meditazione spesso indicano la necessità di visualizzare il mondo materiale dall'alto, come Sant'Ignazio.

La rappresentazione cartografica, di territori reali quanto di altri immaginati, o anche in divenire – si pensi in questo senso all'evoluzione cartografica del continente americano,

sia prima del 1492, con una rappresentazione in assenza, sia dopo quella data, con aggiunte reali e immaginarie, vale per tutte la rappresentazione e la collocazione di *El Dorado* – è oltre la scienza anche un esercizio filosofico, non solo mistico, per la sistemazione dell'uomo in un ambiente che potrebbe apparire sempre più artificiale ma che di fatto lo è da sempre [Vásquez 2014].

La rappresentazione del territorio, di un luogo, è oltre i dati scientifici, è un'operazione simbolica: oggi si pubblicano sempre meno atlanti cartacei e sempre più “libri di mappe” reali ma tematiche oppure immaginarie, di luoghi ad esempio derivati dalla letteratura o dal cinema [Sleigh 1920].

L'esplorazione del mondo oggi è ancora di più un esercizio mentale, dove reale e immaginario si mescolano: poter accedere agli strumenti cartografici, siano essi reali e in tempo reale, come quelli di Google, ma anche software di modellazione e ricostruzione del territorio, permette una visione democratica dello spazio che va oltre le limitazioni storiche poste ad esempio dalla cartografia ad uso militare.

Vivere 1:1

Alla fine degli anni Ottanta del Novecento Umberto Eco, semiologo, si occupava di “segni”, fossero questi linguistici o di altra natura, discute tra il serio e il faceto in un breve articolo se potesse essere realizzata una mappa in scala 1:1 di un territorio [Eco 1992]. Parto da Eco perché il suo approccio è noto e popolare, anche se si rifà ad altri autori che prima di lui si sono posti una simile domanda.

Eco ne propone una lettura filosofico-matematica, ma in realtà l'oggetto del contendere ha profonde implicazioni legate alla gestione del territorio, ad un suo uso, ad una sua “manutenzione”.

In qualche modo poi la realizzazione di qualcosa in scala 1:1 ha implicazioni di natura industriale.

In senso ampio si potrebbe dire che una rappresentazione cartografica in scala 1:100 è il “prototipo” di un territorio in scala 1:1, ma appunto se è possibile passare da un modello in scala 1:10 di un'automobile alla versione 1:1 completa e funzionante è quanto meno intuitivo che il passaggio dalla rappresentazione del territorio al territorio stesso non è automatico.

Le considerazioni di Eco hanno illustri predecessori: ne parla nel Novecento Jorge Louis Borges nella *Storia universale dell'infamia*, pubblicata in prima edizione nel 1935 e poi in una edizione più ampia nel 1954.

In quell'Impero, l'arte della cartografia giunse a una tal perfezione che la mappa di una sola provincia occupava tutta una città, e la mappa dell'impero tutta una provincia. Col tempo, queste mappe smisurate non bastarono più. I colleghi dei cartografi fecero una mappa dell'Impero che aveva l'immensità dell'impero e coincideva perfettamente con esso. Ma le generazioni seguenti, meno portate allo studio della cartografia, pensarono che questa mappa enorme era inutile e non senza empietà la abbandonarono all'inclemenze del sole e degli inverni. Nei deserti dell'ovest rimangono lacerate rovine della mappa, abitate da

animali e mendichi; in tutto il Paese non c'è altra reliquia delle Discipline Geografiche. (Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, libro IV, cap. XIV, Lérida, 1658) [Borges 1961, 104].

Piergiorgio Odifreddi ne propone un'analisi più matematica [Odifreddi 1999] ma di fatto tutta la storia nasce per merito di Lewis Carroll, che in *Sylvie e Bruno*, romanzo poco noto pubblicato in due parti nel 1893 per la prima volta accenna a questo problema:

“Mein Herr sembrava così meravigliato che pensai bene di cambiare discorso. “Che cosa utile, una mappa tascabile!” Osservai.

“È un'altra delle cose che abbiamo imparato dal vostro paese,” disse Mein Herr; “stendere le mappe; ma noi siamo andati oltre. “Secondo lei quale sarebbe la massima scala utile per le mappe?”

“Cento su mille, un centimetro per chilometro.”

“Solo un centimetro!” Esclamò Mein Herr. “L'abbiamo fatto subito, poi siamo arrivati a dieci metri per chilometro. Poi abbiamo provato cento metri per chilometro. E finalmente abbiamo avuto l'idea grandiosa! Abbiamo realizzato una mappa del paese alla scala di un chilometro per un chilometro!”

“L'avete utilizzata?”

“Non è stata ancora dispiegata,” disse Mein Herr. “I contadini hanno fatto obiezione. Hanno detto che avrebbe coperto tutta la campagna e offuscato la luce del sole. Così adesso usiamo la campagna vera e propria come mappa di se stessa e vi assicuro che funziona ottimamente”

[Carroll 1993, 169; traduzione dell'autore].

Carroll era matematico e logico prima di narratore (e fotografo) e certamente non deve stupire nella sua bibliografia un brano come questo.

Se la “finzione” letteraria di Carroll definisce il problema della mappa 1:1 come episodio comico, ad una sua più precisa lettura vediamo come sia in realtà metafora di un nuovo e più articolato approccio alla realtà.

Descrivere e rappresentare un fenomeno, renderlo anche “riproducibile” nella sua interezza, è una delle sfide della scienza e della tecnologia nella seconda metà dell'Ottocento, nello sviluppo di una lettura totalmente positivista del mondo.

In qualche modo era impossibile che Carroll non si inserisse in questa visione, che non tentasse una critica a questi modelli di approccio. Nella sua logica la tautologia del territorio è assolutamente spiazzante, nella misura in cui appunto descrivere voleva dire anche modificare ciò che si andava ad analizzare.

Le considerazioni di Carroll sono riprese con un approccio filosofico nel 1899 da Josiah Royce, in una declinazione ancora infinitamente tautologica: «Immaginiamo che una porzione del suolo d'Inghilterra sia stata livellata perfettamente, e che in essa un cartografo tracci una mappa d'Inghilterra. L'opera è perfetta. Non c'è particolare del suolo d'Inghilterra, per minimo che sia, che non sia registrato nella mappa; tutto ha lì la sua corrispondenza. La mappa, in tal caso, deve contenere una mappa della mappa, che deve contenere una mappa della mappa della mappa, e così all'infinito» [Royce 1899, 505-506; traduzione dell'autore].

Carroll propone ancora una riflessione geografica in *The Hunting of the Snark* (1876) poemetto nonsense dove compare una mappa del mondo totalmente bianca, la mappa del Capitano Bellmann (illustrata nell'edizione originale da Henry Holiday), che Carroll così indica:

Del mare avea comprato una gran mappa
 su cui nessuna terra avea menzione:
 moltissimo la ciurma l'apprezzava
 per la facilità di comprensione.
 «Perché una mappa far di Mercatore,
 con Equatori, e linee meridiane?»
 Così diceva il Capitano, e loro
 facevan: «Sono convenzioni strane!
 Con isole e con capi, l'altre carte
 son troppo oscure. Grazie, Capitano!
 Su questa mappa, senza segno alcuno,
 non ci si deve scervellare invano [Carroll 2015].

È evidente che anche qui ci troviamo di fronte ad un paradosso geografico, che richiama le parole crociate a schema libero (o senza schema), dove il solutore deve indicare le definizioni e le caselle nere. Nella mappa di Carroll infatti ogni viaggiatore, date le indicazioni convenzionali minime, può inserire le proprie terre e *mari* essendo del tutto bianca.

Guardare, far guardare, progettare

La tautologia geografica introdotta da Carroll e da Royce in effetti potrebbe essere applicata a ogni fenomeno: perché descrivere la Torre di Pisa quando abbiamo la Torre di Pisa originale? La fotografia della Torre è la Torre o una sua generica descrizione? Misurare la Torre è descriverla?

Una mappa in scala 1:1000 di un territorio è il territorio stesso? O appunto solo una mappa 1:1 può descrivere definitivamente quel territorio?

La rappresentazione tridimensionale della Terra, data dalla somma delle immagini satellitari in qualche modo modifica già il tipo di approccio “geografico” che abbiamo con il nostro territorio, con la nostra visione *dalla finestra*. Se la mappa può essere la massima espressione del locale, nella rappresentazione anche estremamente schematica di una strada, un quartiere, la trasformazione satellitare della stessa ci obbliga a passaggi dal locale al globale sempre più repentini, in un approccio che scardina le certezze dei microcosmi. In questo approccio la realizzazione di una mappa in scala 1:1 non appare più una paradossale utopia, bensì la concretizzazione dell'analisi di Carroll, dove la “campagna” e la “mappa” sono esattamente la stessa cosa.

Un programma come *Google Earth* permette di posizionarsi come altezza minima a circa quaranta metri dal suolo, ovvero ad un'altezza inferiore della citata Torre di Pisa e di molti edifici delle città moderne. A Livorno il grattacielo progettato da Giovanni Michelucci negli anni Cinquanta e terminato nel 1966 è alto 96 metri.

In realtà Google Earth limita sempre la visione a 40 m, cioè 96 m + 40 m, per cui sulla sommità della Torre di Pisa non abbiamo una mappatura in scala 1:1 ma qualcosa di meno. Ciò non significa di fatto che le immagini satellitari ad alta risoluzione, ad esempio ad uso militare non tendono all'1:1, ovvero a mostrare un luogo, un edificio mappato con le reali misura, in una mappatura virtuale sovrapposta pienamente alla realtà. Il passaggio teorico successivo, di fatto già realizzabile, è la creazione di un modello in scala 1:1 del territorio partendo dalle rilevazioni satellitari. Le attuali stampanti 3D permettono di replicare terreni, edifici, strutture leggendo i dati "geografici". Articolati tutorial ci indicano come costruire una rappresentazione 3D della Repubblica Ceca, evidentemente non in scala 1:1, aspetto tuttavia non impossibile.

I programmi per la realizzazione di modelli 3D di terreno hanno una elevazione minima dal terreno di 10 metri per gli Stati Uniti e di 30-90-1000 metri per le altre aree del globo. Con essi i dati possono comunque essere elaborati sino a stampare un oggetto fisico in scala 1:1.

E se il dato grezzo, ovvero l'immagine tratta dai dati appare a prima vista molto primitiva e di scarsa qualità in realtà il dato inviato alla stampante è molto raffinato e ad esempio per le aree urbane i risultati sono di notevole effetto.

Conclusioni

Proseguendo in qualche modo nella linea dei paradossi indicata da Carroll e i suoi esegeti ci potremmo ora chiedere non più a cosa serva una mappa in scala 1:1 di un territorio, che abbiamo visto virtualmente realizzabile per mostrarci il nostro quotidiano, bensì un modello 3D in scala 1:1 di una nostra città.

Molti rilevanti musei del mondo come il *British Museum* stanno digitalizzando e rendendo disponibili secondo gli standard di *Sketchfab* i modelli 3D di gran parte delle loro collezioni, modelli che possono essere esaminati on line o scaricati a risoluzioni anche di pochi millimetri quadrati.

Si hanno per altri musei collezioni naturalistiche, anatomiche, paleontologiche che possono permettere rilevanti e utili confronti a distanza, per comparare altre collezioni o reperti, per favorire attribuzioni e analisi.

Come biblioteche e archivi digitalizzano i documenti anche per una consultazione senza danni il locale ed in remoto, così i modelli 3D ad altissima risoluzione permettono accurate analisi senza manipolare e quindi danneggiare gli originali, che possono anche essere di grandi dimensioni come ad esempio una scultura dell'isola di Pasqua interamente ed accuratamente digitalizzata, la *Stele di Rosetta*, ecc. ma anche delle sculture di Michelangelo al Louvre ecc.

Il modello più accurato della cattedrale di Notre Dame, recentemente danneggiata da un incendio, è conservato in un videogioco, per la cui realizzazione la chiesa è stata accuratamente digitalizzata ad alta risoluzione (*Assassin's Creed Unity* del 2014). Quei dati possono permettere la realizzazione tramite stampanti 3D di un modello in scala 1:1, ovvero della stessa chiesa.

Alcuni edifici veneziani ricostruiti a Las Vegas sono Venezia in scala 1:1, come altri simili in Cina.

In Italia una delle attrazioni più visitate è l'*Italia in Miniatura*, non lontana da Rimini, aperta nel 1970 e che oggi conta una media di 500.000 visitatori annui, con una apertura solo da marzo a novembre.

Nel parco ci sono 250 riproduzioni in scala di monumenti italiani (e da alcuni anni anche europei) oltre ad una rappresentazione di Venezia in scala 1:5 con “veri” canali navigabili in gondola. Se si leggono in rete commenti e recensioni del parco si vede come l'attrazione Venezia sia una delle più apprezzate, e si legge anche come questo stabilisca un cortocircuito per il quale in senso generale una visita alla “Venezia” dell'Italia in Miniatura vale come una visita alla Venezia storica.

La scienza più avanzata [Sagan 1961; Sagan 1973; Pollack, Sagan 1994] ma anche la fantascienza ci hanno reso familiare il processo di “*terraforming*” la trasformazione di un pianeta non abitabile come Marte in un mondo del tutto simile alla Terra, per composizione chimica ma anche biologica.

In qualche modo potremmo partendo dalla pianta della Catena ricostruire in scala 1:1 la Firenze degli anni Settanta del Quattrocento. Potremmo trasformare Marte nell'Italia del Rinascimento.

In senso più ampio poi, la “visione dall'alto” non è scomparsa con i nuovi strumenti: i documentari degli anni Sessanta L'Italia vista dal cielo, hanno aperto nuove strade di analisi del territorio, anche in senso divulgativo, *Google Earth* permette a ricercatori e appassionati di condurre ricerche storico-archeologico di grande raffinatezza, avendo appunto a disposizione dati significativi, spesso aggiornatissimi: un periodo di siccità può evidenziare sul terreno emergenze archeologiche mai viste prima, mappate appunto con gli aggiornamenti di Google.

Nel 2018 a Pisa è stato aperto al pubblico il percorso storico sulle mura della città, 3.300 metri di camminamenti dall'Arno a Piazza dei Miracoli che permettono un nuovo sguardo sulla città a 11 metri dal suolo (questa l'altezza media delle mura): questa elevazione, e viene sottolineata anche dalle guide che possono condurre le visite, anche se appare modesta, offre uno sguardo del tutto differente, osservando sia il “vecchio” sia il “nuovo” in modo innovativo.

Bibliografia

BELLORI, G. P. (1673). *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis*, Romae, Typis Iosephi Corvi.

BOFFITO, G., MORI, A. (1926). *Firenze nelle vedute e piante*, Roma, Tipografia Giuntina.

BORGES, J. L. (1961). A *Néstor Ibarra* in *Storia universale dell'infamia*, Milano, Il Saggiatore, p. 104.

CARROLL, L. (1893). *Sylvie and Bruno Concluded*, London, Macmillan and Co., p. 169.

CARROLL, L. (2015). *La cerca dello squallo*, traduzione di Adriano Orefice, s. l., Il Covile.

- CRESPI, M., FABIANI, U., CARAFA, P., D'ALESSIO, M. T. (2012). *L'utilizzo delle tecnologie geomatiche e la Forma Urbis: un nuovo approccio*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», vol. 111, pp. 119-142.
- ECO, U. (1992). *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*, in *Secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, pp. 148-153.
- MCTAGGART, I. E. (1900). *Review of The world and the individual by Josiah Royce*, in «Mind - New Series», vol. 9, n. 34, pp. 258-266.
- ODIFREDDI, P. (1999 [1997]). *Un matematico legge Borges*, in «Le Scienze», n. 372, agosto, s.pp. Testo di un intervento al convegno *Scienza e Arte*, Laboratorio Interdisciplinare per le Scienze Naturali ed Umanistiche della SISSA, Trieste: http://www.asia.it/media/documenti/docs_odi-freddi/borges.pdf [settembre 2019].
- POLLACK J. B., SAGAN C. (1994). *Planetary Engineering*, in *Resources of Near-Earth Space*, edited by J. Lewis, and M. Matthews, pp. 921-950, Tucson, University of Arizona Press.
- POTTS, A. M. (1982). *The Eye of Horus and Other Amulets*, in *The World's Eye*, University Press of Kentucky, pp. 17-25.
- ROYCE. J. (1899). *The world and the individual*, 1899, p. 505-506.
- RUSKIN, J. (2002). *Lettera da Pistoia al padre, 28 maggio 1845 in Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, p. 70.
- SAGAN, C. (1961). *The Planet Venus*, «Science», vol. 133, pp. 849-858.
- SAGAN, C. (1973). *Planetary Engineering on Mars*, «Icarus», vol. 20, pp. 513-514.
- SLEIGH, B. (1920). *An ancienne mappe of Fairyland: newly discovered and set forth*, London, Sidgwick & Jackson.
- VAN COMPERNOLLE, T. (2012). *Topografia e insediamenti nella Messapia interna*, Pisa, Edizioni ETS.
- VÁSQUEZ, F. (2014). *Aguirre alla ricerca dell'Eldorado. Relazione sul viaggio del conquistador folle nella giungla amazzonica*, Milano, Ghibli.

EVOLUZIONE DELL'IMMAGINE DELLE CITTÀ D'ITALIA TRA ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA: DAL VEDUTISMO ALLA FOTOGRAFIA ARTISTICA, DALLA CARTOGRAFIA ALLA FOTOGRAFIA AEREA

EVOLUTION OF THE IMAGE OF THE CITIES OF ITALY BETWEEN THE MODERN AND CONTEMPORARY AGES: FROM LANDSCAPE PAINTING TO ARTISTIC PHOTOGRAPHY, FROM CARTOGRAPHY TO AERIAL PHOTOGRAPHY

ALFREDO BUCCARO, FRANCESCA CAPANO

The common thread of the essays collected in this session is continuity/discontinuity, though we find continuity emerging more often, which is found in the analysis of urban transformations, organised according to different disciplinary sectors, territorial and temporal areas, but always using the iconographic document as the main source of reference.

Urban cartography, more and more refined during the pre-unification age of Italy, has been enriched with an extensive repertoire of topographic reliefs. At the end of the 20th century the first cadastral survey for all the municipalities of the peninsula was performed. This survey represented a fundamental step, before the use of aerial photography, as an irreplaceable method to represent urban and extra-urban areas, cities and territories measured before the war ravages and the wild speculation of the post-war period.

This new technique soon fully entered the repertoire of urban iconography, first borrowing from painting the modes and types of portrayal such as points of view, framing and urban and architectural views, but later photography became true art and the unparalleled tool for the global diffusion of the image of Italian cities.

The papers collected in this session are based on iconographic documents, from cartography to landscape painting and documentary and artistic photography.

The texts by Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Maria Grazia Cianci and Francesca Paola Mondelli, Giuseppe Stemperini and Carlo M. Travaglini analyse the results of previous or still ongoing research which, based on multidisciplinary studies, highlight the palimpsest of cities like Rome and Naples.

Capano and Pascariello engaged in the *Naples digital archive research. Moving through time and space* – born from the collaboration between the Hertziana Library-Max Planck Institut Für Kunstgeschichte in Rome and CIRICE-Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università degli Studi di Napoli Federico II with the scientific direction of Alfredo Buccaro and Tanja Michalsky – and examined the topics and targets of the study according to the disciplines of the History of architecture and Drawing. Pre-cadastral floor plans, edited between the 16th and 18th centuries, and descriptions of the city during the same time frame are read simultaneously thanks to the multimedia map under construction, created via GIS. Cianci and Mondelli's study delves into common aspects between historical cartography in the 16th and 18th centuries and the new vectorial representations of site plans such as GIS for Rome. Stemperini and Travaglini, based on the many years of experience with CROMA-Centro di Ateneo for the study of Rome (Università Roma Tre), tackle the topic of the transformation of the Ostiense-Testaccio area in Rome between the 19th and 20th century: from a rural area to an industrial area, therefore home to public institutions, mainly universities. The transformation of this part of the city was described by a photographic exhibition (2004) which, thanks to a contest, collected the private photographs of the inhabitants as protagonists of the change.

Disasters and related iconography also belong to a sector of studies that has been growing lately. Carla Fernandez Martinez's contribution actually deals with these topics and stresses the importance of lesser-known territories, which are sometimes depicted for the first time on the occasion of earthquakes.

Naples is still also the subject studied by Alessandro Castagnaro and Antonella Di Luggo, and Alessandra Veropalumbo, which between projects not developed after the Unification of Italy – Veropalumbo – and projects carried out at the beginning of the 20th century – Castagnaro and Di Luggo – describe the development of the eastern city between the 19th and 20th century.

The works of Daniela Stroffolino and the research group coordinated by Ornella Zerlenga (with Vincenzo Cirillo, Valeria Marzocchella and Igor Todisco) focus on the transition from bird's eye view to aerial photography. Images of cities from a balloon become the common way of representing European cities from the mid-19th century. These views offered unforgettable suggestions, as Stroffolino explains, proposing an *excursus* of the first photos from balloons in Europe and America and then in Naples. The research of Cirillo, Marzocchella, Todisco and Zerlenga analyses the artistic and avant-garde outcomes of Futurism that led to the aerial views of Italian cities in the early 20th century. Through futuristic experimentation, both photographic and pictorial – namely aero painting – the study examines the new dynamic image produced in those years on a territorial scale.

As shown by the following studies, the different iconographic media – deriving from scientific surveys or artistic representations – are now necessary to comprehend the evolution of cities and territories and are indispensable documents for any programme aimed at their analysis, recovery and enhancement.

L'ATTUALITÀ DELLA CITTÀ PALINSESTO: NAPOLI NEI LAYER DELLA CITTÀ STORICA

FRANCESCA CAPANO

Abstract

The term “palimpsest” dates back to the 1980s, when André Corboz first pointed out the impossibility of erasing the traces of transformations made over the centuries. The studies of urban and territorial history were quite successful, resulting in the founding of a discipline whose tools were historical cartographies and archival documents. Now, this method of investigation is well established. The palimpsest still offers new scenarios like the digital resources of cultural institutions.

Keywords

Digital cartography; Naples; Historical cartography

Introduzione

Il termine «palinsesto» riferito al territorio viene utilizzato da André Corboz (1928-2012) nel 1983, quando pubblicò un saggio sulla rivista svizzera di filologia «Diogene», tradotto in italiano nel settembre del 1985 su «Casabella» con l'eloquente titolo *Il territorio come palinsesto*. Lo storico svizzero prese in prestito il termine palinsesto, proponendo una metafora di grande efficienza tra il documento pergameneo e il territorio su cui l'uomo applicava il suo fare. La pergamena, che dal Medioevo ha tramandato le scritture, era un materiale di grande pregio e quindi veniva riutilizzato, abraso, talvolta invertito, e riscritto. La scrittura assumeva significati in relazione alle società cui era dedicato, pur non perdendo, ad un'attenta analisi, la stratificazione, di cui rimanevano leggibili le tracce. Il territorio era come una pergamena, trasformato dall'azione combinata della natura e dell'uomo; nei secoli esso assumeva significati differenti in relazione alle società che lo avevano modificato, senza però cancellare i segni del tempo, sia naturali che antropici.

Al di là dell'efficacia del termine, che diventò un cult per gli architetti, l'importanza del saggio assunse un significato ancora più rilevante se contestualizzato al periodo. Infatti il *palinsesto*, cioè le tracce della storia, dovevano servire da guida per i progetti a scala urbana e territoriale: la conoscenza della stratificazione delle trasformazioni, come tracce di riferimento per il progetto, si contrapponeva all'utilizzo indiscriminato dei suoli, ovvero al contesto considerato come una *tabula rasa*. Questo confronto si manifestava in modo evidente nella prima metà degli anni Ottanta del Novecento, quando le città erano state trasformate dalla speculazione edilizia incondizionata e si iniziavano a manifestare anche i danni sul territorio.

L'attualità della città palinsesto

Con Corboz nacque un nuovo approccio metodologico per la conoscenza dei luoghi; si trattò di una revisione degli studi storici verso la specializzazione dei settori come quello della Storia della città e del territorio. Un nuovo modo di intendere la storia dei territori aveva origini anche da un'altra disciplina, la Geografia. Lucio Gambi (1920-2006) è il geografo che propose una visione complessa e multidisciplinare per l'analisi dei territori. Gambi, infatti, leggeva il territorio, campo di indagine della Geografia, nella sua accezione ampia di luogo plasmato dall'azione dell'uomo. La disciplina proponeva un nuovo significato di «storia di come l'uomo riplasma e rifoggia la terra in termini umani, per ricrearla come opera sua». La geografia divenne storica, sociale e culturale, non poteva più essere studiata esclusivamente da dati economici e politici ma anche e soprattutto da documenti che descrivevano i luoghi; la cartografia, disegno del territorio, assumeva il ruolo indispensabile di fonte documentaria [Mangani 2008]. Per dirla ancora con le parole di Gambi «il nome di geografia si dilata come un velo labile [...] in almeno tre campi di studio abbastanza definiti: a) quello che riguarda i fenomeni naturali della Terra; b) l'ecologia; c) la storia della organizzazione che l'uomo ha dato alle condizioni e alle risorse della Terra» [Gambi 1973, Prefazione]. I disegni e le immagini a scala urbana e territoriale vennero promosse a fonti di indagine. Le teorie gambiane furono raccolte nel 1973 in *Una geografia per la storia*, per Einaudi, che divenne un saggio imprescindibile per generazioni di studiosi, il cui precedente era *Questioni di Geografia*, dove alcuni argomenti erano già stati affrontati qualche anno prima (1963) per Edizioni Scientifiche Italiane, casa editrice napoletana.

In questi anni Napoli fu al centro di studi sulla città e sul suo territorio, condotti proprio da storici dell'architettura che utilizzavano il documento cartografico quale prioritaria fonte per la conoscenza. Un ruolo di primo piano bisogna assegnarlo alla rivista «Napoli nobilissima», fondata nel lontano 1892 da un gruppo di intellettuali, Riccardo Carafa d'Andria, Giuseppe Ceci, Luigi Conforti, Benedetto Croce, Salvatore di Giacomo, Michelangelo Schipa e Vittorio Spinazzola. Il periodico, dal sottotitolo *Rivista di topografia ed arte napoletana*, propose spesso articoli su note cartografie e quadri di paesaggio, talvolta studiati anche per la prima volta, rivolti ad un pubblico colto, ma le analisi erano rivolte a discipline come la topografia, le storie dell'arte, dell'editoria, dell'incisione, etc., cioè le iconografie non erano considerate documenti per studiare l'architettura o la città.

La terza serie della rivista che uscì nel 1961, dopo 39 anni di interruzione, diretta da Roberto Pane (1897-1987), mostrò un cambio di indirizzo metodologico, come si intuiva anche dal nuovo sottotitolo *Rivista di Arti figurative, Archeologia e Urbanistica*. In questo senso furono esemplari alcuni articoli, spesso poi confluiti in ricerche di più ampio respiro; citerei ad esempio i saggi: *Gli antichi villaggi di Posillipo* di Renato De Fusco [1962-1963], *I monasteri napoletani del centro antico. La zona di S. Maria di Costantinopoli* di Pane [1962-1963] e *Storia urbanistica di Chiaia* di Roberto Di Stefano [1962-1963]. Per Napoli iniziarono anni felici nel campo degli studi di Storia della città: un giovane storico Cesare de Seta pubblicò nel 1969 *Cartografia della città di Napoli*:



1: Particolare del quartiere Chiaia nella Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni di Giovanni Carafa duca di Noja e restituzione dell'espansione settecentesca della stessa zona sulla planimetria di allora [in Di Stefano 1962-1963].

lineamenti dell'evoluzione urbana, sempre per Edizioni Scientifiche Italiane. Del 1962, quindi precedente, era un altro lavoro di grande rilevanza *Le piante di Roma* di Amato Pietro Frutaz; ma il sottotitolo dei volumi di de Seta spiegava in modo inequivocabile a chi erano rivolti i suoi volumi. Lo storico napoletano raccolse quasi tutte le vedute della città allora note, così da offrire agli studiosi di architettura, della città, dell'urbanistica l'insieme, quasi esaustivo per l'epoca, dei documenti iconografici.

Questo trend di ricerca portò alla nascita di riviste dedicate a questi temi: «Storia urbana» e «Storia della città», entrambe fondate nel 1977. Mentre riviste già note come «Studi storici» dedicarono molto più spazio a questo genere di ricerca. Nel 1980 per Laterza fu curata da de Seta la collana *Le città nella Storia d'Italia*, con l'intento di pubblicare monografie sui centri urbani. Vennero studiate singole città, descrivendone la crescita in rapporto ai periodi storici, calibrati secondo le esigenze del soggetto. Ogni volume era dotato dell'appendice documentaria relativa alle iconografie urbane, apparato indispensabile in ogni volume. Confrontando i saggi, emergono i differenti campi di indagine degli autori e gli approcci diversi, richiesti dalla città studiata, dalla sua dimensione, dalla sua storia, che influenzavano le fonti a disposizione. Gli autori erano storici specializzati in differenti settori: storici dell'architettura (de Seta, Marcello Fagiolo Dell'Arco), storici della città (Giovanni Fanelli, Paolo Sica), storici puri (Cosimo Damiano Fonseca), geografi (Lucio Gambi). Il programma editoriale prevedeva sin dalla nascita del progetto più di quaranta volumi [Pollak 1988]. Ai volumi sulle singole città si aggiunsero sempre per Laterza ancora due collane: *Storia della città*, i cui volumi erano tutti di Leonardo Benevolo, e *Storia dell'Urbanistica* di autori vari.

Ma se questi studi si perfezionavano negli anni Ottanta, sono ancora attuali? La risposta è chiaramente positiva e, tornando a Corboz, lo scorso anno è stata organizzata all'Accademia di Architettura di Mendrisio dell'Università della Svizzera Italiana la mostra *Between invention and imagination. André Corboz and the territory as palimpsest* (27 aprile - 2 novembre 2018); l'accademia custodisce il fondo *André Corboz*, ora in ordinamento. Il fondo è composto dal materiale di studio dello storico svizzero e si compone dei volumi della sua biblioteca e di un corposo archivio fotografico, suddiviso tra fotografie di viaggi, immagini didattiche e foto storiche. La lezione dello storico, ancora attuale, è rivolta a svelare l' "ipercomplessità" dei luoghi plasmati dall'uomo, che deve

avvenire grazie a competenze interdisciplinari, supportate dalla ricerca d'archivio, dalla conoscenza diretta dei luoghi, dallo studio della cartografia e dall'indagine iconografica di foto storiche e attuali.

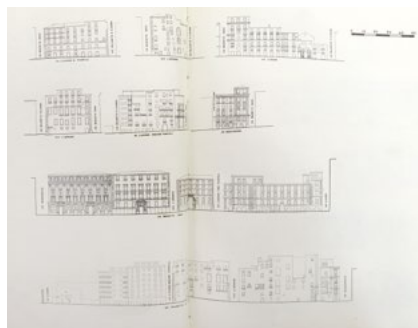
La conoscenza non è fine a sé stessa ma, come è stato premesso, è la maglia su cui il progetto si inserisce; il progetto o meglio il progettista, secondo Corboz, elabora una scelta, prediligendo alcuni segni del tempo. Questa fase è molto delicata quanto attuale e lo chiarisce ancora una citazione dall'articolo di «Casabella», forse la più significativa ancora oggi, nonostante il concetto di territorio come patrimonio da consegnare alle generazioni future, cui si fa riferimento, dovrebbe essere oramai acquisito:

il territorio non è un contenitore a perdere né un prodotto di consumo che si possa sostituire. Ciascun territorio è unico per cui è necessario "riciclare", grattare una volta in più (ma possibilmente con la massima cura) il vecchio testo che gli uomini hanno riscritto sull'insostituibile materiale del suolo, per deporvene uno nuovo, che risponda alle esigenze d'oggi, prima di essere a sua volta abrogato. Alcune regioni, trattate troppo brutalmente o in modo improprio, presentano anche dei buchi, come una pergamena troppo raschiata: nel linguaggio del territorio questi buchi si chiamano deserti [Corboz 1985].

La stratificazione di Napoli attraverso i suoi layer

Poche sono le città più adatte di Napoli a mostrare la stratificazione dei secoli. Come è noto la città di oggi segue ancora le antiche strade della città greca del V a.C., definita «centro antico» [Pane 1970-1971] in un fondamentale studio degli anni Settanta del Novecento: *Il centro antico di Napoli: restauro urbanistico e piano d'intervento*.

Il lavoro, diretto da Roberto Pane, con Lucio Cinalli, Guido D'Angelo, Roberto Di Stefano, Carlo Forte, Stella Casiello, Giuseppe Fiengo, Lucio Santoro, offriva uno sguardo pluridisciplinare sulla città di impianto antico; cercando anche una corretta chiave per intervenire su di essa. Si poneva, infatti, il difficilissimo problema del risanamento urbanistico di una città la cui storia emergeva prepotentemente in ogni angolo. Pane stesso chiariva i termini principali della questione



2: Il rilievo del "centro antico" di Napoli e i prospetti di alcune strade di particolare valore architettonico, artistico e storico come via Benedetto Croce, antico decumano inferiore [in Pane 1970-1971].

È noto che, per comune accezione della moderna cultura urbanistica, il tracciato viario del nucleo primitivo va inteso esso stesso come configurazione d'arte e prezioso documento di storia [Pane 1970-1971, 16];

e ancora

non dovremmo mai stancarci di riaffermare le ragioni per le quali vogliamo che la città conservi – pur rinnovandosi – viva ed attiva memoria di sé, allo stesso modo che ha bisogno di conservarla ogni singolo uomo. Ancora una volta ripetiamo, che la lotta per la difesa del patrimonio del passato si identifica con quella per la continuità della cultura – che implicitamente è anche continuità della memoria – e quindi simbolo di assai più vasti significati che non siano quelli strettamente inerenti ai valori formali dell'architettura [Pane 1970-1971, 11].

Studiare la città di Napoli, su cui esiste una vastissima bibliografia che ci restituisce il suo *palinsesto*, è di grande stimolo, poiché la storia della città offre innumerevoli fonti archivistiche e iconografiche. Grazie alla sua storia, alla bellezza dei suoi luoghi, al suo impianto è stata sempre molto rappresentata, molto descritta e molto raccontata.

Come è noto, la città stessa e più precisamente il “centro storico” – non solo greco ma quello che poi è cresciuto a macchia d'olio configurando la città storica – è stato riconosciuto nel dicembre del 1995 patrimonio dell'umanità dall'United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)¹.

Anche da queste considerazioni prende spunto una ricerca su Napoli, che vuole valorizzare le fonti cartografiche e descrittive della città, proponendo un racconto incentrato sulla città moderna, che utilizza quali strumenti di indagine la cartografia napoletana tra la metà del XVI e l'inizio del XX secolo. La ricerca *Naples Digital Archive Moving Through Time and Space* nasce dalla collaborazione della Biblioteca Hertziana - Istituto Max Planck Institut Für Kunstgeschichte di Roma e il Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE) dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, con la direzione scientifica di Alfredo Buccaro e Tanja Michalsky². La ricerca intende produrre una mappa digitale complessa, in grado di evidenziare la stratificazione urbana napoletana, sovrapponendo *layer* temporali. Nel vasto repertorio cartografico napoletano sono state scelte come riferimenti quelle vedute e planimetrie considerate paradigmatiche e particolarmente adatte a raccontare periodi significativi dello sviluppo urbano della città: *Quale e di quanta Importanza è Bellezza sia la nobile Cita di Napole in Italia* di Antoine Lafréry ed Étienne Dupérac (1566)³, *Fidelissimae*

¹ <http://whc.unesco.org/en/list/726> [maggio 2019].

² www.biblhertz.it/it/dept-michalsky/naples-digital [maggio 2019].

Al progetto partecipano Francesca Capano, Vincenzo Cirillo, Stefano D'Ovidio, Leonardo Impett, Davide Mastroianni, Maria Ines Pascariello, Martin Raspe, Lia Romano, Elisabetta Scirocco, Antonio Tranchina, Alessandra Veropalumbo, Massimo Visone.

³ <http://www.iconograficiattaeuropea.unina.it/index.php/catalogo>, ricerca per nome autore: Lafréry [maggio 2019].



3: Il percorso della terza giornata della guida *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* di Carlo Celano (1692) evidenziato sulla veduta *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio* di Alessandro Baratta (1629) [in Alessandro Baratta (...)1986].

Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio di Alessandro Baratta (1629)⁴, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja (1750-1775)⁵, le tavole dei quartieri di Napoli di Luigi Marchese (1804)⁶, la *Pianta di Napoli* di Federico Schiavoni (1872-1880) [Schiavoni 1992], le tavole del Catasto storico d'impianto (1895-1905) [Alisio, Buccaro 1999]. Queste cartografie furono eseguite in periodi diversi con tipologie differenti di rappresentazione. Con il Settecento le città si dotano di strumenti scientifici per rilevare i territori: le piante sostituiscono le vedute. La *Mappa topografica* del duca di Noja sta a Napoli come la *Nuova Topografia di Roma* di Giovanni Battista Nolli [Lelo, Travaglini 2016] sta a Roma⁷, per paragonare le più note piante settecentesche.

Ma come confrontare le planimetrie con le vedute cinquecentesche, seicentesche e settecentesche? Facendo ricorso a un altro tipo di documento iconografico: le piante allegate ai censimenti delle proprietà, come platee e apprezzzi. Queste planimetrie, non confrontabili per bellezza alle vedute su citate, furono disegnate da architetti, topografi e *tavolari* per graficizzare le grandi proprietà di famiglie nobili e ordini religiosi, sui cui territori si espansero Napoli. Queste piante sono state definite proprio per la loro funzione «pre-catastali» [Colletta 1987, Buccaro 2017]. Gran parte della città di Napoli è rilevata dalle pre-catastali, che furono eseguite tra la metà del XVI e la prima metà del XVIII secolo.

⁴ <http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/index.php/catalogo>, ricerca per nome autore: Baratta, anno 1629 [maggio 2019].

⁵ <http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/index.php/catalogo>, ricerca per nome autore: Carafa, anno 1755 [maggio 2019].

⁶ <http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/index.php/catalogo>, ricerca per nome autore: Marchese, anno 1804 [maggio 2019].

⁷ Per un interessante paragone fra il GIS e la pianta di Nolli, si rimanda al contributo di M.G. Cianci, F.P. Mondelli, *La conoscenza della città fra tecnica ed interpretazione. Dalle carte cinquecentesche agli strumenti per la rappresentazione ed analisi della Roma contemporanea*, nella sezione F2 di questo volume.

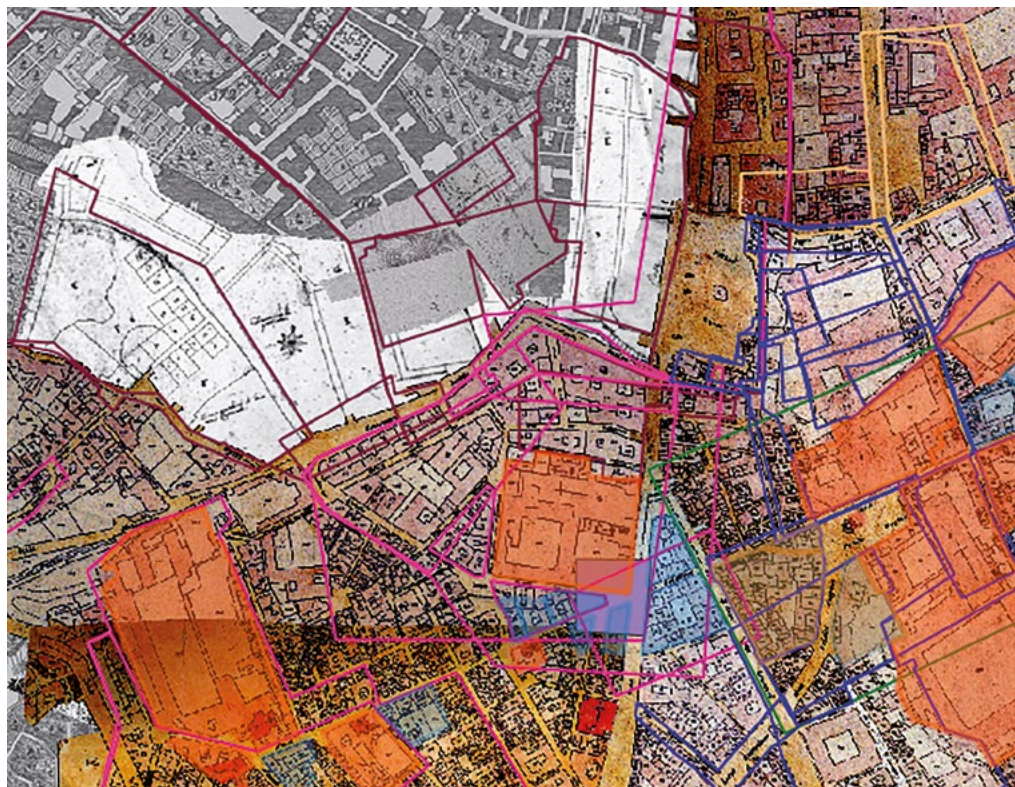


4: Confronto tra vedute e planimetrie che rilevano l'area a sud e a nord dell'attuale via Tarsia che segue l'andamento della murazione vicereale: particolare della veduta Lafréry-Dupérac (1566), particolare della veduta di Baratta (1629), planimetria di Onofrio Tango della Platea del territorio del "Limpiano" di proprietà del monastero dei Santi Severino e Sossio [Ferraro 2006, XXVII], particolare della Tavola 11 della Mappa topografica del duca di Noja (1750-1775), particolari della Pianta Topografica del Quartiere dell'Avvocata e della Pianta Topografica del Quartiere di Monte Calvario di Luigi Marchese (1804) [in Di Mauro 1992; Baratta 1986; Ferraro 2017; De Seta 1969, *Napoli 1804* [...] 1990].

Sulla *Mappa topografica* del duca di Noja è stata già condotta una interessante ricerca, diretta proprio da Michalsky, consultabile in *open access* sulla piattaforma dedicata alle risorse digitali della Biblioteca Hertziana⁸. Riassumiamo in breve un lavoro complesso e laborioso, che offre molte possibilità incrociate di interrogazione della mappa. La carta è stata digitalizzata in altissima risoluzione; può essere vista come quadro d'unione o in un dettaglio di scala molto dettagliata, che consente l'analisi anche di singole parti di edifici. Sulla pianta sono evidenziate le voci della ricca legenda; è possibile, anche, selezionare strade, piazze, chiese, palazzi, giardini ma anche i casali extraurbani o i confini delle proprietà.

Il progetto CIRICE-Hertziana, partendo dal know-how dei direttori di ricerca [Michalsky 2016; Buccaro 2017] e dello staff, vuole mettere a confronto le citate cartografie come dei *layer* che raccontino la città per secoli. L'insieme di queste iconografie, però, ha la pretesa, grazie alle tecnologie digitali, di fornire anche il dato planimetrico di

⁸ <http://maps.biblhertz.it/map?fn=napoli/noia-dewarp-lzw-tiled.tif> [aprile 2019].



5: Particolare della planimetria multimediale in lavorazione per la ricerca *Naples Digital Archive. Moving Through Time and Space*, collaborazione scientifica Biblioteca Hertziana - Istituto Max Planck Institut Für Kunstgeschichte di Roma e CIRICE- Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Napoli tra Cinquecento e Seicento, prima del grande rilievo di *Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa. Per ottenere questo ambizioso risultato si sta lavorando ad una cartografia multimediale che contenga tutte le cartografie precedentemente indicate di riferimento e sopra elencate. La *Mappa topografica* del duca di Noja è stata riportata sulla planimetria attuale con coordinate georeferenziate; sulla pianta settecentesca sono state preventivamente restituiti tutti i rilievi delle cosiddette piante “pre-catastali”⁹. Per completare il disegno di questa Napoli, talvolta non rilevata dai disegni “pre-catastali”, si è dovuto fare riferimento anche a cartografie di epoca più recente. Le piante di Napoli di Marchese, eseguite dal topografo nel 1804, suddividono la città di allora in dodici quartieri, i cui limiti ci hanno consentito di ritagliare sulla grande *Mappa topografica*

⁹ Si rimanda al saggio di M. I. Pascariello, *Una mappa digitale della Napoli “invisibile”: la città moderna in proiezione ortogonale*, nella sezione F2 di questo volume, che individua i criteri tecnico grafici per la realizzazione della mappa digitale.

il territorio cittadino. I buchi lasciati dalle “pre-catastali” sono stati colmati dalle informazioni desunte dalla *Pianta di Napoli* di Schiavoni, il cui rilievo è di grande precisione, fornendo quasi un tipologico degli edifici, descrivendo anche androni e scale. Per riuscire a definire, quando necessario, anche i limiti delle proprietà, si sono utilizzate le prime planimetrie catastali (1895-1905).

La città così disegnata per *layer*, che definiscono le epoche di sviluppo della città, sarà poi collegata alla narrazione della città, riportata dalla letteratura periegetica. Per questo racconto virtuale, infatti, si sta lavorando all'individuazione di guide, che possano essere considerate anch'esse riferimenti.

Come non vedere lo stretto legame che esiste tra la veduta di Lafréry-Dupérac e la descrizione di Napoli di Giovanni Tarcagnota? Come non guardare la veduta di Baratta senza fare riferimento alle passeggiate proposte per giornate da Carlo Celano? Questi rapporti sono noti [Alessandro Baratta 1986; Di Mauro 1990, 83] ma le risorse digitali offrono oggi una relazione immediata tra tutte queste fonti. Ed infatti il gruppo diretto da Buccaro e Michalsky sta lavorando alla relazione sincronica tra le differenti tipologie di documenti: iconografici e descrittivi. Questa interfaccia ha oggi ancora più senso poiché intende includere e collegare le risorse digitali delle istituzioni culturali, che offrono la possibilità di visitare i loro archivi in gran parte in rete. Oggi è possibile reperire, anche “googlando”, sia ritratti di città che descrizioni o guide di essa. Le vedute e le piante possono essere scaricate in ogni parte del modo così come i testi digitalizzati; ma la ricerca *Naples Digital Archive. Moving Through Time and Space* vuole proporre le passeggiate per Napoli nel Cinquecento, nel Seicento e nel Settecento attraverso le descrizioni di quegli anni, suggerendo al visitatore digitale – pur consentendogli una grande libertà d'azione – una chiave di lettura che utilizzi la grande quantità di informazioni disponibili sul web e gli permetta un racconto inedito della “città vicereale”¹⁰.

Bibliografia

Alessandro Baratta. *Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineation* (1986), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli.

ALISIO, G.C., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli.

BUCCARO, A. (2017). *Metodi e fonti per l'analisi storica della città e del paesaggio urbano*, in *Ingegneria e Beni culturali*, a cura di S. D'Agostino, Bologna, il Mulino, pp. 139-158.

BUCCARO, A. (2018). *Moving through Time and Space: Naples Digital Archive. Il progetto CIRICE-Hertziana sull'immagine di Napoli in età moderna e contemporanea*, in «Eikonocità», vol. III, n. 2, pp. 9-19: <https://doi.org/10.6092/2499-1422/5954>.

CELANO, C. (1692). *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli...*, 10 giornate, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, giornata Terza.

¹⁰ Sui motivi che hanno indotto alla scelta del racconto della “città vicereale” si rimanda al contributo di A. Buccaro e T. Michalsky, *Il ruolo degli ordini religiosi nella “costruzione” della Napoli vicereale: l'immagine digitale della città moderna nel progetto CIRICE-Hertziana*, nella sezione B6 di questo volume.

- COLLETTA, T. (1987). *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», nn. 34-35 (numero doppio monografico).
- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come Palinsesto*, in «Casabella», n. 516, settembre, pp. 22-27.
- DE FUSCO, R. (1962-1963). *Gli antichi villaggi di Posillipo*, in «Napoli nobilissima», terza serie, vol. II, pp. 52-58.
- DE SETA, C. (1969). *Cartografia della città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA, C. (1981). *Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- DE SETA, C., DI MAURO, L. (1981). *Palermo*, Roma-Bari, Laterza.
- DI MAURO, L. (1990). *La "gran mutazione" di Napoli. Trasformazioni urbane e committenza pubblica 1465-1840*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, a cura di L. Ambrosio, S. Cassani, Napoli, Electa Napoli, pp. 81-93.
- DI MAURO, L. (1992). *La pianta Dupérac-Lafréry*, in «Le bussole», vol. 1, n. 4.
- DI STEFANO, R. (1962-1963). *Storia urbanistica di Chiaia*, in «Napoli nobilissima», terza serie, vol. II, pp. 227-239.
- FAGIOLO DELLARCO e M., CAZZATO, V., (1984). *Lecce*, Roma-Bari, Laterza.
- FANELLI, G. (1980). *Firenze*, Roma-Bari, Laterza.
- FERRARO, I. (2006). *Napoli: Atlante della città storica. Dallo Spirito Santo a Materdei*, Napoli. Oikos.
- FERRARO, I. (2007). *Napoli. Atlante della città storica. Centro antico*, Napoli, Oikos.
- FONSECA, C.D., DEMETRIO, R., GUADAGNO, G. (1999). *Matera*, Roma-Bari, Laterza.
- FRUTAZ, A.P. (1962). *Le Piante di Roma*, 3. voll., Roma, Istituto Di Studi Romani.
- GAMBI, L. (1964). *Questioni di Geografia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- GAMBI, L. (1973). *Una Geografia per la Storia*, Torino, Einaudi.
- GAMBI, L., GOZZOLI, M.C. (1982). *Milano*, Roma-Bari, Laterza.
- GOBBI, G., SICA, P. (1982). *Rimini*, Roma-Bari, Laterza.
- LELO, K, TRAVAGLINI, C.M. (2016). *An insight into eighteenth century Rome from archival source to the web*, Roma, Università degli Studi Roma Tre-CROMA.
- MANGANI, G. (2008). *Rintracciare l'invisibile la lezione di Lucio Gambi nella Storia della cartografia italiana contemporanea*, in «Quaderni storici», Una Geografia per la Storia dopo Lucio Gambi, nuova serie, vol. 43, n. 127, aprile, pp. 177-205.
- MICHALSKY, T. (2016). *Die Stadt im Buch. Die Konstruktion städtischer Ordnung am Beispiel frühneuzeitlicher Beschreibungen Neapels*, in *Urbanität/herausgegeben von Martina Stercken und Ute Schneider*, a cura di M. Stercken e U. Schneider, Köln/Wien, Böhlau Verlag, pp. 105-131.
- Napoli 1804: i siti reali, la città, i casali nelle piante di Luigi Marchese*(1990), a cura di Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli, Electa Napoli.
- PANE, R. (1962-1963). *I monasteri napoletani del centro antico. La zona di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli nobilissima», terza serie, vol. II, pp. 227-239.
- PANE, R., CINALLI, L., D'ANGELO, G. ET ALII (1970-1971). *Il centro antico di Napoli: restauro urbanistico e piano di intervento (1970-1971)*, 3 voll., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- POLLAK, M.D. (1988). *La storia delle città: testi, piante, palinsesto*, in «Quaderni storici», Famiglie e patrimoni, nuova serie, vol. 23, n. 67, aprile, pp. 223-256 [traduzione di N. Grendi].
- SCHIAVONI, F., (1992). *La pianta Schiavoni in 24 fogli, erroneamente nota come pianta Giambarba* (1992), in «Le bussole», a cura di L. Di Mauro, n. 7.

Sitografia

Progetto di ricerca *Naples Digital Archive. Moving Through Time and Space*: www.biblhertz.it/it/dept-michalsky/naples-digital [maggio 2019].

CIRICE-Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea: www.iconografiacitta europea.unina.it/index.php/index.php?option=com_content&view=article&id=42 [maggio 2019].

Mappa Topografica della città di Napoli e dei suoi contorni: <http://maps.biblhertz.it/map?fn=napoli/noia-dewarp-lzw-tiled.tif> [aprile 2019].

World Heritage List (UNESCO), Historic centre of Neaples: <http://whc.unesco.org/en/list/726> [maggio 2019].

UNA MAPPA DIGITALE DELLA NAPOLI “INVISIBILE”: LA CITTÀ MODERNA IN PROIEZIONE ORTOGONALE

MARIA INES PASCARIELLO

Abstract

The goal was to build a digital map of Naples as it was during the viceregal age, the result of a partnership between CIRICE (Center of the University Federico II of Naples) and the Hertzian Library-Max-Planck Institut Für Kunstgeschichte. The aim is also to develop a digital interactive archive of the iconography of Naples in the modern times that examines the spatial persistence and transformations of the city's dynamic and complex morphology.

Keywords

Hypermedia; digital cartography, Naples

Introduzione

Negli ultimi anni le ricerche e le riflessioni sulle complesse dinamiche della città e del territorio, da parte del settore disciplinare della Rappresentazione, si sono andate progressivamente intensificando fino a definire un quadro di lavoro, in ambito nazionale, che ha delineato importanti obiettivi e linee guida metodologiche. In particolare il Convegno UID dal titolo *Disegno e città*, svoltosi a Torino nel 2015 e promosso dalla società scientifica Unione Italiana Disegno, ha posto all'attenzione degli studiosi il problema urgente che

le mutazioni urbane, nelle loro realtà multiformi non possono essere vissute, lette e trascritte in termini passivi, ma vanno affrontate con responsabilità consapevole e attiva. In questo senso il “Disegnare”, attraverso la selezione critica di modalità di comunicazione meditate e forme di elaborazione più finalizzate, può accogliere ed essere espressione anche delle istanze delle comunità coinvolte favorendo processi maggiormente partecipativi. Tali rappresentazioni trovano nel Disegno, nelle sue forme più innovative e avanzate basate anche su metodologie di matrice digitale, un utile laboratorio che si interroga e matura modi sempre aggiornati su realtà urbane anch'esse in perenne divenire: una fondamentale fucina culturale che, operando anche attraverso un irrinunciabile confronto interdisciplinare, si conferma come ambiente scientifico e culturale vitale, qualificato dalla propria riconosciuta specificità, luogo di discussione autorevole per rispondere criticamente all'impegnativo dibattito sulla continuità/discontinuità degli assetti urbani e della loro identità [*Disegno e città* 2015].

Creazione dell'immagine e fruizione visiva

A tutti gli studiosi è nota questa grande potenzialità del disegno, di *vedere* al di là delle apparenze, così da penetrare all'interno degli oggetti e raggiungere la *conoscenza profonda*, seguendo la terminologia di Cartesio. Tutti i docenti che operano nel settore del disegno sanno che esso è un mezzo formidabile di ricerca, che consente al ricercatore di penetrare all'interno del mondo fisico, ma soprattutto di entrare nel profondo dell'architettura, specialmente quella della città [Docci, Gaiani, Maestri 2017].

Le discipline del Rilievo, architettonico e urbano, e della Rappresentazione, nel continuo e rapido aggiornamento che ha accompagnato l'avvento del digitale, hanno modificato il metodo di rapportarsi agli oggetti – architettura e città –, definendo mezzi privilegiati per l'analisi, per la trascrizione e per l'archiviazione dei dati, unitamente a strumenti per la costruzione di nuove immagini e nuovi modelli grafici. È accaduto, infatti, che un numero sempre maggiore di architetture, così come di aree sempre più ampie delle città esistenti, sono diventati accessibili attraverso una modalità immateriale in cui gli elementi materiali risultano ridotti al minimo. Basti pensare alle visioni su schermo delle mappe di *Google* o alle immagini di *Street Views*, dove l'essenza dell'esperienza è praticamente isolata e tradotta in un linguaggio artificiale attraverso un processo di codificazione alfanumerica che la mette al riparo da ogni variabile di tempo e di spazio nonché dai mutamenti della vita reale.

Ma proprio la complessità dell'esperienza e la sua continua trasformazione, funzione diretta del divenire della realtà e del contesto temporale, richiede una sempre aggiornata e adeguata figurazione; l'attuale processo, infatti, di repentina modificazione dello spazio che ci circonda richiede non più un osservatore statico, rigidamente legato alla *plana tabella* su cui proiettare l'immagine, ma piuttosto necessita di una osservazione dinamica e interattiva in grado di adeguare l'immagine grafica alle leggi di sviluppo, creazione e fruizione visiva.

Le nostre realtà urbane ci abituanano e, più spesso, ci obbligano a usi e visioni dello spazio che spostano l'interesse dell'osservatore da quello strettamente metrico e tipologico a quello proiettivo e topologico, senza dubbio più complesso da codificare e da decodificare. Se da un lato è vero che l'arricchimento culturale, concettuale e immaginativo del mondo contemporaneo offre come termine ultimo un prodotto qualitativamente differenziato, dall'altro comporta anche una perdita di intelligibilità in relazione al sempre crescente grado di informazione che contiene. Il Disegno, come è ovvio, risente di questa dualità e si arricchisce di nuovi spunti, ricerche e riflessioni che, negli ultimi anni hanno portato a sperimentare e ad utilizzare sempre più consapevolmente una «rappresentazione che vale come ripresentazione, descrizione grafica, ma anche come messa in scena, interpretazione, ermeneusi del palinsesto urbano e, soprattutto, come espressione, esibizione, proposizione e, nel senso del tedesco *vorstellen*, quasi progettazione» [Sacchi 2017b].

Una collazione immensa di dati viene cioè convertita in una figura utilizzabile in modo rapido e per scopi diversi e questo fenomeno risponde ad una tendenza più o meno

consapevole che ci porta a smaterializzare l'esperienza e a «sciogliere il mondo» in forme digitali sempre più leggere [Baricco 2018]. Tutto ciò è sottinteso all'uso, ormai diffuso in ogni aspetto del quotidiano, che facciamo degli ipertesti e degli ipermedia i quali consentono di esplorare in libertà testi e informazioni, costruendo un personale itinerario di conoscenza, accompagnato da una carica motivazionale maggiore rispetto a quella generata da un percorso guidato. Ma quando ci riferiamo alla lettura o allo studio dello spazio costruito, dell'architettura, della città, del territorio, la tendenza più avanzata della rappresentazione digitale può orientarci verso il disegno di "iper-mappe" dove, al pari degli ipertesti, è possibile leggere informazioni non isolate ma collegate e in grado di stimolare la conoscenza, la ricerca e la rielaborazione del sapere?

Un'occasione di studio

Un'occasione per poter sperimentare luoghi e modi di rappresentazione attiva, capace cioè di unire dati, segni e informazioni nella dimensione del disegno, è stata offerta dal progetto di ricerca che si inserisce nell'ambito della Convenzione tra il Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea CIRICE dell'Università di Napoli Federico II e la Biblioteca Hertziana di Roma-Max-Planck Institut Für Kunstgeschichte: esso mira alla formazione di un Archivio Digitale dell'Iconografia della città di Napoli in età moderna e richiede, tra gli altri, un particolare contributo di novità da parte degli studiosi della Rappresentazione che riguarda l'elaborazione di una mappa della città in epoca vicereale in cui "muoversi" attraverso parametri spazio-temporali (così come definisce il titolo dato a questo progetto nel 2018: *Moving through Time and Space: Naples Digital Archive*).

Tale mappa è da intendersi come «prima restituzione planimetrica del tessuto urbano tra la metà del Cinquecento e quella del Settecento, per la quale si attingerà a tutte le testimonianze grafiche e ai dati di archivio disponibili con riferimento al tessuto edilizio della città storica» [Buccaro 2018].

Il contributo operativo fornito dal settore disciplinare della Rappresentazione al progetto presuppone che l'appropriarsi della città, in termini grafici, è possibile solo se la si esplora nella dimensione del disegno capace cioè di attribuire all'immagine dello scenario urbano, attraverso la logica conseguenza dei metodi geometrico-descrittivi, la possibilità di rievocare relazioni spazio-temporali che si stabiliscono tra architetture e luoghi. Il disegno, come mezzo per esprimere e comunicare il dialogo tra le parti di questo rapporto, intende costruire una struttura concreta che, attraverso il codice simbolico dei segni grafici e dei metodi, diventa l'occasione di conservazione della memoria dei luoghi e delle forme spesso cancellate dal tempo e, ancora più spesso, trasformate.

In questi termini la rappresentazione dell'architettura e della città ha da sempre trovato in quell'immagine, che comunemente chiamiamo pianta, una forma di rappresentazione che per secoli ha consentito di racchiudere la visione di un oggetto, anche ampio, esteso e inafferrabile come, appunto, la città, nell'istantaneità di un unico sguardo. La proiezione ortogonale su un piano orizzontale attraverso un centro posto a distanza infinita, con cui si determina la costruzione dell'immagine di un oggetto a tre dimensioni

mediante un punto improprio, è scelta per rappresentare più che l'oggetto in sé, lo spazio dell'oggetto, costruendo una traccia grafica, quasi un'impronta, che viene fissata sul piano del disegno.

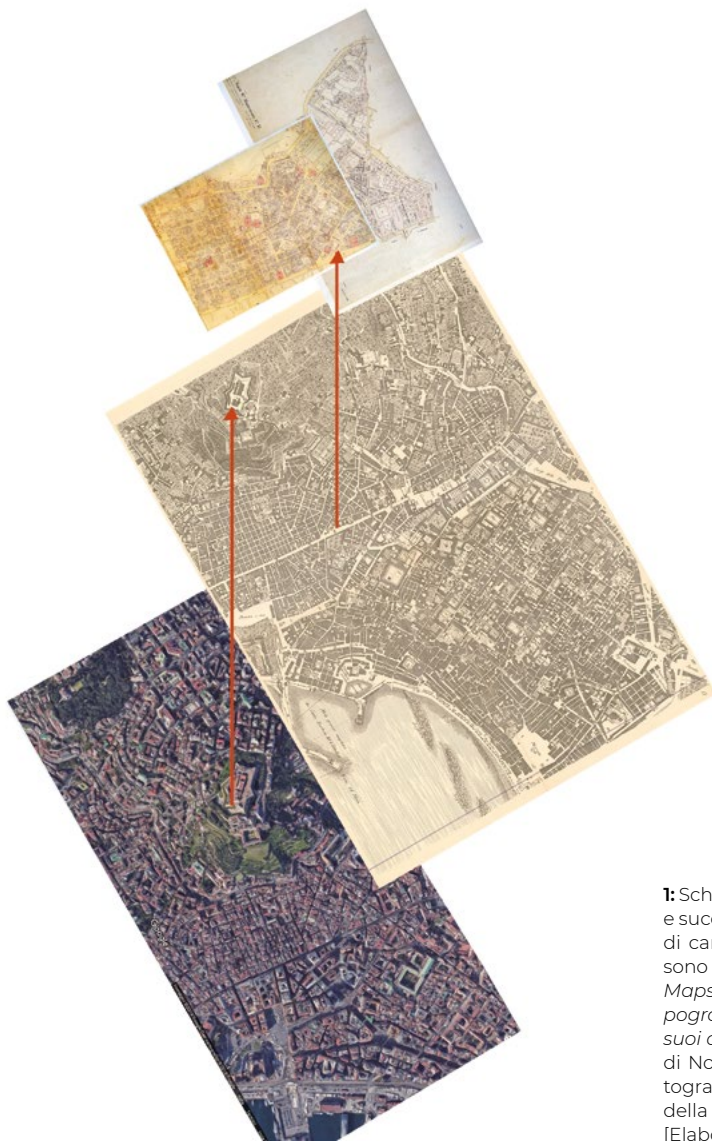
In particolare le piante di città costituiscono uno dei "ritratti" urbani più efficaci per una lettura di tipo tecnico, analitico e metrico: risultano infatti subito leggibili e prive di distorsione sia le forme che le dimensioni di tutte le figure contenute nel piano orizzontale o in un qualunque piano parallelo ad esso e che consentono di "percorrere" lo spazio urbano con gli occhi della mente. La visione reale viene, di fatto, trasposta in unico piano, invisibile nello spazio concreto, ma che diventa il quadro della rappresentazione su cui si realizza la lettura dell'oggetto-città.

Oggi sono svariate le modalità che consentono la costruzione di una mappa all'interno dello spazio digitale: si potrebbe, per esempio, procedere alla successiva acquisizione mediante scanner a partire da fogli di cartografia esistenti (su supporto cartaceo) così da trasformare ciascun foglio in immagine digitale (*raster*); tali immagini inserite poi all'interno di un software di disegno digitale vengono integrate dalla graficizzazione di tutti gli elementi presenti, quali strade, edifici, curve di livello ecc., mediante la creazione di linee, polilinee e oggetti vettoriali misurabili e modificabili. Ogni elemento a sua volta può essere successivamente ordinato in *layer* (o fogli digitali) differenti, secondo categorie (ad esempio le strade, gli edifici ecc.) in modo da facilitare l'interrogazione, l'archiviazione e la ricerca dei dati. Un'altra procedura può essere, ancora, quella di trasformare la cartografia esistente, suddivisa in fogli, in immagini *raster* mediante acquisizione da scanner e poi ricomporre il quadro d'unione attraverso software che consentano di georeferenziare ciascuna immagine e collegare ad esse dati di vario formato, da testi a immagini a link a oggetti vettoriali a dati numerici. Accade così che l'utente, ovvero il lettore delle mappe digitali, venga inserito all'interno di un sistema proiettivo, dinamico e interattivo, in cui si può "muovere" secondo infinite traiettorie, oblique, veloci, fluide. Si può passare cioè da un'immagine all'altra, da un oggetto a un testo a un dato, senza l'obbligo della linearità né della successione del sistema geometrico-matematico: lo spazio della mappa esplose nello spazio digitale come impronta dell'immagine di città e ne diventa la forma più importante e più accessibile per lo studio, l'analisi, il racconto. Quando poi in un lavoro analitico-critico – di cui qui si sintetizzano alcuni aspetti e alcune fasi fondamentali – si tende a ricomporre lo spazio urbano finora letto e archiviato mediante la suddivisione in singoli fogli di cartografia, la proiezione in pianta trova efficacia complessiva sia per la lettura che per l'analisi che per la divulgazione. La città, raccontata nei fogli via via digitalizzati e composti attraverso le fasi successive dell'elaborazione grafica, diventa leggibile in un unico sguardo e la visualizzazione su schermo permette di riorganizzare, tutto insieme, uno schema che prima era frammentario e paratattico.

Proiezioni ortogonali sovrapposte

Nella sperimentazione delle modalità operative più adatte ed efficaci alla redazione di una mappa di Napoli che consenta di leggere la configurazione della città in un periodo storico complesso e determinante come l'età vicereale – antecedente alla situazione

documentata dalla *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja (1775) – si è scelto di seguire un processo di comparazione per livelli sovrapposti di cartografie di epoche consecutive, opportunamente individuate e catalogate dagli storici dell'architettura secondo precise categorie di causa-effetto. È stata realizzata, come prima fase del processo grafico attualmente in corso, un'unica mappa digitale della città di Napoli mediante l'unione di 180 fogli di cartografia pre-catastale, databili nell'arco temporale che va dal 1550 al 1750.

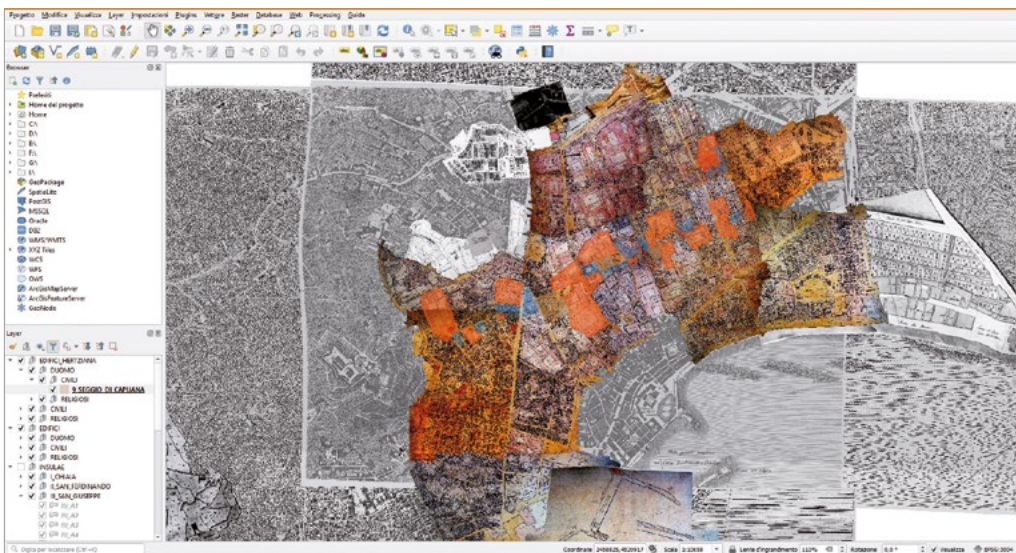


1: Schema di sovrapposizione dei livelli e successiva composizione di più fogli di cartografia. Dal basso verso l'altro sono visibili: uno stralcio da *Google Maps*, uno stralcio della *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja (1775), un dettaglio della cartografia pre-catastale (1550-1750) e della cartografia catastale (1899-1900) [Elaborato grafico dell'autrice].

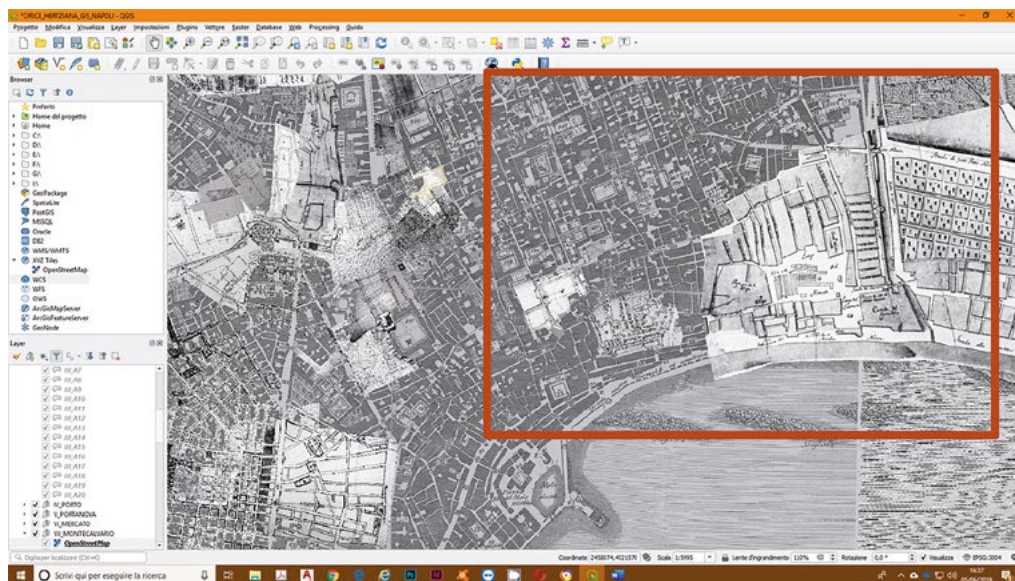
I fogli, redatti con la tecnica dell'inchiostro e acquerello su carta e rappresentati in palmi napoletani, sono stati progressivamente composti definendo un'unica pianta convertita alla scala metrica. La cartografia così costruita è stata poi raffrontata e sovrapposta alla *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja (1775) di cui sono stati uniti 8 fogli, in scala 1:4000. Entrambe le cartografie sono state georeferenziate rispetto all'aerofotogrammetria attuale del comune di Napoli, disponibile in formato vettoriale e in scala 1:2000.

Successivamente si è pensato di elaborare anche i dati cartografici relativi alle grandi trasformazioni che si verificarono a Napoli negli anni '60-'90 dell'Ottocento e, a questo scopo, i riferimenti più utili sono stati le piante di età postunitaria composte mediante l'unione di 51 fogli appartenenti alla cartografia Catastale (1895-1905) in scala 1:1000 e rappresentati con la tecnica dell'inchiostro e pastello su carta.

Ad esclusione della planimetria attuale, ciascuna cartografia storica è diventata un "blocco digitale", secondo il modello dell'ipermedialità e del «testo aperto» [Barthes 1965] formato da insiemi di parole e di immagini connessi tra loro in molteplici percorsi. L'applicazione proposta ha creato cioè dei blocchi cartografici a cui sono via via collegati altri insiemi costituiti da riferimenti bibliografici, dati di tipo storico, architettonico, artistico e da tutte le informazioni ritenute utili nel corso della ricerca e fornite dai vari gruppi disciplinari partecipanti al progetto. Al pari dunque di un ipertesto, sulla iper-mappa così costruita si possono apprendere contenuti, conoscere luoghi e toponomastica, individuare oggetti architettonici e opere d'arte, leggere informazioni e storia, ripercorrere confini e forme, misurare, osservare i fenomeni e i luoghi urbani permettendo a qualunque tipo di utente – e non più solamente agli specialisti – di ricostruire il sistema che aiuta a capire la città.



2: Visualizzazione complessiva della mappa digitale e dei livelli cartografici in sovrapposizione mediante interfaccia GIS.



3: Visualizzazione su schermo della cartografia composta da livelli sovrapposti: in alto è visibile il livello della *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja (1775) su cui è sovrapposta la cartografia precatastale (1550-1750); a questi due livelli si sovrappone ancora (al centro) la cartografia catastale (1899-1900); infine (in basso) un dettaglio esemplifica la possibilità per l'utente di leggere le trasformazioni successive per sovrapposizione di livelli.

A ciò si affianca il lavoro di definire un design adatto a proporre un modello di lettura dello spazio urbano mediante percorsi digitali che attraversano ampie porzioni di città per immagini che non sono proiezioni fisse ma sequenze connesse a punti, a coordinate e a tutti i dati che si intendono archiviare nel database.

Come è noto ogni mappa di città è solo una delle possibili letture del reale, una delle tante, in cui le strade, le piazze, i vuoti urbani, il sopra e il sotto della città, le attività o le funzioni stabiliscono relazioni figurative spaziali, pur avendo caratteri costruttivi e formali indipendenti dalla loro configurazione o dalla tipologia. Nella mappa “che si muove nel tempo e nello spazio” piazze, edifici, strade – ovvero elementi oggettivamente materiali – diventano segni digitali la cui forma, colore o posizione facilita la formazione di immagini ambientali fortemente strutturate e cariche di contenuto semantico: si creano così percorsi, nodi, punti che si intrecciano e si interrompono, secondo i movimenti dell’utente, talvolta scelti liberamente, talvolta guidati, consentendo la conoscenza della storia, della storia dell’arte, della storia dell’architettura, della città.

Conclusioni

Quel che viene fuori dal lavoro finora condotto è una cartografia della città che si aggiunge e completa le rappresentazioni esistenti secondo il modello dell’ipermedialità dove i differenti blocchi sono connessi mediante molteplici percorsi e offrono la praticità e la versatilità nella lettura dei contenuti seguendo un itinerario scelto tra una serie di proposte. L’obiettivo, ma al tempo stesso anche la motivazione del lavoro di ricerca, è stato infatti la costruzione di una mappa “in movimento”, che consente cioè un percorso definito dalle variabili di tempo e di spazio.

La percezione della configurazione urbana, che si determina e si modifica nel corso del tempo, è stata intesa e tradotta come una sequenza di immagini della stessa narrazione; con tale premessa si rende possibile afferrare la complessità morfologica della città interpretandola come oggetto e al tempo stesso attraversandone il limite materiale. La costruzione di una griglia teorica di riferimento in cui può essere inserito ogni elemento caratteristico del luogo consente di sciogliere i dati della città (storici, storico-artistici, metrici, architettonici) in un formato agile e immateriale così da renderli visibili e ispezionabili con un normale gesto di lettura digitale che genera traiettorie che, a loro volta, riescono a diventare concetti, date, immagini di opere d’arte, descrizioni, racconti.

La iper-mappa diventa così il luogo deputato all’esperienza sensoriale, rendendo tangibile la comprensione della città nella rappresentazione digitale che diventa evidenziazione delle sue tracce, della sua storia e delle sue espressioni architettoniche. Diventa luogo simbolico, formale ed evocativo al tempo stesso, e garantisce l’individualità e il riconoscimento di quei significati che sono potenzialmente presenti nella struttura dell’ambiente urbano. Il disegno si trasforma in azione della memoria e come tale «include tutti i passaggi che hanno portato dal leggere lo spazio che ci circonda a ipotizzarne mentalmente le trasformazioni» [Docci, Gaiani, Maestri 2017] divenendo capace di mostrare, nello spazio digitale, anche la città che è meno evidente o addirittura

invisibile nello spazio reale, quella nascosta dai suoi stessi cambiamenti, che, quasi sempre, è impenetrabile o comunque imprevedibile al primo sguardo.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G.C., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa.
- ALISIO, G.C., VALERIO, V. (1983). *La cartografia napoletana dal 1781 al 1889. Il Regno, Napoli, la Terra di Bari*, Napoli, Il Torchio.
- BARTES, R. (1965). *Elément de sémiologie*, Paris, Gonthier [trad. it. a cura di A. Bonomi (1992). *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi].
- BUCCARO, A. (2018). *Moving through Time and Space: Naples Digital Archive. Il progetto CIRICE-Hertziana sull'immagine di Napoli in età moderna e contemporanea*, in «Eikonocity», 2018, vol. III, n. 2, pp. 9-19: <https://doi.org/10.6092/2499-1422/5954>.
- BUCCARO, A. (2017). *Metodi e fonti per l'analisi storica della città e del paesaggio urbano*, in *Ingegneria e Beni culturali*, a cura di S. D'Agostino, Bologna, il Mulino, pp. 139-158.
- BRUSAPORCI, S. (2011). *Modelli digitali per la rappresentazione dell'architettura*, in «DISEGNARECON», Università di Bologna, vol. 4, n. 8: <https://doi.org/10.6092/issn.1828-5961/2575>.
- CASTELLUCCI, P. (2009). *Dall'ipertesto al web. Storia culturale dell'informatica*, Roma-Bari, Laterza.
- CIRILLO, V. (2014). *Modelli rappresentativi di città in "Il Regno di Napoli in Prospettiva" di Gio. Battista Pacichelli*, in *Delli Aspetti De Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, vol. 2, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Circe Edizioni.
- COLLETTA, T. (1987). *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», Milano, Electa, nn. 34-35.
- DELL'AQUILA, M. (2007). *Le città immaginabili*, in *Le Vie dei Mercanti. Città rete_rete di città. Atti del quarto Forum Internazionale di Studi* (Capri, 9-10 giugno 2006), a cura di C. Gambardella, S. Martusciello, Napoli, La Scuola di Pitagora, pp. 419-422.
- DE SETA, C. (1997). *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, Electa.
- DI MAURO, L. (2011). *Sull'uso delle fonti iconografiche per la storia della città e del paesaggio*, in *Oltre l'Architettura la Rappresentazione*, a cura di M. Dell'Aquila, D. Palomba, Napoli, Giannini Editore, pp. 111-116.
- DI NAPOLI, G. (2004). *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Torino, Einaudi.
- Disegno e città - Drawing and city*, a cura di A. Marotta, G. Novello, Roma, Gangemi Editore
- DOCCI, M., GAIANI, M., MAESTRI, D. (2017). *Scienza del disegno*, Novara, Città Studi Edizioni.
- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia (2006)*, a cura di C. De Setta, A. Buccaro, Napoli, Electa.
- MARRONE, G. (2003). *Il sistema Roland Barthes*, Bompiani, Milano.
- MIGLIARI, R. (2003). *Geometria dei modelli. Rappresentazione grafica e informatica per l'architettura e il design*, Roma, Kappa.

- RAFFESTIN, C. (2016). *Lo sguardo, la memoria e l'immagine, ovvero, il meccanismo della visualità*, in *Visualità. Atti del Seminario di Studi Idee per la Rappresentazione 7* (Aversa, 9 maggio 2014), a cura di P. Belardi, A. Cirafici, A. di Luggo et al., Roma, Artegrafica, pp. 60-71.
- PAVONE, M.A. (1988). *Napoli scomparsa, nei dipinti di fine Ottocento*, Roma, Newton Compton.
- PEZZINI, I. (2014). *Introduzione a Roland Barthes*, Roma-Bari, Laterza.
- RUSSO, G. (1960). *Il risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Napoli, Società per Risanamento di Napoli.
- SACCHI, L. (2010). *L'espansione delle città*, in «XXI secolo», Gli spazi e le arti, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da G. Treccani.
- SACCHI L. (2017a). *Metropoli. Il disegno delle città*, Roma, Gangemi Editore.
- SACCHI, L. (2017b). *Il disegno delle città*, in «Eikonocity», 2017, vol. 2, n. 1, pp. 9-21: <https://doi.org/10.6092/2499-1422/5157>.
- UNALI, M. (2016). *Atlante dell'abitare virtuale. Il Disegno della Città Virtuale, fra Ricerca e Didattica*, Roma, Gangemi Editore.
- UNALI, M. (2009). *Qual è il modello di rappresentazione complesso nella rivoluzione informatica?*, in «Disegnare idee immagini», n. 38, pp. 30-39.
- ZERLENGA, O. (2008). *Rappresentazione geometrica e gestione informatica dei modelli*, Napoli, La scuola di Pitagora.
- ZERLENGA, O. (2007). *Dalla grafica all'infografica. Nuove frontiere della rappresentazione nel progetto di prodotto e di comunicazione*, Foggia, Claudio Grenzi Editore.

LA CONOSCENZA DELLA CITTÀ FRA TECNICA ED INTERPRETAZIONE. DALLE CARTE CINQUECENTESCHE AGLI STRUMENTI PER LA RAPPRESENTAZIONE ED ANALISI DELLA ROMA CONTEMPORANEA

MARIA GRAZIA CIANCI, FRANCESCA PAOLA MONDELLI

Abstract

This work focuses on the transition from historical cartographic images to contemporary photography, comparing them as tools for the analysis and study of the city. In particular, we want to highlight the limits and potential of the new tools, finding critical points and analogies with past representations.

Keywords

Post-unitary Naples; Photography; Germano Ricciardi

Introduzione

In passato le rappresentazioni cartografiche, nate principalmente con il compito di raccontare la città ed il territorio, nascondevano tuttavia un insito gesto analitico che dava luogo all'interpretazione del congiunto urbano. Ad oggi, l'evoluzione tecnologica ha fatto sì che la rappresentazione del territorio abbia assunto forme sempre più tecniche, scientifiche, oggettive, e soprattutto scevre da una più forte criticità ed interpretazione. Le nuove tecniche di rilievo e la conseguente disponibilità di informazioni attuata da software open data come *Google Earth* o come i sistemi informativi geografici, offrono una quanto più completa e realistica rappresentazione del territorio, se pure attraverso un processo più meccanico e meno analitico. Questo ha decisamente cambiato l'approccio agli studi territoriali rispetto alle epoche precedenti.

Quello di rappresentare il territorio tramite mappe, icone ed ideogrammi, è stata una necessità dell'uomo fin dai tempi più antichi. Prima ancora della scrittura, la graficizzazione rudimentale degli elementi che caratterizzavano l'ambiente vissuto esprimeva una ancestrale forma di comunicazione e di necessità di controllo del territorio. È nel momento in cui l'uomo disegna e semplifica su un supporto la realtà che lo circonda che, di fatto, ne prende possesso e riconosce l'ambiente naturale come luogo da abitare,

conoscendone le caratteristiche e progettandone le trasformazioni. Nel corso della sua lunga storia, la cartografia ha sempre assunto un valore simbolico e quasi metaforico. Il suo valore funzionale non si esprimeva nella sua capacità di corrispondere al reale in maniera scientifica, quanto più alla capacità, attraverso un'appropriata simbologia, di semplificare e rendere riconoscibile un dato territorio anche attraverso pochi elementi. Tuttavia, ciò che per secoli ha ossessionato gli studiosi e i cartografi europei è stata la costante ricerca di una rappresentazione che fosse il più possibile vicina alla realtà oggettiva, misurando, rilevando e dettagliando con sempre maggiore precisione il territorio e le città.

Fra simbologia e rigore scientifico

Sebbene oggi ognuno di noi, grazie ai moderni sistemi di *Global Positioning System* (GPS), abbia sempre a portata di mano una mappa che con grande precisione ci guida fra le strade della città, dobbiamo comprendere come questi sistemi siano il risultato di un lungo processo di sviluppo della scienza cartografica che tuttavia tiene in sé e conserva quelle simbologie e metafore ormai acquisite, che ci permettono di riconoscere percorsi e strade in linee dallo spessore e dai colori variabili, edifici in poligoni ombreggiati e via dicendo. Una caratteristica, quella della simbologia, che continua dunque a connotare le rappresentazioni moderne, come vedremo in seguito.

Chiaramente, il valore metaforico della rappresentazione si è sempre espresso in funzione dello scopo e dell'utilizzo della carta stessa. Ogni cartografia, infatti, nasce al fine di assolvere ad una determinata funzione, che può essere stata, nel corso del tempo, più funzionalistica o speculativa. Specialmente nelle epoche più antiche, l'indagine filosofica associata allo studio del cosmo e della relazione fra forma celeste e terrena ha dato luogo a rappresentazioni che, allontanandosi dalla descrizione dettagliata dell'abitato, andavano a ricercare una spiegazione più universale di quella che era la forma del mondo. In tal modo disegni come il mappamondo babilonese (2400-2200 a.C.) o la *Mappa Mundi* di Ebstorf (1240-1240), assumono un valore altamente metaforico, dimostrando il ruolo che l'immagine cartografica ha assunto anche al fine di concentrare l'attenzione sul pensiero filosofico e religioso.

A questa funzione fortemente simbolica e speculativa, si sono affiancate immagini più tecniche destinate al controllo del territorio per fini militari o di comunicazione, come nel caso della cartografia nautica – si pensi ai portolani medioevali. Tali rappresentazioni, costanti nel corso della storia e di cui si conservano esempi dall'epoca romana alle famose mappe francesi del periodo napoleonico, costituiscono forse uno degli esempi che maggiormente hanno volto lo sguardo alla ricerca di un rilievo scientifico e descrittivo della realtà. Ed è in epoca moderna, infatti, che proprio l'Istituto Geografico Militare ha raccolto i dati necessari alla redazione della Carta topografica nazionale, uno degli elaborati tecnici più importanti e fondamentali allo studio del territorio contemporaneo, data anche l'introduzione della simbologia grafica delle curve di livello al fine della rappresentazione convenzionale della terza dimensione.

Nonostante questi elaborati, moderni ed avanzati, costituiscono di fatto un passaggio dalla rappresentazione empirica ad una decisamente più scientifica, conservano tuttavia in sé il valore analitico ed interpretativo del disegno, che utilizza simboli e convenzioni grafiche funzionali alla descrizione del territorio. La vera svolta, dunque, avviene in epoca contemporanea, a partire dalla metà del XX secolo, con l'introduzione della fotografia aerea e satellitare che ha totalmente rivoluzionato il metodo di studio e analisi del territorio. Scevra da ogni simbologia, la fotografia restituisce l'immagine oggettiva e reale, al di là dell'interpretazione che ha caratterizzato le immagini del paesaggio e delle città nella storia. Come nell'arte figurativa, che con l'avvento delle prime produzioni fotografiche si è vista costretta a riconsiderare il proprio ruolo, dopo secoli di ricerca di "imitazione della natura" e di realismo, anche nell'immagine cartografica, a seguito dell'evoluzione delle tecniche, va indagato il compito ed il valore che il disegno continua oggi ad avere per lo studio della città, considerando i nuovi strumenti come punti di partenza funzionali ad un successivo sviluppo interpretativo ed analitico della rappresentazione.

La cartografia urbana: forme, funzioni, prospettive

In questo contributo concentriamo la nostra attenzione sulla rappresentazione della città e, dunque, sulla così detta cartografia urbana. Non c'è dubbio che lo sviluppo di questo filone sia stato, a partire dal XVI secolo, particolarmente ricco e rivolto al soddisfacimento di diverse necessità: dall'esaltazione delle bellezze che ciascuna città intendeva diffondere nel resto d'Europa, assolvendo ad un ruolo divulgativo e "propagandistico" della buona amministrazione, all'esigenza di misurazione e controllo dello spazio urbano finalizzato proprio a quella buona amministrazione da celebrare. Proprio dal bisogno funzionale di una base tecnica attraverso cui programmare le trasformazioni della città, deriva il passaggio dalla forma rappresentativa più prospettica a quella di carattere geometrico. In effetti, come è noto, le vedute prospettiche in cui il punto di vista di alza fino a determinare il così detto "volo d'uccello", insieme alle raffigurazioni zenitali, sono le forme descrittive più diffuse fino all'epoca moderna, combinandosi, talvolta, insieme. Ciò che in epoca rinascimentale dava spazio all'elaborazione e alla diffusione delle piante prospettiche, tanto in Italia quanto nel resto d'Europa, era il legame che associava le tecniche di rilievo all'arte pittorica [Marin 2013], con cui si evidenziava allo stesso tempo la struttura urbana, le sue architetture ed il paesaggio circostante. È interessante notare come, se da un lato queste rappresentazioni avessero un carattere meno scientifico e più suggestivo, rispondevano tuttavia ad una esigenza di comprensione e di riconoscibilità fruibile ad un pubblico più vasto, essendo più vicine, attraverso il ridisegno di prospetti e monumenti, alla percezione che qualunque viaggiatore o cittadino potesse sperimentare fra le strade della città. Non è un caso che, proprio per andare incontro alle esigenze dei viaggiatori dell'epoca, alcune planimetrie geometriche si "ibridassero" presentando prospetticamente soltanto le volumetrie delle principali architetture di interesse, un po' come ancora oggi avviene in alcune mappe turistiche che indicano gli itinerari di visita di molte città d'arte.



1: Stralcio della *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli (1748) della zona di Monti, con affianco le "rubriche" allegate. La struttura del lavoro del Nolli, composto da rappresentazioni grafiche e informazioni didascaliche, si può assimilare ai moderni sistemi GIS, con le "tabelle attributi".

La "verosimiglianza" cui tendevano le rappresentazioni prospettiche lascia progressivamente il posto ad elaborati più geometrici e di estrema precisione tecnica basati su attenti rilievi topografici e che spesso sono propedeutici, specialmente nel XVIII secolo, alle successive espansioni e trasformazioni delle principali città europee. Eppure, questa forte ricerca di oggettività e scientificità della rappresentazione, non può fare a meno di ricorrere ad una astrazione grafica che ci mette nuovamente di fronte al tema del simbolismo e dell'interpretazione. Più si cerca un rigore nel rilievo della struttura urbana, maggiore sarà la necessità di sintesi e di semplificazione grafica, dando luogo ad una produzione cartografica, riferita specialmente alla seconda parte del Settecento, che costituisce un vero punto di svolta nelle tecniche di rappresentazione della città.

Senza dimenticare i celebri antecedenti che hanno proposto rappresentazioni zenitali già a partire dal Cinquecento, come la *Pianta di Imola* di Leonardo da Vinci (1502) o la *Pianta di Roma* del Bufalini (1551), come abbiamo accennato sarà nel XVII e XVIII secolo che questo tipo di carte urbane si affermerà definitivamente, diffondendosi come modello in tutta Europa. A Venezia dalla xilografia assonometrica del de Barbari (1500) si passa alla *Pianta* di Ludovico Ughi (1729); a Firenze la *Pianta* del Ruggieri (1731), a Milano è Marcantonio Dal Re nel 1734 a disegnare una planimetria geometrica in grande formato, a Napoli Giovanni Carafa parla della mancanza e della necessità di dotare la città di una cartografia di questo tipo, realizzando la *Mappa Topografica della Città di Napoli* nel 1775. Anche fuori dai confini nazionali, il modello rappresentativo sul piano zenitale avrà diffusione in tutte le capitali, da Londra a Parigi, da Madrid a Berlino, e via dicendo. È in questo contesto che, nel 1748, a Roma, Giovan Battista Nolli elabora la *Nuova Pianta di Roma* (Fig. 1), caposaldo della cartografia urbana e documento fondamentale cui ancora oggi fare riferimento per lo studio della città. Ed è, quindi, proprio su Roma che concentriamo ora l'attenzione, per ripercorrere alcuni momenti

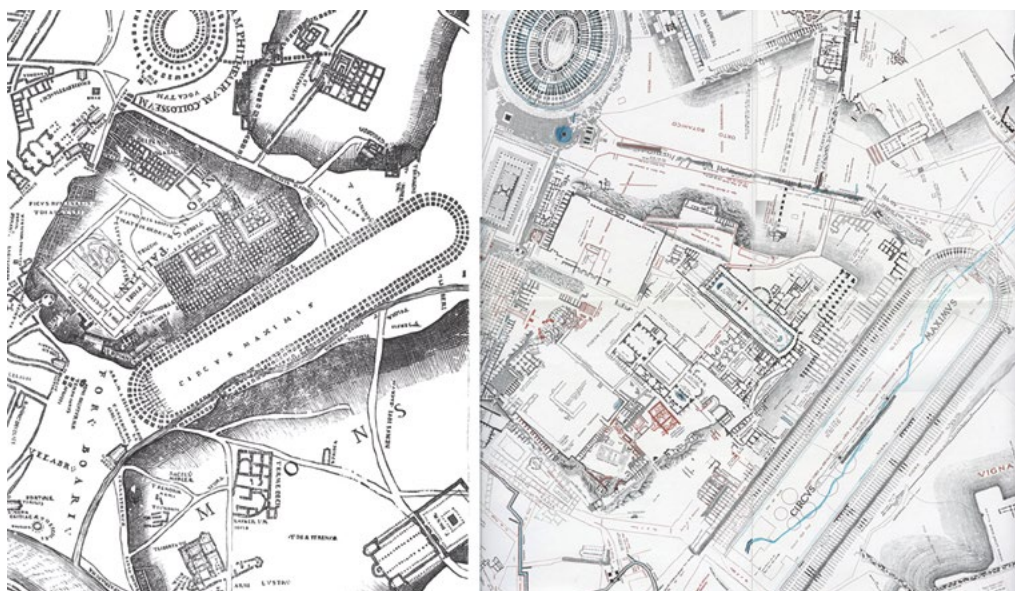
fondamentali che hanno scandito l'evoluzione delle tecniche di rappresentazione cartografica della città, mettendone in luce le caratteristiche, gli approcci e le interpretazioni a cui fare riferimento per desumere gli strumenti adeguati all'analisi urbana attraverso le tecniche più contemporanee.

L'immagine di Roma: le rappresentazioni geometriche

Se volessimo fare riferimento alla celebre opera *Le piante di Roma* di Amato Pietro Frutaz, nella quale sono raccolte, nel 1962, ben 245 immagini della città dal III secolo d.C. fino al Novecento, possiamo immediatamente constatare come la produzione cartografica sulla città sia di fatto stata continua fin dall'epoca imperiale. Questo significa trovare all'interno della raccolta un repertorio di immagini che declinano la rappresentazione secondo diverse tecniche e forme. Fra queste si collocano alcune cartografie che, a partire dal XVI secolo, sono divenute modelli di riferimento per l'Europa del tempo, e spunti di riflessione ed analisi per noi studiosi contemporanei.

Bufalini

La pianta di Roma di Leonardo Bufalini (1551) costituisce uno dei pochi esempi così "precoci" di rappresentazione basata su un preciso rilievo topografico esteso ad una città di tali dimensioni. L'affinata tecnica con cui viene realizzata è ciò che ha consentito, in seguito alla sua edizione, la produzione di numerose raffigurazioni anche di tipo prospettico che sul rilievo bufaliniano si sono basate. In effetti, la realizzazione



2: Confronto fra la rappresentazione dei resti archeologici nella carta del Bufalini, a sinistra, e del Lanciani, a destra. Per facilitare il confronto la Forma Urbis del Lanciani è stata ruotata con orientamento a est.

di una carta così avanzata e moderna per i suoi tempi, ha fatto sì che Roma attenderà altri due secoli per avere una nuova rappresentazione di tipo così tecnico, con la *Nuova Pianta di Roma* del Nolli che proprio al Bufalini si ricollega filologicamente, presentando una rielaborazione della stessa planimetria cinquecentesca. La pianta, oltre a fondarsi su precise tecniche di rilievo, risulta moderna in quanto tiene insieme più livelli che, sovrapposti, danno forma e corpo alla descrizione della città. La topografia, ombreggiata, è il livello di base che più degli altri cerca di essere fedele ad una rappresentazione realistica, assieme al Tevere, evidenziando il diverso trattamento che nel disegno viene dedicato agli elementi che compongono il paesaggio rispetto a quelli che costituiscono le architetture. Queste, semplificate in isolati, si strutturano attraverso poligoni privi di campitura, che mettono in evidenza il reticolo stradale. Maggiore dettaglio, infine, è riservato alle strutture archeologiche (Fig. 2), elemento peculiare con cui ogni cartografia di Roma dovrà confrontarsi, dedicando ad esse, come vedremo, una particolare attenzione.

Nolli

Proprio all'interesse circa i resti archeologici si lega la *Nuova Pianta di Roma* del 1748. Se il Nolli, infatti, sceglie di affiancare alla propria elaborazione settecentesca, proposta nei due formati di Pianta grande e Pianta piccola, anche un rifacimento della Pianta del Bufalini, lo fa con l'obiettivo di assolvere alle richieste dei committenti che sollecitavano un elaborato che rappresentasse non soltanto lo stato attuale della città, ma anche un rilievo scientifico delle antichità. È proprio nell'interesse per l'archeologia che risiede, dunque, il pretesto per la redazione di una Pianta che diventerà celebre per la precisione e la completezza di livello senza pari al tempo, tanto da far diventare l'aspetto archeologico quasi marginale e di minore interesse. Ciò che affascina di questa Pianta è la chiarezza della rappresentazione: la quantità di informazioni riportate anche attraverso



3: Confronto fra la *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli e la pianta IGM del 1949. Si sottolinea la somiglianza delle scelte grafiche e l'impressionante precisione del rilievo del Nolli. Per facilitare il confronto la cartografia IGM è stata leggermente ruotata verso est.






un notevole livello di dettaglio non si affastellano sulla carta, ma attraverso una mirabile sintesi simbolica permettono una lettura complessiva della topografia e del tessuto urbano. Non ci interessa approfondire la descrizione tecnica della pianta del Nolli, già ampiamente analizzata ed approfondita da molti altri studiosi, ma ci preme sottolineare i caratteri di modernità che ne rendono possibile il confronto con le nostre tecniche di rappresentazione contemporanea. In essa convivono la semplificazione delle forme poligonali degli edifici, campiti in nero, con il realismo della raffigurazione dei giardini e degli arredi urbani. Il disegno tecnico si esprime benissimo nel dettaglio delle sezioni degli edifici di rilievo, così come nelle differenti campiture grafiche che distinguono i vari tipi di colture nei campi, proprio come i moderni *pattern* utilizzati nei disegni digitali. La volontà di offrire una rappresentazione oggettiva e tecnica della città, si evidenzia, inoltre, nell'orientamento a nord della pianta, che per la prima volta abbandona la visuale tipica da ovest, e nella presenza della rosa dei venti che, riportando sia il nord magnetico che quello geografico, in qualche modo "georeferenzia" in maniera accurata la carta.

Lanciani

Sempre l'interesse per le permanenze archeologiche, caratteristica che maggiormente differenzia le immagini di Roma rispetto ad altre città, porta alla produzione, nel 1901, della *Forma Urbis Romae* redatta da Rodolfo Lanciani, con la quale si compie l'impresa di raccogliere e sovrapporre alla struttura urbana di inizio Novecento i resti archeologici e gli edifici antichi studiati. Quello dello studio delle vestigia della Roma imperiale è quindi il filo conduttore che lega queste tre cartografie attraverso quattro secoli. Lanciani, complici anche i tempi più moderni, presenta una rappresentazione snella e molto tecnica. La tematizzazione che assegna alla pianta un ruolo specifico, ovvero quello di concentrarsi nel descrivere le antichità, rende la *Forma Urbis* un elaborato molto tecnico, sintetico ma allo stesso tempo estremamente dettagliato. Gli isolati della contemporaneità quasi spariscono riducendosi a linee sottili che descrivono il reticolo stradale. La topografia, al contrario, viene messa in evidenza secondo un metodo di ombreggiature che ricorda quello del Bufalini. Ai resti archeologici è, invece, dedicata una attenzione e minuziosità estrema, facendo divenire la pianta la «prima banca dati dell'archeologia romana» [G. Ioppolo]. La sovrapposizione dei livelli della rappresentazione che, come abbiamo visto, caratterizza queste piante geometriche e zenitali della città di Roma, viene qui resa particolarmente visibile ed esaltata nel momento in cui Lanciani sceglie di "spegnere" i livelli che non sono toccati dalla sua analisi (come gli edifici o i giardini che il Nolli rappresentava), per tenere invece "accesi" quelli che gli interessano. L'utilizzo del colore, inoltre, evidenzia in maniera chiara i livelli temporali con cui si distinguono i resti archeologici di epoche differenti.

Le carte topografiche antiche e i sistemi GIS

Proprio il sistema di rappresentazione proposto da Lanciani ci dà modo di introdurre un discordo comparativo fra queste cartografie storiche con quelle della Roma contemporanea. Potremmo, infatti, assimilare le piante fino qui trattate alle rappresentazioni analitiche e tecniche realizzate tramite i sistemi GIS. I sistemi informativi territoriali

					
	L. BUFALINI 1551	M. CARTARO 1576	A. TEMPESTA 1593	G. B. NOLLI 1748	R. LANCIANI 1901
TIPO	ortogonale	prospettica	prospettica	ortogonale	ortogonale
LIVELLI	✓			✓	✓
RIFERIMENTI GEOGRAFICI				✓	✓
BANCA DATI				✓	✓
VOLUMETRIE		✓	✓		

4: Abaco tipo delle cartografie antiche analizzate secondo parametri affini agli strumenti contemporanei. Per ogni carta, classificata secondo le due tipologie “ortogonale” o “prospettica”, è stata valutata la tecnica rappresentativa ed analitica facendo riferimento alla presenza o meno di livelli di rappresentazione, orientamento nello spazio, corredo di informazioni didascaliche assimilabile ad una “banca dati” ed infine il carattere tridimensionale della rappresentazione.

hanno infatti come caratteristica quella di comunicare in maniera molto immediata e sintetica un quantitativo di informazioni tecniche molto corposo ed utile allo studio della città. Nella descrizione delle planimetrie del Bufalini, Nolli e Lanciani abbiamo evidenziato alcune caratteristiche che, se poniamo attenzione, sono peculiari anche delle carte elaborate attraverso GIS: la sovrapposizione di livelli tematici, legati da una rappresentazione omogenea per ciascun tema, in modo da facilitarne la lettura; la semplificazione simbolica attuata ai fini della precisione tecnica dei dati, che nel GIS si traduce in una astrazione tale da ridurre le modalità di rappresentazione a tre sole tipologie di segno, ovvero i poligoni, i punti e le linee; l'attenzione per l'orientamento geografico introdotto con la Pianta del Nolli, che attribuisce scientificità alla rappresentazione sottolineando l'importanza della georeferenziazione su cui il GIS è basato. Ulteriore aspetto che merita di essere citato è la corposità di informazioni che accompagnavano le piante, completando ed arricchendo il lavoro di raccolta dati solo in parte raccontato dal disegno. Prendendo ad esempio il lavoro del Nolli, è noto che le piante dovessero essere accompagnate da un “Libro” che non venne mai completato. In esso dovevano essere contenute informazioni di dettaglio sulle emergenze architettoniche numerate nella planimetria, per costituire un'opera di documentazione che mettesse insieme il dato grafico con le informazioni risultanti dalla ricerca iconografica e bibliografica precedente. Si tratta della stessa filosofia su cui si basano i sistemi GIS, vere e proprie banche dati che consentono di mettere insieme le differenti informazioni riferite al medesimo

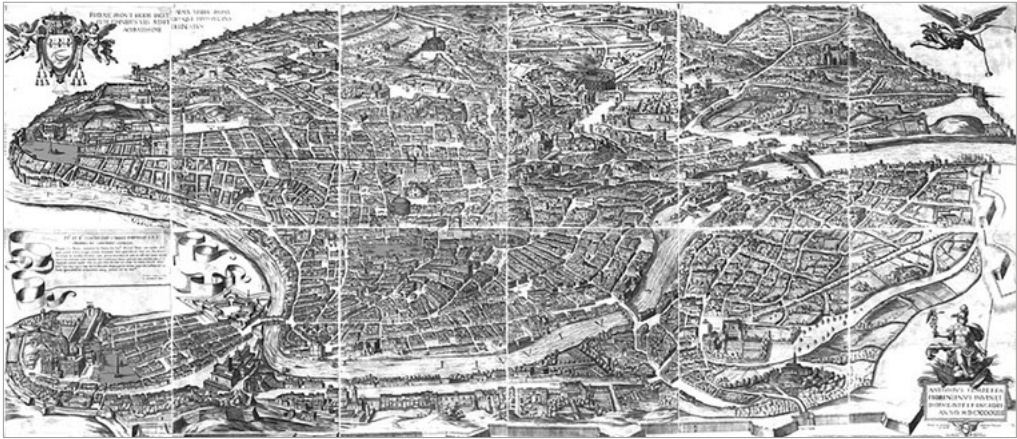
ambito di studio, ed in cui le ‘tabelle attributi’ collegate ad ogni *shape file* consentono di integrare le informazioni grafiche con ogni genere di dati: nomi, date, misure, quantità, descrizioni o riferimenti esterni anche di tipo iconografico. Stessa cosa avviene con il Lanciani, la cui Pianta si caratterizza proprio per la sovrapposizione attuata fra il disegno planimetrico e una copiosa quantità di informazioni e didascalie che completano la descrizione in relazione allo spazio.

L'immagine di Roma: dalle rappresentazioni prospettiche alle fotografie aeree

Fra la Pianta del Bufalini e quella del Nolli non sono mancati a Roma diversi esempi di raffigurazione della città di tipo prospettico, che ci interessa presentare per permettere una analogia con un altro strumento di studio della città della nostra epoca, vale a dire la fotografia aerea e i software di mappatura satellitare come *Google Earth*. Come abbiamo visto, infatti, la dialettica fra la rappresentazione di tipo simbolico e quella realistica ha oscillato sempre, dal Cinquecento in poi, fra le piante ortogonali e quelle prospettiche: Roma, nella mole di immagini storiche che di essa si conservano, presenta significativi esempi anche di questo secondo tipo di elaborati.

Molti sono gli autori che si sono cimentati nella rappresentazione prospettica di Roma. Da Peruzzi (1564) a Cartaro (1567), Tempesta (1593), Maggi (1625), Falda (1676) e così via, il punto di vista privilegiato è quello che guarda verso est, collocandosi sul colle del Gianicolo, che oltre ad essere già caratteristico delle vedute, diviene l'orientamento tipico anche delle piante a volo d'uccello. Nonostante il trattamento realistico del disegno distraiga dalla precisione geometrica su cui si basa, queste piante presentano una particolare tecnica che sovrappone un disegno ortogonale della pianta su cui si vanno a costruire i fronti degli edifici resi prospetticamente. Ovviamente, la resa prospettica delle architetture è essa stessa una illusione che va a distorcere in qualche modo la percezione corretta delle geometrie che compongono la maglia urbana. Questa caratteristica, che tiene insieme tecniche di rilievo anche molto precise (si ricordi che queste immagini, prodotte fra Cinquecento e Settecento, si basavano quasi sempre sul rilievo topografico bufaliniano), con una visione pseudo-assonometrica volta a rendere più realistica e riconoscibile la visione della città, ha molto a che vedere con le immagini satellitari di cui oggi disponiamo. L'elemento della tridimensionalità, infatti, rende meno astratta e più riconoscibile la rappresentazione, aumentando anche il quantitativo di informazioni descrittive che vengono riportate dal disegno: sono visibili le altezze, i volumi, le relazioni che si instaurano nello spazio fra le architetture e la topografia del territorio. A differenza delle piante zentrali, queste rappresentazioni prospettiche sono funzionali ad una divulgazione e conoscenza della città che si rivolge ad un pubblico più vasto, esattamente come oggi la navigazione in *Google Earth* è più intuitiva ed espressiva rispetto alla visualizzazione di una carta tecnica in GIS. Con ciò non si vuole screditare il valore scientifico della fotografia aerea e delle mappe satellitari: proprio dall'analisi delle rappresentazioni storiche che stiamo comparando, possiamo riconoscere il valore scientifico che tali

rappresentazioni assumono per lo studio del territorio. Non va dimenticato, inoltre, come la visione prospettica si presti a generare immagini e visuali sulla città molto diverse a seconda del punto di vista che viene scelto, in maniera strumentale agli aspetti urbani e territoriali che si vogliono mettere in luce. Se una pianta ortogonale, infatti, non varia le sue forme in quanto è legata alla proiezione fissa degli elementi sul piano orizzontale, in una visione prospettica ogni spostamento, inclinazione o rotazione generano interpretazioni della città differenti, pur mantenendo saldo il vincolo che lega gli oggetti al suolo.



5: Confronto fra la rappresentazione prospettica di Roma di Antonio Tempesta (1593) e la stessa prospettiva ricavata da Google Earth. Sono stati evidenziati alcuni punti di riferimento comuni alle due immagini: il tridente, Piazza del Popolo, Piazza San Pietro, Piazza Navona, il Pantheon, la Basilica di Santa Maria Maggiore, il Colosseo e, all'estrema destra, la Piramide Cestia.

Conclusioni

In questo contributo abbiamo provato a mettere in luce i caratteri che legano le tecniche di rappresentazione storiche con quelle contemporanee. Risulta, a nostro avviso, evidente come gli strumenti moderni non siano altro che l'evoluzione delle intenzioni che da sempre, nei secoli, i cartografi hanno espresso nelle proprie modalità di raccontare e descrivere la città. Dalle epoche passate oggi mutuiamo gli approcci, le forme e le visioni della rappresentazione, servendoci dell'avanzamento tecnologico ed informatico per facilitare e velocizzare la produzione e la diffusione di rilievi e ricerche che da sempre sono state al centro degli studi urbani. Ma è guardando indietro che, di fronte a tecnologie così avanzate, tali da paventare una spersonalizzazione ed una oggettivizzazione estrema del dato, possiamo ritrovare il senso ed il valore interpretativo che tali rappresentazioni hanno avuto e continuano ad avere ancora oggi, se pure attraverso nuovi strumenti. Il riconoscimento di affinità fra le cartografie contemporanee e quelle più antiche ci sembra, dunque, fondamentale per analizzare le potenzialità dei moderni software, e ritrovare una metodologia di approccio all'analisi della città che affonda le sue radici nelle opere degli studiosi che ci hanno preceduto. L'intenzione, quindi, è quella di proseguire in una classificazione sistematica delle carte storiche della città di Roma, seguendo come criterio quello della comparazione con le tecniche contemporanee, al fine di stimolare la riflessione ed il dibattito su un utilizzo consapevole, analitico ed interpretativo delle moderne strumentazioni.

Bibliografia

- BEVILACQUA, M. (2012). *L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli: un modello europeo*, Roma, Artemide.
- BEVILACQUA, M. (2004). *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma antica e moderna. Conoscere e rappresentare la metropoli dei lumi*, Roma, Artemide.
- BEVILACQUA, M. (1998). *Roma nel secolo dei lumi. Architettura erudizione scienza nella pianta di G.B. Nolli*, Napoli, Electa.
- CATIZZONE, A. (2007). *Fondamenti di Cartografia*, Roma, Gangemi Editore.
- CIANCI, M.G. (2008). *Metafore, rappresentazioni e interpretazioni di paesaggi*, Firenze, Alinea Editrice.
- CIANCI, M.G. (2008). *La rappresentazione del paesaggio. Metodi, strumenti e procedure per l'analisi e la rappresentazione del paesaggio*, Firenze, Alinea Editrice.
- CUNDARI, C. CARNEVALI, L. (2003). *Il rilevamento urbano. Tipologia, procedure, informatizzazione*, Roma: Edizioni Kappa.
- CUSANNO, M. (2010). *Condividere dati geografici: apparati, procedure e strumenti*, in *Sistemi informativi integrati per la tutela, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico e urbano*, MIUR PRIN COFIN 2006, a cura di S. Brusaporci, Roma, Gangemi Editore.
- FARINELLI, F. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.
- FARINELLI, F. (1992). *I segni del Mondo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice.

LANDI, F. (2014). *Paesaggi virtuali del passato. Cartografia storica, GIS e virtual landscaping: il caso dell'isola Palmaria*, in *Studi storico-cartografici. Dalla mappa al GIS*, a cura di A. Gallia, Genova.

LELO, K. (2013). *Nolli e la visione della città. Rigore ed estetica nella rappresentazione dello spazio urbano*, in *Roma nel Settecento, Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G. B. Nolli*, a cura di K. Lelo, C.M. Travaglini, Roma, EdilStampa s.r.l.

LONGLEY, P.A., GOODCHILD, M.F., MAGUIRE D.J., RHIND, D.W. (2005). *Geographic Information Systems and Science*, Chichester, John Wiley and Sons.

MARIN, B. (2013). *Le grandi planimetrie urbane stampate in Europa nel XVIII secolo. Produzioni e utilizzi*, in *Roma nel Settecento*, a cura di K. Lelo, C.M. Travaglini, Roma, EdilStampa s.r.l.

MAURELLI, P. (2006). *I Sistemi Informativi Territoriali (SIT) come contesti di rappresentazione e interazione*, in *La rappresentazione per la conoscenza dell'ambiente urbano e del territorio*, a cura di M. Martone, Roma, Edizioni Kappa.

LA FOTOGRAFIA COME FONTE E STRUMENTO DI RICOSTRUZIONE DELLE TRASFORMAZIONI URBANE: IL CASO DI ROMA TRA XIX E XX SECOLO

GIUSEPPE STEMPERINI, CARLO M. TRAVAGLINI¹

Abstract

The goal of the paper is to consider the role of iconographic sources, especially photography, in the field of urban and territorial history. Based on the experience gained in the CROMA (Centre for the Study of Rome) of the Roma Tre University, this study seeks to highlight the potential of photography both in micro-analytical studies and in long-term analyses.

Keywords

Iconographic sources; Photography; Rome

Introduzione

Gli studi storici si sono dimostrati assai poco attenti alla fotografia come fonte documentaria. Ancora oggi, la fotografia viene utilizzata in larga prevalenza per finalità illustrative e soltanto negli ultimi anni ha acquisito una piena dignità storica [Cozzi 1998, 35; D'Autilia 2005]. Diventata un mezzo di comunicazione di massa dagli anni Venti e Trenta del Novecento, la fotografia ha conosciuto una rinnovata vitalità dagli anni Settanta, quando diventò materia di studio universitario ed entrò a far parte delle collezioni museali mediante la costituzione o il potenziamento di sezioni fotografiche, tanto nei musei dedicati alla scienza e alla tecnica, quanto nelle sedi espositive focalizzate sulla storia del territorio e sull'arte contemporanea. Negli anni Ottanta, poi, nella fase dell'avvento del digitale e del contestuale ridimensionamento della tecnica analogica, in Europa iniziarono ad essere fondate istituzioni museali esclusivamente dedicate alla fotografia [Schiaffini 2014, 501-503].

Nata ufficialmente nel 1839, nella seconda metà dell'Ottocento la fotografia venne accolta con entusiasmo dagli scienziati positivisti e dai letterati naturalisti, i quali la

¹ Il presente contributo è il risultato della stretta collaborazione tra gli autori. In particolare, Giuseppe Stemperini ha curato la redazione dell'introduzione e del paragrafo *L'uso della fotografia nella storia urbana: l'esperienza del CROMA*, mentre Carlo M. Travaglini del paragrafo *Il caso di studio dell'area Ostiense-Testaccio*.



1: Foto commemorativa scattata il giorno seguente la Breccia di Porta Pia, 21 settembre 1870 [Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea].

considerarono come un documento “oggettivo”, in grado di restituire la realtà con assoluta aderenza [Ceserani 2014, 219-220]. Tale orientamento fu condiviso anche da molti intellettuali del secolo successivo, ma già i primi reportage di guerra misero in forte discussione la presunta oggettività della fotografia, che non solo conteneva elementi soggettivi (come l’ampiezza del campo e la luce) ma poteva anche essere manipolata e piegata per finalità ideologiche. Fotomontaggi e abili ritocchi non mancarono già nel Risorgimento italiano – su tutti la foto della Breccia di Porta Pia del 1870 (Fig. 1) – ma è con i regimi totalitari che la pratica falsificatoria si sarebbe diffusa su vasta scala, sia come strumento di propaganda del governo sia per denigrare avversari e oppositori [Miraglia 2014, Preto 2014]. Basti pensare al numero speciale della rivista «Architettura» (dicembre 1936) dedicato alla demolizione della “spina di Borgo” per la realizzazione di via della Conciliazione a Roma, nel quale la mediocre qualità delle immagini pubblicate era funzionale a trasmettere un’idea del degrado in cui versava il tessuto edilizio del rione, così da giustificare la demolizione e far percepire il piano come un intervento di risanamento urbano [Desole 2014, 165-166].

Una maggiore consapevolezza nell’uso della fotografia nella ricerca storica va riconosciuto alla tradizione storiografica delle *Annales*. La *Nouvelle Histoire*, infatti, fin dagli anni Trenta promosse una concezione pluralistica delle fonti, includendo anche la

fotografia, la quale non deve sfuggire all'applicazione del metodo storico, a partire da un approccio critico della fonte [D'Autilia 2014, 128; Fiorentino 2017, 69-70; Giordano 1981, 815; Quintavalle 2014, 24].

L'uso della fotografia nella storia urbana: l'esperienza del CROMA

La valorizzazione della fotografia – e più in generale delle fonti iconografiche e cartografiche – nello studio delle trasformazioni della città e del territorio rappresenta uno degli obiettivi metodologici che ha contraddistinto, fin dalla sua fondazione, l'attività di ricerca del CROMA (Centro di Ateneo per lo studio di Roma) dell'Università Roma Tre. Nell'ambito del progetto «Atlante di Roma» e in collaborazione con diversi enti e istituzioni culturali, il CROMA da oltre un decennio ha promosso la realizzazione di mostre fotografiche, con la pubblicazione dei relativi cataloghi, dedicate ad alcuni quadranti della città di Roma o all'area comunale nel suo insieme [Travaglini 2004; Boemi, Travaglini 2006; C.M. Travaglini, K. Lelo, C. Mazzarelli, G. Stemperini 2007; G. Stemperini, C.M. Travaglini 2014]. Al fine di mettere in risalto il ruolo della fotografia nella ricerca storica, e in particolare nella storia urbana, è stato preso in considerazione un ampio spettro di tipologie fotografiche: dalle foto aeree alle foto di persone, dalle foto prospettiche alle scene di vita quotidiana, nella convinzione che ogni tipologia possa integrare efficacemente le tradizionali fonti archivistiche e bibliografiche. Si è fatto ricorso anche all'elaborazione di serie storiche di immagini satellitari che, presentando minori distorsioni geometriche e un maggior grado di omogeneità rispetto a quelle aeree, consentono di mettere in luce i processi di lungo periodo, come il fenomeno dell'espansione della superficie urbanizzata e più in generale dell'erosione del territorio. Del resto, le *Digital Humanities* schiudono nuove prospettive di interrelazione con una molteplicità di fonti per ragionare in termini sincronici e diacronici, a partire dall'applicazione dei Sistemi Informativi Territoriali alla cartografia storica. Su questo fronte, sempre nell'ambito del progetto *Atlante di Roma*, il CROMA si è impegnato in un progetto multidisciplinare che ha portato alla pubblicazione on-line di un *Historical GIS* (HGIS) focalizzato sulla Roma del Settecento, realizzato sulla base della *Nuova pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli (1748) [Lelo, Travaglini 2013].

In una prospettiva di ampliamento degli strumenti a disposizione dello storico, la fotografia è stata messa in relazione con le fonti cinematografiche e televisive, esplorate attraverso la consultazione degli archivi della Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, dell'Istituto Luce e di Rai Teche. Nelle mostre organizzate dal CROMA, infatti, si è dato spazio alle fotografie di scena e alla proiezione di antologie di filmati selezionati da cinegiornali, reportage e documentari. Oltre alle finalità metodologiche, la proposta di una sezione video all'interno del percorso espositivo delle mostre ha ulteriormente rafforzato la finalità di divulgazione scientifica, che le iniziative messe in cantiere si sono sempre prefissate. Facendo leva sulla forza comunicativa delle immagini e dei video, si è tentato di raggiungere ampi strati della cittadinanza con l'obiettivo di non disperdere la memoria storica della città, rilevante ad ogni latitudine ma particolarmente urgente nella capitale del Paese, che negli ultimi anni sta assistendo ad una

progressiva disgregazione tra centro e periferia e in cui la coesione sociale si è ridotta ai minimi termini, fino a minacciare il senso di appartenenza alla propria città [Lelo, Monni, Tomassi 2019].

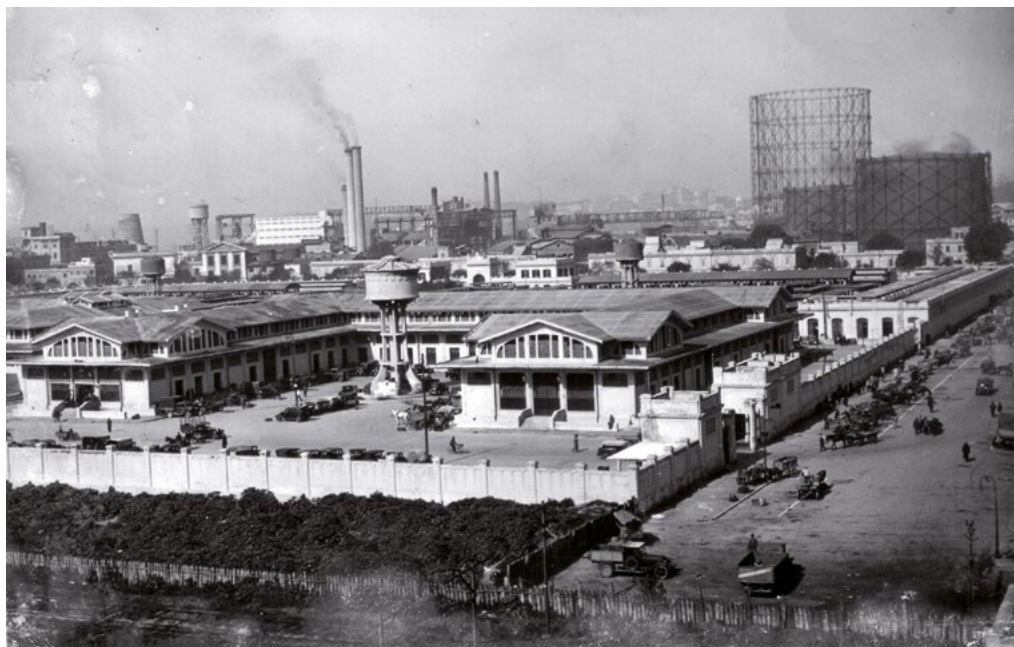
Per promuovere un largo coinvolgimento di cittadini, specialmente di giovani, in diversi casi la realizzazione di mostre fotografiche è stata accompagnata da un concorso fotografico, articolato in varie sezioni riferite sia alle immagini contemporanee sia alle foto storiche. Tali iniziative hanno stimolato, tra gli altri, il reperimento degli album di famiglia, che in diversi casi contengono documentazione che altrimenti sarebbe rimasta inedita. La finalità partecipativa, quindi, rientra pienamente nello spirito di tali progetti, i quali sono stati anche concepiti per agevolare un collegamento più diretto tra istituzioni e territorio e per favorire l'attivazione di un'ampia rete di collaborazioni, sul terreno della ricerca, con enti e istituzioni culturali pubbliche e private.

Il caso di studio dell'area Ostiense-Testaccio

Per evidenziare il ruolo della fotografia come fonte per la storia e come strumento per raccontare la storia, si è deciso di proporre il caso di studio delle trasformazioni del territorio Ostiense-Testaccio tra il XIX e il XX secolo. Tale area, posta nel quadrante meridionale di Roma a cavallo delle Mura Aureliane, costituisce uno straordinario paesaggio urbano che contiene profili storici e paesaggistici di rilevante interesse, tali da creare nell'insieme un importante patrimonio culturale per la città [Travaglini 2006, 343-380]. Prevalgono nettamente degli elementi trasversali che configurano un'unica identità: il fiume, la destinazione "industriale", la presenza di grandi infrastrutture di servizio, i vasti programmi di edilizia popolare.



2: Inaugurazione del Ponte dell'Industria alla presenza di papa Pio IX, 22 ottobre 1863 [Museo di Roma].



3: Foto panoramica dell'area industriale Ostiense vista dalla Garbatella; in primo piano i Mercati generali, 1930 ca. [Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma].

Durante tutta l'età moderna e fino al termine del periodo pontificio, l'area aveva una destinazione interamente agricola, con una scarsa presenza di edifici rurali. Nell'Ottocento pontificio l'evento più carico di conseguenze per la storia successiva del territorio Ostiense è costituito dalla costruzione di un ponte ferroviario sul Tevere, a campata centrale mobile, per prolungare la linea Civitavecchia-Roma fino alla nuova stazione centrale di Roma Termini. L'opera venne significativamente denominata "ponte dell'Industria" e fu inaugurata dallo stesso Pio IX nel 1863 (Fig. 2) [d'Errico 2007].

Con l'unione di Roma all'Italia inizia una nuova fase per l'area oggetto di studio. Il primo tentativo di programmazione urbanistica del 1871 individuò la zona di Testaccio come la più idonea per ospitare il nuovo polo di insediamenti produttivi che avrebbe dovuto modernizzare la capitale, in considerazione delle sue caratteristiche geografiche e per la dotazione infrastrutturale dell'area. Il Piano Regolatore del 1883 confermò la sua destinazione industriale e il successivo Piano del 1909 estese il perimetro anche all'Ostiense. La costruzione del nuovo Mattatoio (1888-1891) funse da volano per un rapido sviluppo di nuove attività produttive nell'area del Testaccio e, successivamente verso l'Ostiense, a partire dalla zona a ridosso delle Mura, che ne conserva ancora le tracce nella toponomastica – via delle Conce e via dei Conciatori [Neri 2000, 83-141].

Nel giro di pochi anni si concretizzarono o si avviarono grandi opere e nuovi imponenti insediamenti, alcuni dei quali, anche a causa della Grande Guerra, sarebbero poi stati inaugurati nei primi anni del regime fascista (Fig. 3). Basti ricordare le nuove officine per la produzione del gas della Società Anglo-Romana (1910), il nuovo Porto

fluviale (1912) [d'Errico 2004], i Magazzini generali (1912) [Stemperini 2012], la centrale Montemartini (1912), il Consorzio agrario cooperativo (1919), i Mercati generali (1922-1927) [Stemperini 2009], la linea ferroviaria Roma-Ostia (1924).

Negli anni Trenta tuttavia venne a cadere la priorità dell'industrializzazione dell'Ostiense e di una proiezione economica di Roma verso il mare. Le innovazioni progettuali si concentrarono sull'E-42 e per lo sviluppo industriale di Roma fu individuata, e sancita nel 1941, la nuova direttrice Tiburtina-Tor Sapienza.

Dal secondo dopoguerra iniziò una fase contrassegnata da un progressivo decadimento e abbandono degli insediamenti produttivi in relazione sia al venir meno del ruolo strategico del fiume come via di comunicazione, sia all'incremento del valore fondiario delle aree in funzione della grande crescita della popolazione urbana e di una caotica espansione e intensificazione edilizia.

La crisi dell'Ostiense insieme con le attese e le incertezze sul nuovo destino urbano dell'area si sarebbero prolungate fino agli inizi degli anni Novanta, quando l'insediamento nel territorio dell'Università Roma Tre, secondo un modello originale di università policentrica disseminata in questo quadrante della città, ha innescato una serie di interventi volti al riuso di spazi di archeologia industriale e di edifici storici. Soltanto per citare i casi più evidenti, parte dell'ex Mattatoio di Testaccio è stato recuperato per ospitare la sede della Facoltà di Architettura, l'ex stabilimento dell'Alfa Romeo per la Facoltà di Lettere e Filosofia, la fabbrica dismessa della Società Ottico Meccanica Italiana e il complesso della Vasca Navale per la Facoltà di Ingegneria, le ex Vetriere Bordoni per il Rettorato e la Facoltà di Giurisprudenza [Torelli Landini, Travaglini, 2001; Torelli Landini 2007].

Parallelamente, l'azione dell'Università è stata accompagnata anche da altri interventi di recupero e valorizzazione realizzati dal potere pubblico, come la riconversione degli ex Magazzini generali, attualmente sede dell'Istituto Superiore Antincendi, e l'apertura di una sezione dei Musei Capitolini all'interno della Centrale Montemartini, dove è stato allestito un suggestivo spazio espositivo in cui convivono arte classica e archeologia industriale (Fig. 4).



4: Museo della Centrale Montemartini, marzo 2001 [Fotografia di Giulio Napolitano].



5: Famiglia di occupanti all'interno dell'ex-Vetreteria Bordonì (dove ora sorge il Rettorato dell'Università Roma Tre), primi anni Settanta. Foto inviata da Serena Ciccarello, primo premio del concorso fotografico (sezione storica, sottosezione studenti iscritti all'Università Roma Tre) collegato alla mostra sull'area Ostiense-Testaccio.

Gli interventi menzionati hanno favorito la diffusione di nuove iniziative culturali e commerciali che hanno contribuito al rapido processo di trasformazione dell'area, sia sotto il profilo urbanistico, sia sotto il profilo economico-sociale.

La rapida sintesi con cui si è tratteggiata l'evoluzione dell'area Ostiense-Testaccio nel periodo post-unitario è funzionale ad evidenziare le ragioni che hanno indotto il CROMA a focalizzare la sua prima mostra fotografica su questo territorio [Travaglini 2004]. Un quadrante della città strategico nel quale si sono succedute e intrecciate fasi di diversa natura caratterizzate da innovazioni, abbandoni, speculazioni e riqualificazioni di cui è imprescindibile conservarne la memoria storica. La mostra ha inteso ricostruire un quadro d'insieme dell'evoluzione dell'area Ostiense-Testaccio attraverso la ricomposizione di immagini disperse in molti fondi pubblici e privati, nonché mediante un concorso fotografico che ha consentito il reperimento di circa 700 fotografie (storiche e contemporanee), che oltre ad arricchire la documentazione conservata presso enti e istituzioni ha promosso un esteso coinvolgimento della cittadinanza (Fig. 5).

Bibliografia

- CESERANI, R. (2014). *La fotografia come fonte di storia*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 219-225.
- COZZI, M. (1998). *Virtuale storicistico. Architetture e fotomontaggi nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Quasar», n. 19, pp. 35-46.
- D'AUTILIA, G. (2014). *Fotografie. Storia e storie*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 117-128.
- D'AUTILIA, G. (2005). *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, Milano, Mondadori.
- D'ERRICO, R. (2004). *La navigazione sul Tevere a valle di Roma dall'Unità al secondo dopoguerra*, in «Roma moderna e contemporanea», n. 1-2, pp. 61-96.
- D'ERRICO, R. (2007). *Ostiense. Assetti proprietari e trasformazioni economico-sociali di un settore dell'Agro romano (secoli XVIII-XX)*, Roma, Croma-Università Roma Tre.
- DESOLE, A.P. (2014). *Il ruolo della fotografia nella "battaglia per il moderno"*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 155-174.
- Fabbriche della conoscenza. Roma Tre nel territorio e nella riqualificazione dell'area Ostiense* (2001), a cura di E. Torelli Landini, C.M. Travaglini, Roma, Università Roma Tre.
- FIorentino, G. (2017). *La fotografia. L'immagine rimossa, tra mediologia e storia*, in «Mediascapes Journal», n. 8, pp. 69-82: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/mediascapes/article/view/13951> [agosto 2019].
- GIORDANO, M. (1981). *Fotografia e storia*, in «Studi Storici», n. 4, pp. 815-832.
- LELO K., MONNI S., TOMASSI F. (2019). *Le mappe della disuguaglianza: una geografia sociale metropolitana* (postfazione di W. Tocci), Roma, Donzelli.
- MIRAGLIA, M. (2014). *Molteplicità polimorfica dei significati*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 449-455.
- NERI, M. L. (2000). *Sviluppo produttivo ed espansione urbana. Le vicende della I Zona industriale (1870-1941)*, in «Roma moderna e contemporanea», nn. 1-2, pp. 83-141.
- PRETO, P. (2014). *I falsi fotografici nella storia contemporanea*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 75-94.
- QUINTAVALLE, A. C. (2014). *Fotografia: figure di significati*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 23-74.
- Roma dall'alto* (2006), a cura di M.F. Boemi, C.M. Travaglini, Roma, CROMA-Università Roma Tre.
- Roma. Memorie della città industriale. Storia e riuso di fabbriche e servizi nei primi quartieri produttivi* (2007), a cura di E. Torelli Landini, Roma, Palombi.
- Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G. B. Nolli* (2013), a cura di C.M. Travaglini, K. Lelo, Roma, CROMA-Università Roma Tre.
- SCHIAFFINI, I. (2014). *Il progetto di museo della fotografia di Roma capitale: alcune considerazioni*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 501-514.

STEMPERINI, G. (2009). *La politica annonaria del Comune di Roma tra Ottocento e anni Trenta del Novecento. La questione dei mercati all'ingrosso*, Roma, CROMA-Università Roma Tre.

STEMPERINI, G. (2012). *I Magazzini generali di Roma: dai progetti ottocenteschi al declino*, in «Roma moderna e contemporanea», n. 1, pp. 65-109.

Trastevere. Società e trasformazioni urbane dall'Ottocento ad oggi (2007), a cura di C.M. Travaglini, K. Lelo, C. Mazzarelli, G. Stemperini, Roma, CROMA-Università Roma Tre.

TRAVAGLINI, C.M. (2006). *Tra Testaccio e l'Ostiense i segni di Roma produttiva: un paesaggio urbano e un patrimonio culturale per la città*, in «Roma moderna e contemporanea», n. 1-3, pp. 343-380.

Trevi. Una capitale allo specchio/A Capital in the Mirror (2014), a cura di G. Stemperini, C.M. Travaglini, Roma, CROMA-Università Roma Tre.

Un patrimonio urbano tra memoria e progetti. Roma. L'area Ostiense-Testaccio (2004), a cura di C.M. Travaglini, Roma-Città di Castello (Pg), Croma-Università Roma Tre/Edimond.

Sitografia

Centro per lo studio di Roma – Università degli Studi di Roma Tre: www.croma.uniroma3.it [agosto 2019].

HGIS-Historical GIS di Roma: www.croma.uniroma3.it/?contenuto=HGIS [agosto 2019].

LA CITTÀ FERITA. ICONOGRAFIA DEI TERREMOTI ITALIANI DEL 1851 E 1883

CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Abstract

Since ancient times, representations of the city have captivated artists, generating a multitude of subcategories of urban snapshots, including views of the city ruined by natural phenomena, like earthquakes. This paper examines the birth and the evolution of seismic iconography, particularly in Italy. After a quick overview of some examples, the paper focuses on representations made after the Basilicata earthquake in 1851 and the Ischia earthquake in 1883.

Keywords

Iconography; Earthquake; City

Introduzione

Dalla metà del Settecento furono diversi gli artisti che cominciarono a interessarsi alla rappresentazione della città devastata da fenomeni naturali. Questo tipo di raffigurazione crebbe un secolo dopo, grazie alla nascita di un'estetica relativa alla catastrofe. In genere, le testimonianze grafiche avevano lo scopo preciso di offrire un'immagine allegorica ma potevano anche aspirare alla descrizione analitica dell'architettura delle rovine [Tagliapietra 2004; Tagliapietra 2016, 21-24]. Nell'ambito della città distrutta dai terremoti, l'Italia è il paese che conserva il maggior numero di documenti grafici, che descrivono i numerosi movimenti tellurici che cambiarono il suo territorio.

Scrivere di iconografia sismica non è una questione semplice. Gli studi, raramente, hanno considerato questi disastri come eventi che generarono immagini, nonostante la gran quantità di incisioni, dipinti, disegni, cartoline, fotografie, ecc. [Follin, Petri 2017; Iaschi, Rinaldi 2017]. Le testimonianze che sono pervenute dall'Antichità e dal Medioevo, invece, sono scarse e non permettono di identificare a quali città siano riferite. Tra queste, ricorderei due rilievi, eseguiti dopo il terremoto di Pompei dell'anno 62 d.C. [Guidoboni 1989]. Nonostante il disegno mostri errori di prospettiva e di proporzioni delle figure, è possibile identificare sia la città che i danni ai suoi edifici.

Durante il Medioevo si registra un regresso nella rappresentazione realistica e il terremoto fu associato a elementi allegorici e all'ira di Dio, interpretazione che rimase fino l'Età Moderna [Matheus 2000]. Uno dei modelli più utilizzati furono immagini votive con santi protettori a guardia di città e territori. La devozione promosse, in molti casi, forme collettive di preghiere, come orazioni e processioni, con lo scopo di allontanare

le catastrofi. Molte di queste iconografie erano dedicate alla Vergine, che rappresentava la benevolenza sulla città. Tra questi, cito come esempi molto significativi, la tavola di Francesco di Giorgio Martini, eseguita dopo il terremoto di Siena del 1466, e la *Madonna del terremoto* di Francesco di Francia del 1505 con soggetto la città di Bologna.

L'assenza di realismo in questo genere di rappresentazioni continuò per molto tempo. Alla mancanza di perizia degli artisti si aggiungeva l'interpretazione del terremoto come un fenomeno distruttivo e poco capito. Così, nelle incisioni della *Cosmografia* di Sebastian Münster (1488-1552), le città colpite dai terremoti si presentavano con evidenti inclinazioni e con torri crollate, che assumevano forme diverse.

Con lo sviluppo delle prime ricerche scientifiche, l'evento disastroso inizia a svincolarsi dalla religione, si iniziarono a produrre immagini di maggiore verosimiglianza. Il terremoto di Ferrara ebbe una grande ripercussione in Europa, poiché colpì una delle corti italiane più raffinate, cosa che contribuì alla pubblicazione di numerosi trattati sull'argomento [Guidoboni 1984, 107-137]. Il più importante fu il *Trattato de' diversi terremoti* di Pirro Ligorio (1513-1583), che propose un primo modello di casa antisismica.

Durante il Seicento, la rappresentazione del terremoto fu più consueta, ma sempre minore se confrontata alle iconografie dedicate alle altre catastrofi naturali. L'eruzione del Vesuvio attirò molti artisti, dando vita a un filone artistico, che divenne sempre più intenso a Napoli a partire dalla terribile eruzione del 1631 [de Seta 1999]. Un secolo dopo, nacque un rinnovato interesse per la rappresentazione della rovina come simbolo di una sensibilità moderna promossa dall'élite del *Grand Tour*. La ricerca del paesaggio tellurico era un segno di una nuova sensibilità e l'affermazione di un'estetica delle forme naturali che, in un certo senso, anticipò il pittoresco. Questo concetto fu teorizzato da William Gilpin e diventò un termine rilevante nella percezione moderna del paesaggio [Orestano 2000]. Le rovine cominciarono a essere apprezzate nella loro autonomia; nacque così il paesaggio di rovine, per rappresentare anche le città devastate. In questo senso, molte iconografie realizzate tra il XVIII e il XIX secolo, contribuirono a creare una visione romantica, favorendo il soggetto di vestigia del mondo antico con figure umane. Il rapporto monumento e figura umana contribuì a un più corretto disegno proporzionale e, soprattutto, a evidenziare ancora la grandiosità della Natura.

Uno degli episodi più interessanti dell'iconografia sismica ottocentesca è opera dell'ingegnere irlandese Robert Mallet. Mallet partecipò a una spedizione dopo il terremoto della Basilicata del 1857 per realizzare, insieme al fotografo francese Alphonse Bernoud, un *reportage* sui danni all'architettura. L'ingegnere irlandese analizzò le conseguenze del sisma sul patrimonio costruito, introducendo novità scientifiche per localizzare l'epicentro. La fotografia fu perciò, sin dagli inizi, uno strumento di documentazione scientifica. Sempre in ambito sismico, nel 1859, lo scozzese Robert Mac Pherson immortalò i danni di Norcia. Nel 1883 Raffaele Ferreti e Achille Mauri documentarono il terremoto di Casamicciola, Luca Commercio lasciò la sua testimonianza grafica del sisma di Reggio Calabria e Messina del 1909 [Follin 2017, 137-164]. Nonostante i danni assai rilevanti del terremoto della Marsica del 1915, il numero di fotografie diminuì; la prima guerra mondiale seminava la morte nel vecchio continente e il sisma in Abruzzo rimase in secondo piano.

L'arte contemporanea manifestò anche un interesse per la rappresentazione della città devastata. Uno degli esempi più interessanti si ebbe dopo il terremoto dell'Irpinia del 1980. Il gallerista napoletano Lucio Amelio coinvolse diversi artisti nella mostra *Terrae Motus*, a cui collaborarono Joseph Beuys, Donal Baecheler, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, tra tanti altri.

Iconografia del terremoto di Melfi del 1851

Il 14 agosto 1851 un forte terremoto colpì tutta l'area della Campania meridionale e della Basilicata settentrionale, distruggendo la regione vulcanica del Vulture, dove si trovava il distretto di Melfi [Attore 1990, 15-22]. Secondo le fonti dell'epoca, furono le città di Melfi e Barile le più colpite.

Negli anni centrali dell'Ottocento, le prime notizie sui disastri naturali non offrivano informazioni precise né del numero di morti né delle zone più danneggiate. Il governo cercava di evitare una propaganda negativa, contribuendo a diffondere cronache e racconti che lodavano gli interventi. In questo senso, il terremoto di Melfi del 1851 accadde in un momento delicato dal punto di vista politico e, infatti, Ferdinando II concentrò tutta la sua attenzione sulle azioni di soccorso delle vittime. Come per il terremoto calabrese del 1783, l'Accademia delle Scienze inviò molti studiosi nelle aree colpite. Luigi Palmieri e Arcangelo Sacchi furono in Basilicata, insieme all'architetto Achille Flauti (Fig. 1), autore dei disegni che ritraggono gli effetti devastanti del sisma sugli insediamenti. Il risultato fu la pubblicazione *Della Regione Vulcanica del Monte Vulture*.



1: Achille Flauti, *Veduta di Melfi* [in Palmieri, Luigi, Sacchi 1852].

L'ingegnere Francesco Palma immortalò gli effetti dei movimenti tellurici. I suoi disegni furono incisi nello stabilimento tipografico del *Polioroma Pittoresco* e furono pubblicati nella *Relazione dei tremuoti di Basilicata del 1851* di Giacomo M. Paci. Inoltre, per testimoniare gli effetti del sisma sull'ambiente naturale, elaborò quattro vedute delle città più colpite. In primo luogo spicca la *Veduta di Barile*, che mostra l'area sul colle maggiormente colpita. Palma incluse nel disegno alcuni personaggi intenti a raccogliere i materiali crollati per poi iniziare la ricostruzione, mentre sul lato sinistro della tavola venne rappresentata una costruzione provvisoria in legno. Altra incisione interessante è la *Veduta della Cattedrale di Rapolla*, dove si può osservare la chiesa danneggiata: infatti rimasero in piedi solo l'abside e il portale longobardo [Derosa 2001].

Melfi fu la città più colpita e molti furono i disegni che Palma le dedicò: una veduta generale della città con il castello, due della cattedrale e della chiesa di Sant'Agostino. Tutte queste rappresentazioni mostrano capacità descrittiva e volontà di obiettività.

Tra le rappresentazioni più conosciute del terremoto ci sono quelle del giovane Niccolò Palizzi, che riprese una stessa inquadratura di Melfi in due momenti differenti. In primo piano vi erano i resti delle antiche mura e il castello come sfondo. Il primo quadro riprendeva una città morta con le figure atteggiate per aumentare questo senso di miseria; Melfi, infatti, era diventata una città fantasma, nonostante il passato glorioso, rappresentato dalla fortezza federiciana. La seconda tela, che riproponeva un simile sfondo, fu elaborata dopo il 15 settembre 1851, giorno della visita del re, per esaltare l'interesse di Ferdinando II per gli interventi di soccorso.

Uno scopo simile mostrano i dipinti di Salvatore Fergola. Questo pittore riuscì a combinare la sua carriera di paesaggista con quella di cronista, come dimostrano le opere dedicate al disastro di Melfi. In tutte mostrò le rovine e la desolazione ma anche la pietà di un re 'misericordioso', preoccupato per le vittime. Fergola realizzò tre grandi quadri sulle conseguenze del terremoto nei quali si ravvisano una serie di elementi tipici della sua pittura: il cielo occupa uno spazio considerevole, le figure umane attenuano l'effetto drammatico. Il quadro più significativo per mostrare gli effetti del terremoto è la *Veduta generale di Melfi*. È una vista d'insieme della città; il punto d'osservazione era nei pressi del convento dei Cappuccini fuori il borgo murato. Questo punto di vista offriva la possibilità di mostrare con grande chiarezza le caratteristiche topografiche della città, dominata dal castello che ancora si imponeva all'abitato come simbolo rilevante del paesaggio (Fig. 2).

L'elemento di propaganda politica, che cercava la monarchia, è molto evidente nella *Visita del re Ferdinando II*. Si tratta di una tela che mostra la città di Barile e i suoi contorni agricoli, alcune architetture provvisorie, come ad esempio le baracche. In questo caso, non ci troviamo davanti alla rappresentazione del patrimonio devastato, ma di fronte alla cronaca della visita e della "pietà" del sovrano. Il monarca presiede a un gruppo di ufficiali, mentre parla alla popolazione contadina.

Questo episodio fu poi riprodotto anche nelle litografie di Franz Wenzel nel 1853, che descrivono, con precisione e dovizia di particolari, i soccorsi voluti da Ferdinando II in compagnia dei principi Francesco e Luigi Maria. Queste opere, oltre a immortalare le conseguenze della terra in movimento, avevano la finalità di lodare le azioni dei



2: Salvatore Fergola, Veduta generale di Melfi distrutta dal terremoto del 14 agosto 1851 [Napoli, Museo Nazionale di San Martino].

Borbone, in un'epoca nella quale crescevano i movimenti rivoluzionari, che desideravano la caduta della monarchia. Il paesaggio di rovine fu messo al servizio del potere, diventando un mezzo di propaganda politica.

Il terremoto del 1883 nell'isola d'Ischia

Il terremoto che scosse l'isola d'Ischia la notte del 28 luglio del 1883 fu uno dei più distruttivi della storia sismica dell'Italia. Non fu soltanto la prima grande catastrofe che dové affrontare lo Stato postunitario, ma servì anche come stimolo per l'elaborazione di un regolamento al fine di fronteggiare un evento come quello appena successo. D'altra parte, l'entità della disgrazia generò la produzione di una vasta letteratura, nella quale si descriveva il terremoto e le sue conseguenze fisiche, urbane, sociali ed economiche, mentre si formulavano numerose teorie e ipotesi che tentavano di trovare una spiegazione sul meccanismo di liberazione dell'energia sismica [de Rossi 1883, 131-172; Mercalli 1884; Palmieri 1884, 1-28].

L'Italia non era preparata a un evento di quel genere; gli sforzi del governo erano focalizzati sulla divisione coloniale allo scopo di avere una posizione strategica nella nuova mappa territoriale e politica dell'Europa [Naitzia 1975]. Nonostante ciò lo spirito patriottico e il desiderio del benessere collettivo fecero sì che il giovane stato adottasse misure per rimediare ai danni, anche se, in molti casi, le scelte prese furono poco adatte, rivelando mancanza di risorse, di competenze, di servizi tecnici e controlli.

I precedenti terremoti di Ischia dell'Ottocento erano stati dimenticati come il sisma del 1881. Gli abitanti conoscevano i rischi dell'attività tellurica dell'isola, [Palmieri 2013, 225-250] ma non avevano provveduto ad attuare disposizioni severe e quando si procedette alla ricostruzione dei fabbricati, si seguirono i parametri della tradizione locale. Nel cataclisma del 1883 il territorio del comune di Casamicciola fu quello più danneggiato [Delizia 1987; *Il terremoto del 28 luglio 1883* 1998; Luongo 2012; Fernández Martínez 2017, 261-275], con 2.333 morti e 537 edifici distrutti. I danni più ingenti si registrarono nelle piazze di Maio e di Bagni e nei luoghi a quote elevate, diminuendo di gravità all'avvicinarsi al litorale.

All'epoca, il turismo termale era la principale attività di Ischia e aveva raggiunto una tale entità che la città era considerata uno dei luoghi di villeggiatura più importanti dell'Europa [Maglio 2015, 256-275, Capano 2018, 108]. La borghesia del vecchio continente aveva eccellenti stabilimenti balneari e alberghi sulle colline della Grande e Piccola Sentinella [Barbieri 1993; Barbieri 2004]. Così, la fortuna della città, e di conseguenza quella di tutta l'isola, era dovuta ai benefici dei mestieri popolari – la pesca e la viticoltura – e da un crescente numero di turisti.

Il terremoto del 1883 ebbe conseguenze disastrose: forestieri e villeggianti abbandonarono praticamente l'isola. «Casamicciola non esiste più» fu uno dei titoli più frequenti nei giornali italiani nei mesi successivi. Molti però definirono l'evento catastrofico come un 'terremoto di ricchi', proprio perché colpì uno dei siti più emblematici del termalismo ottocentesco, nonché un territorio con una profonda memoria storica, carico di paesaggi straordinari.

Il sisma ebbe una notevole risonanza internazionale, proprio perché colpì una delle località termali più famose dell'epoca [Luongo, Cubelli, Obrizzo 1987]. Esso rappresentò la prima gran catastrofe che interessò tutta la popolazione italiana, superando anche i limiti regionali perché coinvolse l'intera penisola. Due anni prima c'era stato un altro terremoto che, senza essere così distruttivo, aveva ricordato il pericolo sismico ma non se ne era tenuto conto. In un certo senso i movimenti tellurici erano diventati una parte dello scenario di Casamicciola, infatti, fino al sisma del 1883, il settore turistico non aveva voluto sollevare l'allarme per il timore di perdere una delle risorse economiche principali.

I giornali informarono dell'accaduto quasi immediatamente. Si espressero pareri, ipotizzando cause, azzardando teorie e raccontando i quadri desolanti di rovine e di morti, ma pure delle azioni eroiche per salvare le vittime ancora in vita e sotto le macerie. Fra le numerose pubblicazioni alcune riportano immagini indicative del disastro, con titoli eloquenti come *Il terremoto alla festa* [Dantone 1883], *L'eroismo d'un soldato*, *La sepolta viva* o *Il Re a Casamicciola*, che addirittura mostrava il volto del sovrano piangente.

Stampe e cronache del disastro di Ischia nei quotidiani

L'Ottocento fu il secolo della stampa per eccellenza. I giornalisti divennero consapevoli del loro potere nella divulgazione d'idee politiche, culturali e religiose, fino al punto di sentirsi 'educatori' della società. La principale novità che caratterizzò l'editoria e il giornalismo postunitario fu che ci si rivolgeva a un copioso pubblico e, allo stesso tempo,

eterogeneo. Gli anni '80 del XIX secolo furono cruciali sia per l'incremento consistente dell'alfabetizzazione di massa – che aumentò il numero di lettori –, sia perché giunsero al pieno sviluppo nuove tecniche di riproduzione delle immagini.

Le prime notizie sul terremoto di Casamicciola non lasciavano comprendere pienamente l'entità della catastrofe e, nella maggior parte dei casi, erano costituite da comunicati stampa o telegrammi delle agenzie arrivati nelle redazioni il 30 o 31 luglio. Nei giorni successivi cominciarono ad aggiungersi altri argomenti, come quello della ricerca delle cause delle scosse e della possibilità di previsione, inaugurando uno spazio per il dibattito scientifico attraverso le opinioni di studiosi di rinomanza come Palmieri, Mercalli, De Rossi o Denza.

L'organizzazione dei soccorsi fu tra le prime azioni intraprese dal governo; pertanto, i quotidiani descrissero largamente gli aiuti, le gare di solidarietà, ma anche le polemiche legate ai ritardi e all'impreparazione dello Stato nell'affrontare il disastro. Il terremoto era diventato un evento, superando il mero dibattito in ambito scientifico per rientrare nella sfera dell'opinione pubblica e politica.

Alcuni giornali, come il «Corriere del Mattino», fecero uscire edizioni speciali, dedicate alla catastrofe con l'obiettivo di promuovere una raccolta di fondi sia per i terremotati e che per la ricostruzione. Per il «Corriere del Mattino», il noto artista Domenico Morelli realizzò l'immagine dal titolo *Pietà*, che raffigurava i bersaglieri, aiutati dagli ischitani superstiti, durante il trasporto delle salme.

Furono anche numerose le stampe nei quotidiani internazionali. Per citare uno degli esempi più noti, l'«Illustration journal universel» pubblicò numerosi articoli sul sisma tra luglio e dicembre del 1883. L'interesse verso il fenomeno iniziò ad agosto, precisamente sabato 4 quando la prima pagina ospitò due vignette con Casamicciola, ripresa dal mare e verso l'Epomeo. Anche «Le Monde Illustré» del 11 agosto aprì con una grande incisione, che raffigurava il riconoscimento delle vittime nel cimitero di Casamicciola (Fig. 3). Ma furono, senza dubbio, i giornali spagnoli quelli che ebbero più attenzione sull'accaduto.

Le prime notizie pubblicate erano concordi nel ritenere il disastro di grande dimensione, con un numero di vittime incalcolabile, insistendo continuamente nell'impossibilità di seppellire tutti i morti. Quest'argomento fu quello che sollevò maggiori polemiche e critiche sui giornali italiani, ma anche in Spagna; si discusse di varie proposte, suggerite da alcuni membri del governo. Il 4 agosto, «La Vanguardia», una delle testate più importanti, enunciava che «il brutto odore dei cadaveri è tale in Casamicciola e nei suoi dintorni che impossibilitano il lavoro dei soldati»; proseguiva raccontando che «da martedì mattina si sono utilizzate 1.500 tonnellate di calce per disinfettare le rovine» [*El terremoto de Ischia* 1883].

Col passare dei giorni, l'attenzione si diresse verso i soccorsi e la solidarietà dell'Italia e d'Europa. La notorietà di Casamicciola e dell'isola contribuì a fomentare i sentimenti di pietà. Da Parigi, Vienna, Londra, Berlino e Nizza si organizzavano mobilitazioni per soccorrere tutti i colpiti. A Roma, ad esempio, si formò un Comitato di Signori per Casamicciola, che si interessò della raccolta di abiti. La beneficenza veniva raccolta a Napoli, dal capoluogo partiva la distribuzione. I periodici celebrarono queste attività, ma si concentrarono,



3: Catastrofe dell'isola d'Ischia. Copertina de' «Le Monde Illustré, journal hebdomadaire», 11 agosto 1883.

particolarmente, sulla visita del re. Il suo soggiorno fu immortalato con numerose incisioni e molto pubblicizzato dai giornali, che elogiarono l'eroismo del sovrano.

Queste notizie cercavano di avvicinare il lettore agli avvenimenti della fase post-sismica sia con i testi che con le immagini; intanto incominciarono a essere introdotti anche altri argomenti di carattere scientifico alla ricerca delle cause delle scosse. Accanto alla descrizione sulla geografia dell'isola, si aprì un campo per il dibattito e non mancarono le polemiche di alcuni studiosi della nuova scienza della Sismologia: Palmieri, Mercalli, De Rossi e Denza.

I periodici mostrarono anche alcune storie sui superstiti, con racconti pieni di note drammatiche. Si ricordò il terremoto del 1881 e, ad esempio, in un commento del 5 agosto, il giornale spagnolo «La Crónica Meridional», indicava «nel 1881 è successo un altro terremoto a Casamicciola, ma non produsse danni così gravi come quello del sabato» [*La catastrofe en Ischia 1883*, 2]

Conclusioni

Il valore documentario di queste cronache e immagini è indubbio, nonostante oggi i nostri mezzi di comunicazione ci permettono di conoscere qualsiasi avvenimento all'istante. Più di un secolo fa descrizioni, iconografie e periodici erano l'unico strumento per trasmettere le informazioni a grande scala. I dipinti e le incisioni sul terremoto

di Melfi avevano la pretesa di lodare le azioni della monarchia in un'epoca nella quale aumentavano le critiche al governo precedente dei Borbone. Quando il terremoto di Melfi, ancora territorio del Regno delle Due Sicilie, fu raccontato da Fergola. Allora il paesaggio delle rovine servì al potere, diventando un mezzo per diffondere programmi e ideali politici. Le rovine di Melfi mostravano il passato ed erano il presente al quale Fergola alludeva, mostrando la magnanimità del suo mecenate, il re.

I quotidiani fecero del terremoto di Casamicciola un'epopea nazionale; un'occasione di solidarietà e carità per tutti gli italiani e un'opportunità per il monarca di dimostrare la sua 'magnanima sollecitudine' di prestarsi al soccorso. Al trascorrere delle giornate, l'informazione diventava sempre più chiara e divulgava dettagli sempre più, un aspetto che ci permette di riflettere sulle azioni intraprese.

Oggi, l'informazione sull'ambiente, in molti casi, non ha una particolare risonanza sui giornali; le notizie solitamente sono scarse e in secondo piano. Fanno eccezione quelle legate ai fenomeni naturali, soprattutto di quelli potenzialmente pericolosi e con conseguenze catastrofiche. In ogni caso, queste notizie hanno breve durata, in quanto, una volta superati i momenti più critici, i mezzi di comunicazione non si preoccupano di promuovere una coscienza sulle azioni politiche ed economiche che spesso sono causa della vulnerabilità del territorio.

Bibliografia

- ATTORE, L. (1990). *Terremoti e istituzioni pubbliche nella storia del mezzogiorno: profili giuridici-istituzionali*, in «Rassegna Storica Lucana», n.1, pp. 15-22.
- BERTRAND, G. (2014). *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX siècle*, Paris, L'Harmattan.
- CAPANO, F. (2018). *Casamicciola: un soggiorno privilegiato nel secolo della borghesia*, in «Ananke», numero speciale: La città, il viaggio, il turismo, n. 85, pp. 105-110.
- CAUSA PICONE, M. (2004). *Pitloò: luci e colori del paesaggio napoletano*, Napoli, Electa.
- DE SETA, C. (2014). *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli.
- DELIZIA, I. (1987). *Ischia: l'identità negata*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DEROSA, L. (2001). *La Basilicata e i terremoti: il fortuito caso della cattedrale di Rapolla*, Melfi, Tarsia.
- El terremoto de Ischia* (1883), in «La Vanguardia», 4 agosto, pp. 5089-5090: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1883/08/04/pagina-8/34678576/pdf.html> [settembre 2019].
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2018). *Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola*, in «Eikonocity», vol. 3, n. 1, pp. 69-79: <https://doi.org/10.6092/2499-1422/5613>.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2017). *De la utopía a la realidad. Casamicciola tras el terremoto de 1883*, in «Semata. Ciencias Sociales y Humanidades», n. 29, pp. 261-275.
- FERRARI, G. (2004-2009). *Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857*, Bologna, INGV.
- FIGLIUOLO, B. (1992). *La paura del terremoto tra Medioevo e Rinascimento*, Milano.
- FOLLIN, M., PRETI, M. (2017). *Wounded cities. The representation of Urban Disasters in Europa Art*, Leinden, Brill.

- Fotografare la storia: Stefano Lecchi e la Repubblica romana del 1849* (2011), a cura di M.P. Critelli, Roma, Palombi.
- GUIDONOBONI, E. (1989). *I terremoti prima del mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna, SGA.
- IASCHI, A. Y RINALDI, E. (2017). *Piccola geografia della memoria. Appunti di iconografia sismica*, Roma, Festina Lente Edizioni.
- Il terremoto del 28 luglio 1883 a Casamicciola nell'isola d'Ischia: la cronaca, il contesto fisico, storico e sociale, i soccorsi, la ricostruzione e le fonti documentarie del primo grande terremoto dopo l'unità d'Italia* (1998), a cura del Servizio sismico nazionale, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- La catastrofe en Ischia* (1883), in «La Crónica Meridional» (1883), 5 agosto, p. 2.
- «Le Monde Illustré, journal hebdomadaire» (1883). vol. XXVII, n. 1376, 11 agosto: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6254210c.item> [settembre 2019].
- LUONGO, G. (2012). *Casamicciola milleottocentottantatre: il sisma tra interpretazione scientifica e scelte politiche*, Napoli, Bibliopolis.
- LUONGO, G., CARLINO, S., CUBELLIS, E., DELIZIA, I., IANNUZZI, R., OBRIZZO, F. (2006). *Il terremoto di Casamicciola una ricostruzione mancata*, Napoli.
- MAGLIO, A. (2015). *La nascita del turismo a Ischia nell'Ottocento: il primato di Casamicciola dai primi alberghi al terremoto del 1883*, in *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri, Milano, FrancoAngeli, pp. 256-275.
- MARGOTTINI, C. (1994). *L'iconografia sismica in Italia; un viaggio al confine tra arte, storia e scienza*, in «I Beni Culturali», pp. 34-42.
- Fergola. Lo splendore di un regno* (2016), a cura di F. Mazzocca, L. Martorelli, A.E. Denunzio, Venezia, Marsilio.
- MARTORELLI, L. (1997). *La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, Naples, Electa Napoli.
- MATHEUS, M. (2000). *La calamità ambientali nel tardo medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni*, Firenze, Florencia, University Press.
- NAITZIA, V. (1975). *Il colonialismo nella storia d'Italia*, Firenze, La Nuova Italia.
- OTTANI CAVINA, A. (2003). *La pittura di paesaggio in Italia: il Settecento*, Napoli, Electa Napoli.
- PACI, G. (1853). *Relazione dei tremuoti di Basilicata del 1851*, Napoli, Stabilimento tipografico del Real Ministero dell'Interno.
- PALMIERI, P. (2013). *Dal terremoto alle eruzioni vesuviane*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 2, pp. 225-250.
- PALMIERI, L., SACCHI, A. (1852). *Dalla regione vulcanica del Monte Vulture e del terremoto ivi avvenuto nel dì 14 agosto 1851*, Napoli, G. Nobile.
- PLACANICA, A. (1985). *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Torino, Einaudi.
- POSTPISCHI, D. (1985). *Catalogo dei terremoti italiani dall'anno 1000 al 1980*, Bologna, CNR.
- SPERANZA, F. (2018). *Alphonse Bernaud pioniere della fotografia. Luoghi, persone, eventi*, Napoli, Arte'm.
- TAGLIAPIETRA, A. (2016). *Usi filosofici della catastrofe*, in «Lo sguardo. Rivista di Filosofia», n. 21, pp. 21-24: <http://www.losguardo.net/wp-content/uploads/2016/11/2016-21-Tagliapietra.pdf> [settembre 2019].
- TAGLIAPIETRA, A. (2004). *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, Milano, Bruno Mondadori.

PROGETTI INEDITI TARDO-OTTOCENTESCHI PER L'ANALISI DEL TESSUTO URBANO DELL'AREA ORIENTALE DI NAPOLI

ALESSANDRA VEROPALUMBO

Abstract

Today the eastern part of Naples presents several unresolved issues caused not only by post-war speculation but also by failing to implement projects of the late 19th and early 20th centuries that would have given more decorum and order to the territory. Two of these projects signed by the engineers F. Botta and L. Fantacchiotti specifically concern the area of the Arenaccia riverbed and the Pascone road, now in a state of total abandonment.

Keywords

Eastern part of Naples; Urban transformation; Decorum

Introduzione

Intorno alla seconda metà dell'Ottocento a Napoli si producono una serie di progetti che, se realizzati, avrebbero modificato in maniera sostanziale la percezione della città così come oggi la conosciamo. Maggiore "decoro" si sarebbe avuto non solo per gli edifici residenziali della classe borghese, ma anche per le abitazioni economiche e popolari e per le strutture lavorative. Già da quanto sottolineato nelle *Appuntazioni per lo Abbellimento di Napoli* a firma di Ferdinando II nel 1839 [Buccaro 1985, 78], vi era la volontà di risolvere problemi architettonici e urbani attraverso criteri basati sul miglioramento delle condizioni igieniche tramite interventi ragionati. Interventi ben definiti e suddivisi attraverso otto voci fondamentali, da attuarsi nell'area delimitata dal Muro finanziere e concentrati in particolar modo nella città cinquecentesca.

Alle *Appuntazioni* fanno seguito i *Precetti d'arte cui il Consiglio Edilizio si attiene nell'esame dei disegni architettonici*, rimasti in vigore sin dopo l'Unità d'Italia, in cui si dà grande importanza a problemi di tipo percettivo e cromatico, cercando costantemente nei dettagli il rapporto armonico col tutto, fondamentale nelle sistemazioni architettoniche e urbanistiche ottocentesche.

La promozione dell'idea di decoro era stata già promulgata da Ruffo nel suo *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli* nel 1779, dettato dalla logica illuminista del tempo, contenendo però estese considerazioni anziché puntuali interventi come fatto durante l'Ottocento.

Giusto un secolo dopo, nel 1879, è approvato dalla Giunta un nuovo regolamento che esprime chiaramente i risultati di un'epoca in cui i mutamenti sociali, economici e amministrativi che si verificano in quegli anni hanno dei riflessi anche nel settore dell'edilizia. Le nuove tendenze architettoniche infatti si legano sempre più a un'esigenza di aderire alla nuova società nata dalle trasformazioni politiche e produttive della nazione [Bruno, De Fusco 1962, 72].

Tra gli articoli significativi si legge: «Qualunque maniera d'architettura e di ornamento è ammessa purché non manchi di sufficiente ragione, avvenenza ed opportunità. E oltre alla forma esteriore il Sindaco ha anche facoltà di far vigilare e dare ordini perché i nuovi edifici siano fatti con debita solidità».

Nuovi progetti per l'area orientale

Nella Biblioteca Nazionale di Napoli è conservata una memoria con due progetti¹ di fine Ottocento, la cui cui disegni sono inediti, anche se la notizia è menzionata in alcuni testi relativi all'area orientale della città [Russo 1966, 303; Rossi 1997, 118; Mangone 2010, 131]. All'interno della memoria descrittiva si legge chiaramente la volontà di "sanificazione" della zona est, vista come necessaria e urgente:

Possono sorgere idee diverse sui modi di provvedervi, ma le opinioni degli assennati concordano nell'ammettere che qualche cosa si faccia e sia fatta sollecitamente, tenendo conto di una circostanza tutt'affatto caratteristica di Napoli, e cioè quella che, molti del popolo Napoletano hanno pronunciatissimo il sentimento dell'affetto alle quattro pareti che nascondono la loro miseria, al vicolo che li vide nascere, al quartiere ove esercitano le loro piccole industrie, i loro meschini mestieri².

Anche se i disegni non sono datati possiamo asserire che riguardano un periodo non troppo lontano dallo scoppio dell'epidemia di colera che imperversò a Napoli nel 1884, proprio a causa delle pessime condizioni igienico-sanitarie che gravavano nei vicoli stretti e miseri dei cosiddetti quartieri "bassi"; e successivo al 1878, anno in cui Umberto I diventava re d'Italia, in quanto proprio a lui è dedicato uno dei rioni descritti nel documento.

Gli autori del progetto

I progetti oggetto di questo approfondimento sono a firma di due architetti napoletani, Filippo Botta (Napoli, 1822 - ?, 1893), attivo nel panorama delle trasformazioni urbane della città e il meno noto Leopoldo Fantacchiotti.

Anche se di quest'ultimo non sono state ritrovate informazioni, il primo è molto attivo a Napoli e in provincia tra la seconda metà e gli anni '80 dell'Ottocento, dando esempio

¹ Filippo Botta, Leopoldo Fantacchiotti, *Progetto per case operaie ed economiche e lavanderie in Napoli*, s.d., ma 1878-84, Napoli, Biblioteca Nazionale, Miscellanea, B. 154 (0035).

² *Ivi*, 1.

nelle sue opere «di una piena adesione alla cultura eclettica con particolare riferimento ai modelli rinascimentali», e con uno stile che «supera gli intenti meramente stilistici con la costante ricerca plastico-spaziale» [Buccaro 1992, 248]. Sasso, invece, che scriveva in quegli anni, è critico verso la sua architettura, «non scarso [...] ingegno nella costruzione, [...] fa brio governo dell'arte quanto a bellezza peggiorando sempre» [Sasso 1856-58, 342]. Anche se non era inserito nella struttura tecnica comunale, lavora a diverse proposte di trasformazione urbana, che spesso non verranno attuate. Più fortuna avranno invece alcuni interventi puntuali, come il restauro delle chiese di San Severo Maggiore e di Santa Caterina in Foro Magno, o la realizzazione di edifici civili e religiosi a Napoli e provincia [Veropalumbo c.s.].

Botta aveva già lavorato per l'area orientale di Napoli nel 1858 eseguendo il primo impianto della chiesa di Sant'Anna al Trivio di Casanova nella zona dell'Arenaccia. Nel 1862 la chiesa viene ampliata: «il campanile s'eleva non poco, e presenta nel suo stile l'intessuto di mattoni, e travertino; la sua pianta quadrata, dopo due piani, si conforma in ottagono, ed il comignolo acuminato coprendo gli altri piani segue le facce dell'ottagono medesimo, risplendendo per la rivestitura dei suoi quadrelli patinati» [Botta 1864].

Dal 1897 al 1907 un ingegnere, Ferdinando Fantacchiotti, risultava disegnatore dell'Ufficio generale del Catasto istituito presso il Ministero delle Finanze per la provincia di Napoli [Cirillo 2016, 95], ma già dal 1876 si era occupato del rilievo del Riparto di Napoli per il catastamento dei fabbricati dei quartieri della città [Alisio, Buccaro 1999, 57, 189, 247, 301].

I Sei grandi Rioni

Uno dei due progetti conservati alla Biblioteca Nazionale di Napoli nella sezione Miscellanea riguarda la realizzazione di «Sei grandi Rioni, provvisti di abitazioni veramente economiche e sane per i cittadini meno agiati, operai e basso popolo, innalzati in vari quartieri della città, onde spostare il meno possibile i futuri inquilini dai loro centri di lavoro, e di abitudini» [Mangone 2010, 131]³.

La strategia persegue l'ideale di decentramento proposta dal governo garibaldino di espansione della città in relazione alle classi sociali. L'area occidentale, amena, panoramica e lontana dagli insediamenti produttivi, fu destinata all'alta borghesia e all'aristocrazia; mentre a oriente, nella pianura prossima alle "paludi", un'area mai urbanizzata per secoli, furono previste le residenze della piccola borghesia e del proletariato, prossime alle stazioni ferroviarie, agli insediamenti industriali, al carcere, al cimitero. In realtà le case operaie non vennero costruite secondo tale piano. I ceti poveri sgomberati e la piccola borghesia produttiva si andavano sempre più addensando nel centro, utilizzando anche gli stessi edifici in modo promiscuo, stratificati in modo verticale per censo: ammezzati, quartini ai piani alti o sui terrazzi di copertura furono abitati dalla popolazione minuta.

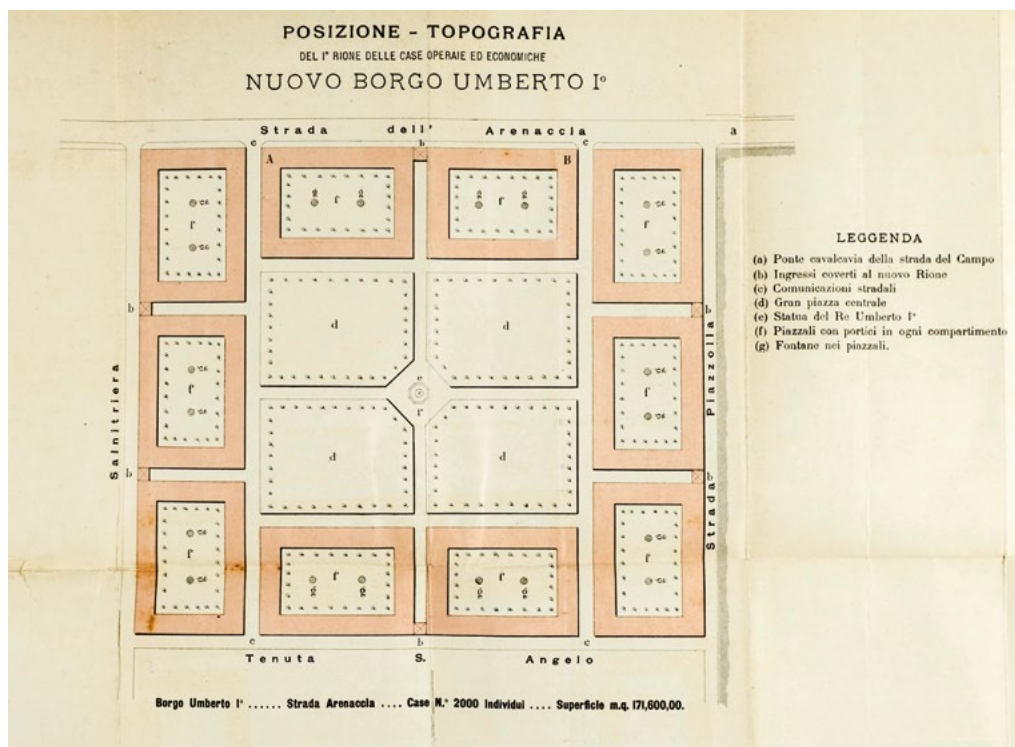
³ *Ivi*, 2.

Inoltre la costruzione di alloggi popolari non riusciva ad interessare i capitali della classe imprenditoriale, poca propensa al rischio. Si sperava in un intervento statale e nell'espropriare dei suoli necessari oppure nella diffusione delle iniziative filantropiche [Stenti 1993, 9-10].

Via Arenaccia, al confine con l'area orientale di Napoli, che era stata definita da Nobile nel 1855 come «alberata [...] offre al viandante le più belle vedute che sono all'oriente di Napoli» [Nobile 1855, 1004-1005], nel corso della seconda metà dell'Ottocento si popola progressivamente di fonderie, conce e officine.

Il progetto di Botta e Fantacchiotti (Fig. 1) avrebbe dovuto essere collocato tra la “strada Piazzolla”, così chiamata ancora oggi, e la Salnitriera, prospiciente a vico Polveriera. I due tecnici, per promuovere il loro progetto, affermano che nella compilazione sono state rispettate tutte le «prescrizioni volute dalla pubblica igiene e dalle moderne esigenze», destinando «per ogni distinta famiglia un sufficiente spazio di locali adatti agli usi di abitazione ed esercizio di arti e mestieri».

Il tipo edilizio dell'abitazione consisteva di bottega e retrobottega con tre stanze superiori, capaci di alloggiare cinque persone, e destinato per la classe artistica e industriale. Il secondo piano avrebbe avuto tre camere per appartamento, più economiche di quelle inferiori, il cui accesso sarebbe avvenuto con scale agli angoli di ogni blocco abitativo.



1: Filippo Botta, Leopoldo Fantacchiotti, Posizione Topografica del I rione delle case operaie ed economiche [Nuovo Borgo Umberto I, Napoli, Biblioteca Nazionale].

Questi alloggi erano da destinarsi per il «basso popolo», mentre i precedenti avrebbero potuto comunicare fra loro internamente, a seconda del numero degli individui componenti la famiglia, e ciò dietro loro richiesta.

Riguardo poi alle condizioni igieniche si decise di limitare l'altezza dei fabbricati a 14 metri e dotarli di terrazze prospicienti a grandi piazzali alberati e provvisti di fontane nelle corti. Le strade invece erano pensate con un'ampiezza di dieci metri per dare maggiore ariosità alle strutture.

I Sei Rioni per i quali si proponeva tale tipologia erano: Principe di Napoli (S. Erasmo presso i Granili), Umberto I (Arenaccia e Piazzolla) pubblicato nella memoria, Principe Amedeo (Strada Marruccelli a S. Raffaele), Principe Tommaso (zona anteriore a S. Maria in Portico – Masseria Genovesi), Principe di Carignano (via Corso a Piedigrotta), Regina Margherita (Fuorigrotta).

L'obiettivo era quello di realizzare appartamenti al di sopra delle botteghe degli operai, in modo tale da avere le proprie abitazioni e le proprie famiglie il più possibile vicine. Oltre a questi vantaggi vi era una sezione dedicata alle modalità di acquisto di questi appartamenti, fissando il fitto per le case economiche e per quelle operaie, e calcolando un ammortamento in venticinque anni del capitale impiegato per le costruzioni.

I due architetti affermano di avere già pronto un numero di famiglie predisposte a trasferirsi, dato a favore della realizzazione dei nuovi quartieri. In particolare

La superficie occupata per la edificazione dei Sei Rioni sarà di metri 524.000: il numero delle abitazioni sarà di 2.700 case per gli operai, e 2.700 per la classe indigente: la capacità di questi alloggi per n. 27.000 abitanti; il prezzo di costo, calcolato sui prezzi locali di L. 25.748.090,20 comprese, oltre le case, le espropriazioni e la costruzione dei Rioni completati di strade, fognature, lastricati, piazze, fontane ed alberatura⁴.

Le Lavanderie

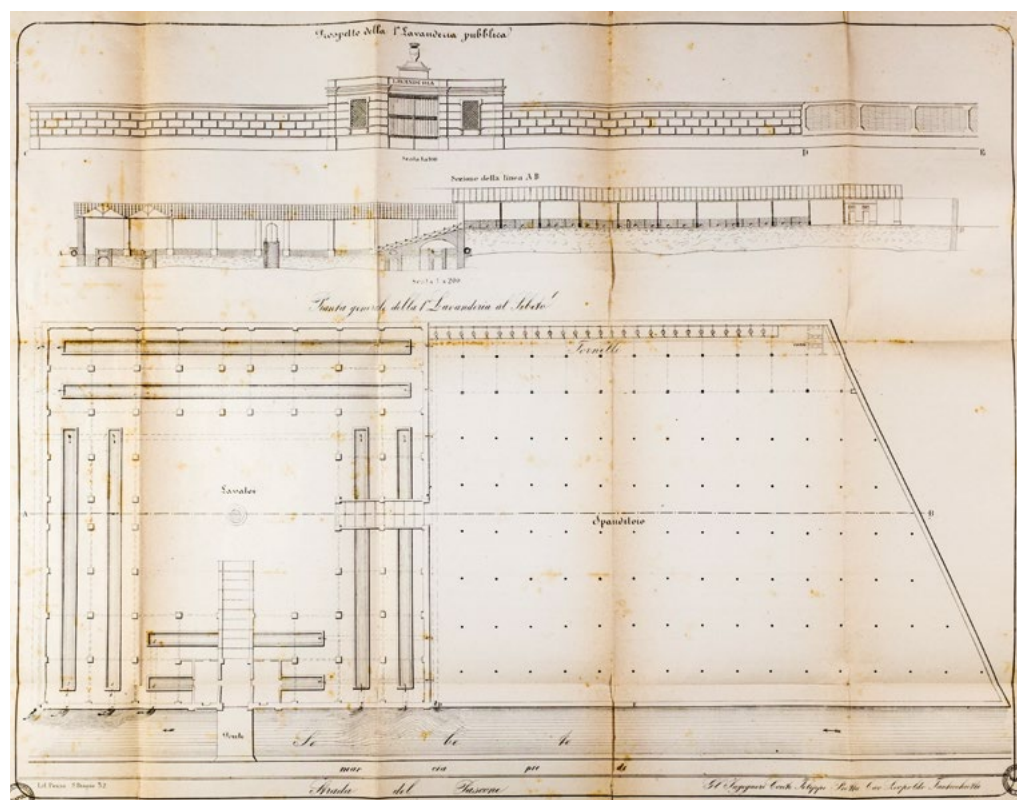
Il secondo progetto contenuto all'interno dello stesso fascicolo custodito alla Biblioteca Nazionale di Napoli riguarda la costruzione di lavanderie.

Nella memoria si parla della necessità di tale realizzazione, in quanto in questo modo si andavano a eliminare le strutture già esistenti ormai malsane, poco decorose e anzi da recare vergogna alla popolazione.

Le nuove Lavanderie sono indicate come portatrici di vantaggi economici e sociali per le operaie al lavoro, che troverebbero in uno stesso stabilimento tutti i mezzi necessari per la confezione dei bucati, dalla lisciva all'asciugamento.

Le Lavanderie che si proponevano erano quattro, con capacità di lavoro ognuna per 500 operaie, e distribuite in località diverse per servire la città, cioè: la prima sul fiume Sebeto, parallelamente alla strada del Pascone e del quale è allegato il progetto (Fig. 2); la seconda presso la calata Fontanelle a Materdei; la terza presso Mergellina sulla strada

⁴ *Ivi*, 3.



2: Filippo Botta, Leopoldo Fantacchiotti, Progetto della Lavanderia pubblica [Napoli, Biblioteca Nazionale].

Corso Vittorio Emanuele; la quarta nella zona di Fuorigrotta presso la nuova galleria dei Tramways, e del nuovo Rione Regina Margherita. Altre, volendo, si sarebbero potute costruire al Vomero e nel quartiere di Posillipo.

Queste, come si vede dai disegni, saranno edificate secondo le moderne norme e prescrizioni igieniche, e provviste di quanto è necessario per rendere alla classe esercente meno dispendiosa la lavatura degli indumenti, e togliere alla città la sofferenza di uno sconcio tanto deplorabile, qual è quello di vedere in ogni ora del giorno ingombre le vie, le piazze, le finestre, ed anco i pubblici passeggi di panni appesi per asciugarsi⁵.

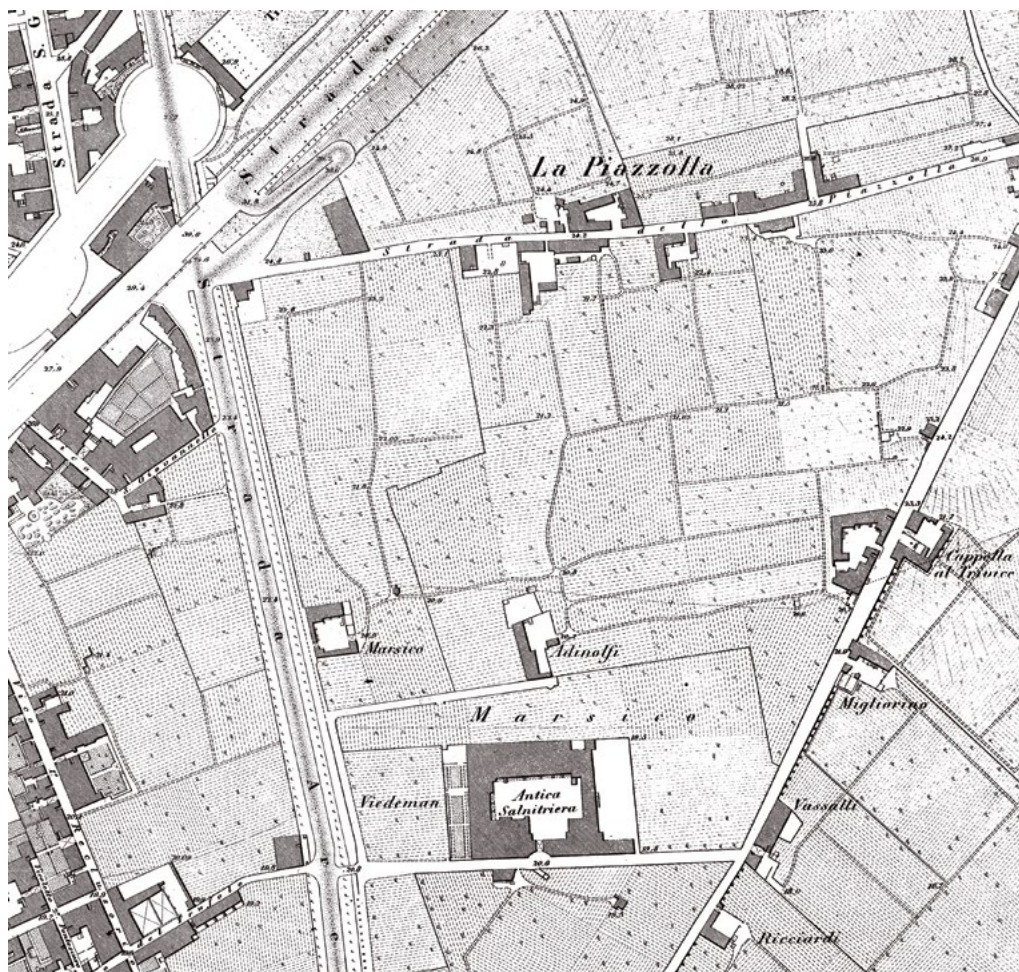
Il progetto della lavanderia qui presentato era da collocarsi in prossimità del Pascone. Il Pascone faceva parte delle cosiddette paludi dell'area orientale di Napoli utilizzate fino al XII secolo dai "fusari" – erano così chiamati i lavoratori della canapa e del lino – e destinate nei secoli successivi al pascolo delle mandrie bufaline. In questa area già in passato erano state compiute numerose opere di bonifica, a cominciare dai lavori di colmata e di prosciugamento fatti eseguire da Carlo I d'Angiò e successivamente da

⁵ Ivi, 4.

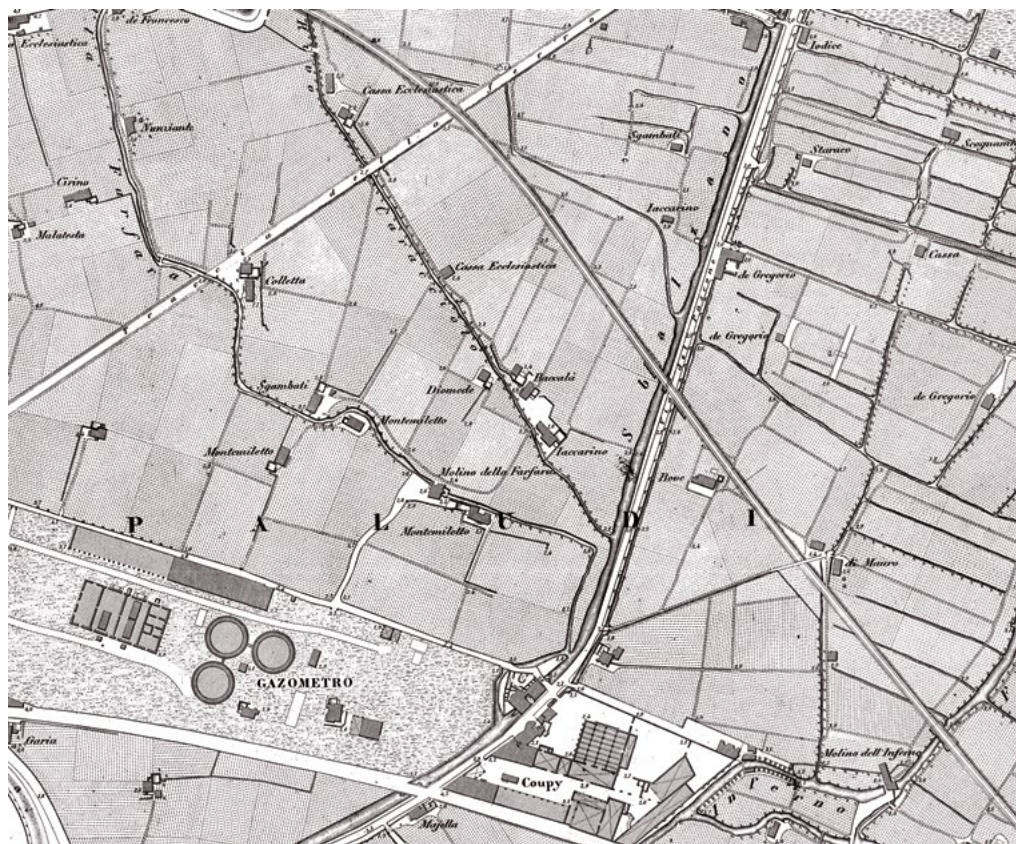
Alfonso d'Aragona, fino agli interventi compiuti in età vicereale. Queste opere, però, furono finalizzate allo sviluppo agricolo del territorio e all'attività molitoria, e non all'espansione degli insediamenti urbani [Parisi 1998, 47].

Delle paludi napoletane Carlo Celano – confermato da Chiarini – afferma: «le nostre fertillissime paludi che coltivate danno ogni sorta di erba che può servire al cibo umano, in tutto l'anno e sono di ogni perfezione», costituendo tra l'altro, «per la diversità delle erbe (che) vedonsi formare un arazzo», una delle vedute «forse la più bella che possa immaginarsi [...] Se quest'aria fosse di tutta perfezione non vi sarebbe stanza di maggior delizia» [Celano 1856-60, V 461].

Nella seconda metà dell'Ottocento l'estrema periferia orientale di Napoli, compresa tra il fascio dei binari che si raccordava alla Stazione Centrale ed il muro finanziario, era



3: Dettaglio della *Pianta Schiavoni* dove sarebbe dovuto sorgere il nuovo rione delle case economiche e operaie, 1872 [in Di Mauro 1992].



4: Dettaglio della *Pianta Schiavoni* dell'area del Pascone nel 1874 [in Di Mauro 1992].

ancora caratterizzata dalla presenza di tre grosse aree – utilizzate fin dall'età altomedievale per il pascolo delle mandrie bufaline ed ovine – le quali per la loro originaria destinazione d'uso assunsero il nome di “Pascone”, “Pascone Capece” e “Pasconcello”. Nel progetto si sottolinea la fattibilità dell'intervento basato sulla pronta esecuzione e sulla possibilità di riscatto della spesa occorrente per la realizzazione e ai vantaggi per la Pubblica Amministrazione. Infatti, le Lavanderie avrebbero potuto essere una fonte di reddito positivo annuo, sufficiente a rimborsare in un dato periodo di anni il capitale speso «anche se non dovesse raccogliere da questa istituzione nessun utile, avrà sempre fatta opere commendevolissima per la sua grande utilità»⁶.

⁶ *Ivi*, 5.

Conclusioni

Oggi l'area orientale presenta diversi problemi irrisolti, determinati oltre che dalla speculazione post-bellica, dalla mancata attuazione di progetti di fine Ottocento / inizi Novecento che avrebbero dovuto dare maggior decoro e sistematicità al territorio, come quelli analizzati in questo contributo.

L'area situata tra via della Piazzolla e l'antica Salnitreria è oggi caratterizzata dalla presenza di una serie di abitazioni che non presentano un disegno unitario né per l'impianto urbano né per la volumetria, e che sono frutto di una edificazione in tempi diversi e senza un piano dell'intera zona.

Il Pascone invece, versa in uno stato di totale disinteresse e abusivismo; mentre le *Piante Schiavoni*, relative al 1872 per l'Arenaccia (Fig. 3) e al 1874 per l'area orientale (Fig. 4), sono testimonianza di quanto descritto fino alla metà dell'Ottocento per queste zone che, prima degli interventi del dopoguerra, si presentavano amene e panoramiche.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1978). *Prefazione*, in *Infrastrutture a Napoli. Progetti dal 1860 al 1898*, a cura di ANIAI, Napoli, s.n.
- ALISIO, G., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli.
- BOTTA, F. (1864). *Sunto storico della nuova chiesa di proprietà del signor Nicola Pane eretta nel trivio all'Arenaccia di Napoli*, Napoli, pe' tipi di A. Festa.
- BRUNO, G., DE FUSCO, R. (1962). *Errico Alvino: architetto e urbanista napoletano dell'800*, Napoli, L'Arte tipografica.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CELANO, C. (1870). *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, a cura di G. B. Chiarini, Napoli, L. Chiurazzi.
- CIASCA, R. (1928). *Storia delle bonifiche del Regno di Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- CIRILLO, O. (2016). *Rilevare, valutare, prefigurare. Il contributo della cartografia nella lettura di Napoli tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in «Eikonocity», vol. 1, n. 1, pp. 89-114: <https://doi.org/10.6092/2499-1422/3749>.
- MAIURI, A. (1847). *Relazione intorno al modo di condurre a perfezione e mantenere il bonifichamento delle paludi di Napoli*, Napoli, nella stamperia del Fibreno.
- DI MAURO, L. (1992). *La pianta Schiavoni in 24 fogli, erroneamente nota come pianta Giambarba*, in «Le Bussole. Strumenti per conoscere la città», n. 7, Napoli, Elio De Rosa Editore.
- MANGONE, F. (2010). *Centro storico, Marina e Quartieri Spagnoli: progetti e ipotesi di ristrutturazione della Napoli storica 1860-1937*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- NOBILE, G. (1855). *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli, tip. G. Nobile.
- Organica del Consiglio Edilizio della Città di Napoli, e disposizioni relative alle sue attribuzioni* (1854). Napoli, tip. di G. Palma.

- PARISI, R. (1998). *Lo spazio della produzione: Napoli la periferia orientale*, Napoli, Edizioni Athena.
- PARISI, R. (2003). *Luigi Giura 1795-1864, Ingegnere e architetto dell'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli.
- ROSSI, P. (1997). *Il Neorinascimento e l'Ecclettismo: architettura e architetti*, in G. Alisio, *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e Urbanistica*, Napoli, Electa Napoli, pp. 107-118.
- ROSSI, P. (2003). *Filippo Botta. Corso teorico-pratico di architettura civile...*, in *Scienziati artisti: formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. Buccaro, F. De Mattia, Napoli, Electa, pp. 288-289.
- RUSSO, G. (1966). *Napoli come città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- SASSO, C.N. (1856-1858). *Storia de' Monumenti di Napoli e degli architetti che li edificarono*, 2 volumi, Napoli, Tipografia di F. Vitale.
- SAVARESE, L. (1993). *Un'alternativa urbana per Napoli. L'area orientale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- STENTI, S., FERLENGA, A. (1993). *Napoli moderna: città e case popolari 1868-1980*, Napoli, CLEAN.
- VEROPALUMBO, A. (c.s.). *Dizionario biografico degli Architetti e Ingegneri dell'Ottocento preunitario negli archivi napoletani*, Napoli, Federico II University Press.

LE TRASFORMAZIONI URBANE POSTUNITARIE DELLA NAPOLI ORIENTALE NELL'OPERA DI GERMANO RICCIARDI

ALESSANDRO CASTAGNARO, ANTONELLA DI LUGGO

Abstract

From the second half of the 19th century photography played an important role as a tool for the narration of places, thanks to its ability to reproduce the real world faithfully and quickly. Proof of this phenomenon in Naples was the work of the engineer Germano Ricciardi, who was one of the designers of the urban evolution in the eastern part of Naples. He supported his architecture with high quality original photography.

Keywords

Post-unitary Naples; Photography; Germano Ricciardi

Introduzione

A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento la fotografia diventa strumento di rappresentazione e documento "oggettivo", capace di riprodurre fedelmente la realtà costruita. Essa assume, infatti, in quegli anni un ruolo di fondamentale importanza per la sua capacità di ritrarre il mondo in tempi molto brevi e con una elevata quantità di particolari, riproducendo fedelmente il reale e non limitandosi alla sola fisicità del costruito, ma diventando implicitamente strumento di narrazione dei luoghi.

Con particolare riferimento alla città di Napoli, numerose sono le riproduzioni fotografiche che ne hanno raccontato il suo divenire, documentando le profonde trasformazioni urbane occorse, in tale lasso di tempo come, ad esempio, quelle relative agli sventramenti operati dal Risanamento o, ancora, le zone delle colmate a mare di Santa Lucia e via Caracciolo.

A partire da quegli anni, quindi, il progetto di architettura acquisisce un nuovo strumento di rappresentazione che si pone a supporto del progetto stesso nelle fasi esecutive di cantiere e di costruzione dell'edificio o, ancora, una volta ultimata l'opera documentandone la conformazione definitiva.

Come è noto le prime pose in assoluto immortalarono edifici architettonici. Ciò avvenne perché le prime fotografie necessitavano di tempi di esposizione lunghissimi che duravano anche molte ore in quanto le sostanze utilizzate, non ancora tecnicamente evolute, non consentivano scatti istantanei.

I soggetti dei pionieri della fotografia, quindi, risultano essere quasi sempre architetture. La prima fotografia in assoluto fu realizzata da Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) nel 1826 e rappresenta una veduta di Saint- Loup-de-Vanneres (Borgogna) dalla sua casa. La fotografia iniziò a diffondersi soprattutto in Francia grazie a personaggi come Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) e Hippolyte Bayard (1807-1887). Ben presto le nuove sperimentazioni portarono alla possibilità di diminuire notevolmente i tempi di esposizione, riducendoli fino a pochi secondi. La dagherrotipia e la calotipia si diffusero presto in Europa e in America e furono utilizzate per svariati usi fotografici, tra cui i ritratti.

Eppure l'architettura restava, comunque, soggetto prediletto degli scatti dei fotografi. Per comprendere una delle motivazioni di tale scelta, bisogna contestualizzare la fotografia nel periodo storico in cui nacque. A partire dall'Ottocento, infatti, iniziò a svilupparsi una sensibilità nei confronti del patrimonio architettonico nazionale a seguito delle distruzioni causate dalla Rivoluzione Francese. Fu proprio da allora che cominciò a diffondersi la concezione di salvaguardia e restauro del patrimonio artistico-culturale. In questo contesto si riscontra che a molti fotografi furono commissionate le realizzazioni di vere e proprie campagne fotografiche che documentassero i monumenti di una nazione, di una città, o i ritrovamenti archeologici.

A titolo di esempio si ricordano le campagne fotografiche, le cosiddette "Missioni eliografiche", promosse a partire dal 1851 dalla *Commission des Monuments historiques*. In questo contesto anche in Italia tale tecnica assume un ruolo dai molteplici aspetti, quale memoria storica e, ad un tempo, documento scientifico da analizzare e studiare considerando non solo l'apparenza visiva, ma anche il contesto fisico e culturale in cui viene scattata, inoltre testimoniando, le grandi trasformazioni urbane e del paesaggio, in un momento storico in cui la cultura ottocentesca di matrice haussmaniana viene scandita da architetture neo-eclettiche dalle tipologie residenziali a carattere social-popolare.

I problemi delle case popolari a Napoli nell'Italia post-unitaria

Quello degli alloggi popolari nella zona orientale di Napoli è un tema che – in un quadro politico territoriale più esteso – coinvolge l'espansione della città verso est e il risanamento delle aree degradate e malsane. Problematica avvertita già da prima dell'Unità d'Italia e che assunse, in tutti i Paesi europei che vivevano l'esordio della Rivoluzione Industriale – con il trasferimento di considerevoli masse di popolazione dai campi agricoli alle città ed il conseguente incremento demografico – connotati di vera emergenza sociale. Per tale area, in ragione di ciò, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, vi furono molteplici progetti, di cui alcuni realizzati, come quello oggetto del nostro studio. I confini della città, a quella data, erano segnati dal lato mare dalla spiaggia del Carmine, dal castello omonimo e dalla stazione ferroviaria, l'attuale Corso Garibaldi. L'altro polo, segnato dall'Albergo dei Poveri, era un elemento ancora quasi del tutto isolato o circondato da edilizia sparsa.

Le tematiche del diradamento dei quartieri Porto, Pendino, San Lorenzo e quello di un'espansione verso oriente, sia pur frenate da motivi di carattere economico, oltre ad

essere oggetto di opportuni concorsi, erano continuamente all'attenzione del Consiglio Comunale e dei professionisti dell'epoca, con proposte e progetti di trasformazioni urbane. Già Francesco II, rifacendosi al provvedimento del 1839 approvato dal padre Francesco I, ordinava anche un piano di miglioramenti da apportare alla città, e decretò l'istituzione di una commissione incaricata di studiare tanto la bonifica quanto l'ampliamento dell'organismo urbano. Infatti, come è stato notato

Francesco II [...] considerando che per l'accresciuta popolazione e per le continue richieste di ampie località create dal grande sviluppo delle industrie, del commercio e della navigazione di questa Capitale, sia l'ambito della medesima divenuto insufficiente a tante nuove esigenze, sicché abbia di mestieri di vasto ingrandimento [...] volendo quindi provvedere a tali ampliamenti e miglioramenti con un disegno generale e coordinato in tutte le sue parti [...] abbiamo risoluto di decretare quanto segue: - Art. 1. È istituita una commissione incaricata di presentare alla nostra approvazione un disegno generale di tutti i miglioramenti ed ampliamenti da apportare all'abitato della Città di Napoli;

ma l'articolo più significativo ai fini delle reali scelte operative è il n. 8, che prescrive:

Gli studi per l'ampliamento dell'ambito della città saranno rivolti principalmente verso il lato orientale nella zona compresa fra le strade dell'Arenaccia, Poggioreale, Sperone e il mare [De Fusco 1971].

Tutti i richiami contenuti nei decreti borbonici del 1839 e del febbraio 1860 rappresentano una precisa direttiva verso l'obiettivo di un'opera di risanamento dei «quartieri bassi» (l'apertura di via Duomo) strettamente connessa all'opera di espansione. In sostanza possiamo affermare che il decreto di Garibaldi anticipi i principi fondamentali che ispireranno il Piano di Risanamento ed Ampliamento, avviato qualche decennio più tardi. Infatti

se è vero che sin dal '60 i tecnici e gli amministratori operarono in una duplice direzione, ossia da un lato si approntarono progetti e dall'altro si svolsero indagini igienico-sociali, la fusione di queste iniziative si ebbe e trovò pratica applicazione solo di fronte ad una calamità naturale, cioè l'epidemia di colera che nel 1884 ebbe il suo centro proprio nei quartieri da risanare. In particolare, a rileggere gli Atti del Consiglio Comunale, le relazioni che accompagnano i vari progetti, i bandi di concorso per opere pubbliche da effettuare nella zona, sebbene si parli sempre di conciliare risanamento a ristrutturazione urbanistica, si rileva una cura prevalente alla soluzione della viabilità e, più tardi, una tendenza alla pianificazione globale che, come ovvia conseguenza, avrebbe comportato la bonifica dei quartieri bassi e lo sviluppo di quartieri moderni.

Sono sintomatici al fine d'individuare questi due orientamenti i concorsi banditi dal Comune nel 1861 e nel 1871, che testimoniano peraltro il grado di aggiornamento ed emancipazione dei tecnici locali in vista dei modelli stranieri e forniscono un'idea del dibattito sociopolitico effettuatosi in questo lasso di tempo [Volpe Prignano - Imperato 1872, 5-8].



1: Pianta della Città di Napoli con le variazioni apportate dai progetti di Risanamento ed Ampliamento, 1896 [in Castagnaro 2014, 5].

Il grande interesse – anche per delineare il gusto ed il linguaggio tipicamente ottocentesco allineato ad interventi urbanistici delle più importanti città europee, spesso anch'esse mosse da necessità di ampliamenti, risanamenti e bonifiche a causa dell'aumento demografico che si era andato creando in maniera vertiginosa dalla rivoluzione industriale in poi – è incentrato sui rettili o boulevard che si sviluppano da piazze dalla chiara geometria.

In questo contesto socio-politico culturale si trova ad operare Germano Ricciardi giovane e abile ingegnere nonché imprenditore.

La documentazione fotografica di Germano Ricciardi

In questa sede viene riportato uno studio svolto a partire dalla documentazione fotografica dei lavori di Germano Ricciardi (1856-1920), ingegnere e imprenditore di origine salernitana, attivo a Napoli dalla fine dell'Ottocento. Personaggio volitivo e intraprendente, ben presto costituì l'impresa Ricciardi, Borrelli e Mannajuolo che, agli inizi

del secolo XX divenne tra le prime imprese italiane sia per numero di operai nonché per l'importanza delle opere realizzate. Germano Ricciardi, oltre che autore di diverse opere progettate e costruite a Napoli e a Roma – tra cui numerosi edifici di abitazione improntati ad un carattere ottocentesco ove ricorrono elementi e temi della classicità. – era anche un professionista di stampo moderno che utilizzava il dispositivo fotografico a supporto del progetto, così come è possibile riscontrare nella documentazione di archivio relativa alla sua produzione. Ed è proprio a partire da tali testimonianze che la ricerca ha inteso porre a confronto lo stato originario dei luoghi dei suoi progetti con quello attuale rinvenendo, così, nella fotografia uno strumento fondamentale per l'individuazione di possibili ipotesi di riqualificazione.

Nell'ambito della presente ricerca sono stati analizzate, tra l'altro, le rappresentazioni fotografiche relative all'ultimazione dei lavori realizzati nella zona orientale della città di Napoli in riferimento al quartiere del Vasto.

Si tratta di una zona oggi caratterizzata da un forte degrado sociale e ambientale e ove i fronti degli edifici risultano profondamente alterati, tanto da non consentire di rileggere efficacemente l'assetto originario al di là dei numerosi interventi impropri realizzati nel tempo.

Oltre al valore storico, le fotografie costituiscono un documento scientifico di grande interesse, fondamentale per ricostruire l'originaria configurazione degli edifici.

Gli edifici nel rione Vasto a Napoli

Germano Ricciardi, negli anni tra il 1883 e 1887, interviene su alcuni lotti del rione Vasto, quartiere situato nella zona orientale della città di Napoli, in prossimità della Stazione Centrale. L'impianto urbano entro cui si inseriscono gli edifici è caratterizzato da un tessuto scandito da una maglia ortogonale ove si collocano blocchi composti da più unità edilizie che si organizzano intorno a una corte centrale.

L'asse portante dell'insediamento è il Corso Novara, che ne costituisce la spina dorsale, su cui si innestano assi secondari la cui toponomastica richiama all'Unità Nazionale, con strade intitolate a diverse città italiane.

L'insieme, realizzato sulla base delle direttive del Piano Regolatore allora vigente, si connota quale polo residenziale a servizio dei nuovi insediamenti industriali impiantati nella zona orientale della città e presenta caratteri di interesse rinvenibili nella regolarità di un impianto su cui si ritrovano unità edilizie di altezza costante, con quattro piani fuori terra.

La nascita del quartiere, nei suoi modi e nella sua localizzazione, è da ricondursi direttamente al fenomeno della crescita e del ridisegno della città alla fine dell'Ottocento: Napoli, infatti, al pari di altre capitali europee, subisce profonde modifiche in relazione alle nuove funzioni che si innestano sul territorio. In particolare la presenza della nuova stazione ferroviaria, quale nuova porta di accesso alla città, viene implicitamente a modificarne i percorsi. Nuove direttrici di sviluppo urbano intervengono nel disegno della città, nell'ambito di un quadro di interventi che vede gli interessi immobiliari della nascente classe borghese rivolgersi ad occidente, verso le zone di Chiaia, Posillipo e sulla

collina del Vomero. Ciò contribuisce a dar luogo a un assetto complessivo che induce a considerare gli insediamenti nella zona orientale quali quartieri al margine che, nel tempo, continueranno ad essere frequentati e popolati da ceti sociali meno abbienti.

Nell'ambito del nuovo quartiere rivestono particolare interesse gli edifici su via Firenze, opera dell'ing. Germano Ricciardi, che realizza un insieme di lotti da destinare a case popolari, impostati su criteri di funzionalità e rigore, ove le singole unità sono caratterizzate da un assetto geometrico regolare, ritmato dalla presenza di elementi derivati dalla classicità e il cui repertorio di decorazioni costituiva, all'epoca, elemento di identità.

Sono architetture che recano, nella stessa concezione, un'impronta chiaramente razionale da ricondursi a una progettazione tecnica della struttura volta ad individuare forme dei lotti adeguate a una ottimale distribuzione dello spazio, nonché di dimensioni tali da determinare interessi convenienti e capaci di tenere conto degli aspetti strutturali preordinando un tipo di costruzione che potrebbe dirsi *ante litteram standardizzata*, al fine di garantire una maggiore velocità esecutiva e possibili economie di cantiere.

La decorazione, presente in modo diverso su ciascuno degli edifici, diventa attributo di qualità e di riconoscibilità della singola unità edilizia. In tal senso i diversi manufatti sono al contempo portatori di una rappresentatività discreta ed espressione di una velocità "artistica" leggibile sul piano decorativo – affidato di volta in volta ad un diverso professionista definito *ingegnere di dettaglio* – che si propone quale nota di differenziazione e dove il decoro ha un preciso ruolo anche a scala urbana. Si presenta in tal modo un campionario variegato di diversi trattamenti del piano basamentale e di resa del piano della facciata, espressione di una pratica del disegno e di una fantasia compositiva fondata su di una consolidata conoscenza degli elementi della tradizione. La struttura stessa delle architetture, dunque, si "rappresenta" attraverso la decorazione che interviene a caratterizzare i singoli edifici accorpati in quattro unità per ogni isolato, ove ciascuna di esse sottolinea percettivamente gli incroci, attraverso soluzioni d'angolo che recano specifiche caratterizzazioni.

Il sistema decorativo, pertanto, si connota quale sottolineatura a scala urbana arricchendosi gli edifici di elementi che ne caratterizzano le parti costitutive e in particolare: il piano basamentale con listature di intonaco a mo' di bugnato; il fronte, attraverso la sottolineatura di vani disegnati da cornici, sovracornici, frontoni e da articolate ringhiere in ferro; il coronamento attraverso cornicioni modanati aggettanti, ritmati dalla presenza di modiglioni e di dentelli il tutto seguendo la tradizione colta di un eclettismo adottato in altre città italiane ed europee.

Le foto d'epoca del quartiere

A conclusione dei lavori, Germano Ricciardi documenta lo stato dei luoghi attraverso riprese fotografiche che ne restituiscono l'originario assetto.

Si tratta di un cospicuo numero di fotografie ove gli edifici sono ripresi nella soluzione d'angolo, con la possibilità di poterne leggere entrambi i fronti, sebbene in modo scorciato. Il punto di vista è generalmente sopraelevato rispetto al piano stradale e, presumibilmente, posto in corrispondenza dei piani alti degli edifici posti di fronte. In alcuni casi

la distanza dal fronte rappresentato, o l'assenza di ombre, lasciano pensare ad uno stato dei luoghi del contesto urbano come ancora non edificato.

Nonostante le foto siano, ovviamente, in bianco e nero, esse consentono in ogni caso di cogliere le differenze cromatiche relative all'uso di materiali diversi, sia per quanto riguarda il trattamento di facciata, sia in riferimento alle cornici dei balconi e dei vani a piano terra. Gli edifici appaiono in molti casi ancora non abitati e il contesto sembra sospeso nel tempo, dove le strade sono deserte e in via di pavimentazione e solo in rari casi compaiono figure isolate.

Le fotografie assumono il ruolo di documento "tecnico" e portano, ognuna la firma dell'ing. Germano Ricciardi quale *Ingegnere Direttore* e a cui si accompagna, volta per volta, un *Ingegnere di Dettaglio* fra i quali troviamo i nomi di A. Sorgente, L. Mendia, L. Padovani, G. Mannajuolo, P. Borrelli, R. Aiello, E. Capocci, E. De Siena.

La fotografica quale documento scientifico per la ricostruzione dei luoghi

Attualmente la zona del Vasto presenta caratteri di forte degrado: lo spazio pubblico della strada è, infatti, luogo della promiscuità multi-etnica ove convivono culture e vite differenti in un ambito senza qualità che, implicitamente, contribuisce a produrre effetti nefasti sul vivere sociale.



2: Progetto degli ingegneri G. Ricciardi, R. Aiello, E. Capocci per il quartiere Vasto [Archivio F. Ricciardi].



3: Progetto degli ingegneri G. Ricciardi e I. Mendia per il quartiere Vasto [Archivio F. Ricciardi].



4: Progetto degli ingegneri G. Ricciardi e G. Mannaiuolo per il quartiere Vasto [Archivio F. Ricciardi].



5: Progetto degli ingegneri G. Ricciardi e A. Sorgente per il quartiere Vasto [Archivio F. Ricciardi].

Si tratta di un contesto compromesso dalle numerose manomissioni e interventi occorsi nel tempo, esito dell'interrelazione tra specificità dell'ambiente, modi dell'abitare e componenti storiche, la cui identità può essere recuperata attraverso un'analisi delle caratteristiche peculiari dell'area, rilevando le presenze architettoniche che definiscono il luogo e gli elementi che ne identificano le singolarità. Attraverso la conoscenza della memoria storica è possibile risalire a quei dati che detengono la forza semantica di segni che attribuiscono specificità al contesto, prospettando linee guida utili ai fini di una strategia di recupero e riqualificazione.

Numerosi interventi hanno completamente alterato il disegno originario, cancellando gli elementi decorativi tanto da rendere in alcuni casi irriconoscibili le architetture. Restano, infatti, solo flebili tracce concrete di un assetto originario quasi completamente cancellato dal tempo e, grazie alla consultazione della documentazione fotografica e ad un attento lavoro di rilievo e di ricostruzione filologica, è stato possibile rinvenire l'assetto delle diverse unità edilizie, nel rispetto dei caratteri costitutivi e compositivi di ciascun manufatto.

È stato predisposto, allo scopo, un lavoro sistematico che ha richiesto, in virtù della estensione quantitativa e della variabilità dei campioni di studio, la definizione a priori di convenzioni volte ad identificare in modo univoco l'oggetto di studio e di delimitazioni

teoriche al fine di determinare i punti chiave su cui incardinare l'analisi. Questa si è articolata sulla lettura degli elementi riscontrati sulle facciate degli edifici, studiati singolarmente e nella loro iterazione, nonché sull'esplicitazione delle permanenze formali, compositive e dimensionali. In considerazione del fatto che l'immagine architettonica di ciascun fronte è fortemente compromessa – per la sovrapposizione di aggiunte e per i numerosi interventi impropri che hanno alterato l'assetto originario del manufatto – il confronto dello stato attuale con la documentazione fotografica si è posto come fondamento del lavoro, avendo come obiettivo quello di distinguere e analizzare la configurazione originaria, al di là dello stato attuale, e di cogliere la struttura formale delle architetture, prescindendo dalle superfetazioni e dalle modifiche che il degrado urbano e sociale ha progressivamente determinato.

A partire dal rilievo metrico, l'analisi si è arricchita di letture tematiche riferite alla verifica del degrado, nella distinzione operata tra le alterazioni dovute al naturale deterioramento delle superfici, dei materiali e delle strutture e quelle ascrivibili agli interventi impropri, effettuati in modo difforme rispetto ai caratteri costitutivi del manufatto. È stato, in tal modo, ricostruito l'assetto compositivo delle diverse unità traendo spunto dagli elementi originari rinvenuti attraverso il rilievo e definendo un quadro di conoscenze utile ai fini della riqualificazione e della ricostruzione dell'identità urbana dell'ambito di studio.

Conclusioni

La documentazione fotografica risulta, pertanto, strumento indispensabile per la conoscenza dell'evoluzione e delle trasformazioni della città e base preziosa per qualsiasi programma di analisi, recupero e valorizzazione del contesto urbano.

Nell'Ottocento le riviste di architettura erano quasi esclusivamente a carattere professionale e in tali pubblicazioni la presenza della fotografia fu minima o nulla.

Fra il 1890 e i primi anni Venti le riviste professionali riproposero spesso la formula delle riviste dell'Ottocento organizzate in rubriche, notiziari (vita di associazioni, legislazioni), note tecniche, testi e tavole separate, adottando però progressivamente, pur se con lentezza, la fotografia e anche l'illustrazione fotografica infra testo. In generale le fotografie riprodotte in queste riviste non erano abbondanti e tendevano a rispettare più rigorosamente possibile i principi di frontalità e centralità della prospettiva classica, derogando solo quando le condizioni del sito lo impedivano [Fanelli 2009, 318].

Le foto presentate in questo contributo, custodite nell'archivio della famiglia Ricciardi, sono inedite e pertanto rappresentano un documento originale ed essenziale per la lettura della città di Napoli in espansione ad oriente, oltre alla significativa rappresentazione di architetture che per loro caratteristiche funzionali erano innovative e sperimentali.

Bibliografia

- ALISIO, G., BUCCARO, A. (1999). *Napoli Millenovecento. Dai catasti urbani ad oggi: la città il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa.
- Architetti e ingegneri per Napoli. Progetti dal 1863 al 1898 nella biblioteca dell'Aniai Campania* (2014), a cura di A. Castagnaro, Napoli, artstudiopaparo.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, ESI.
- DE FUSCO, R. (1971). *Architettura e urbanistica dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi*, in *Storia di Napoli*, X, Napoli.
- FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*, Bari, Laterza.
- FERRARO, I. (2003). *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri bassi e Risanamento*, Napoli, Clean.
- Infrastrutture a Napoli. Progetti dal 1860 al 1898* (1978), a cura di G. Sarnella Palmese, M. Sicoli, M.R. Torretti Zehender, Catalogo della mostra, Napoli, 3-21 ottobre 1978.
- MONESTIROLI, A. (2006). *La Metopa e il triglifo*, Roma, Laterza.
- STENTI, S., FERLENGA, A. (1993). *Napoli Moderna. Città e case popolari 1868-1980*, Napoli, Clean.
- PARISI, R. (1998). *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*, Napoli, Edizioni Athena.
- PETRELLA, B. (1990). *Napoli: le fonti per un secolo di urbanistica: esposizione cronologica dei provvedimenti urbanistici realizzati e non realizzati a Napoli dal 1860*, Napoli, Università degli studi di Napoli, Dipartimento di pianificazione e scienza del territorio.
- VOLPE PRIGNANO, D., IMPARATO, G. (1872). *Memoria sul progetto di un piano regolatore della città di Napoli*, Napoli.

LE CITTÀ ITALIANE VISTE DAL PALLONE AEROSTATICO: NOTE DI VIAGGIO ATTRAVERSO LA FOTOGRAFIA

DANIELA STROFFOLINO

Abstract

The paper focuses on a precise moment in history, when artistic photography and aerial photography coincided. The goal is to analyse the first attempts at urban aerial photography performed with a daguerreotype from a balloon or other rudimentary flying machines. Italian progress is compared with achievements in Europe, and aerial views of our cities prior to World War I are presented thanks to images sourced from public and private archives.

Keywords

Balloon; Photography; Aerial view

Introduzione

Come ho avuto occasione di dimostrare attraverso i miei precedenti studi sull'iconografia urbana [Stroffolino 1999], la veduta dall'alto della città – tipologia fra le più usate per rappresentare l'immagine urbana fra il XVI e il XIX secolo – scaturisce essenzialmente da una costruzione geometrica, specie, nei casi in cui non risulta possibile sfruttare luoghi elevati - esterni al tessuto urbano - da cui poter guardare l'impianto nel suo insieme. Tale costruzione, però, nell'immaginario collettivo è sempre stata associata al volo, grazie soprattutto alla capacità degli artisti-cartografi di alimentare questa suggestione. Sul finire del Settecento, l'invenzione della mongolfiera riporta la questione su un piano empirico di visione diretta, senza, in realtà, apportare nulla di nuovo alle concrete modalità di costruzione dell'immagine. Il pallone aerostatico: sicuramente consentiva di guardare la città da un'altezza fino ad allora impensabile, ma ben altro impegno richiedeva la rappresentazione della città, che presumeva un lavoro di mesi, se non di anni.

La veduta urbana dalla mongolfiera

In una prima fase l'oggetto volante veniva semplicemente aggiunto nei cieli di immagini già esistenti. È il caso di uno dei primi esempi del genere, dal titolo: *An aeronautical view of London*, un acquerello del 1831, opera di Robert Havell che ridisegna e aggiorna il Panorama "Rinhebeck". Il dipinto rimarrà, comunque un episodio isolato almeno fino alla metà degli anni quaranta quando, a partire dal 1846 e fino al 1848, prende il via la serie *Excursions aériennes*, opera di Jules Arnout, disegnatore e litografo francese di

grande talento. Le immagini, ben ventuno quelle conservate alla Biblioteca Nazionale di Francia, riprendono città inglesi e francesi *en ballon*, specificando fin dal titolo il luogo da cui si guardava la città; nello specifico è di Parigi in cinque vedute: una globale, *Paris et ses fortifications*. *Vue prise en ballon au-dessus du mont Valérien* ripresa da un punto di vista altissimo che mostra un lungo tratto del corso della Senna, e quattro parziali più ravvicinate con punti di vista situati sull'Île Saint Luis, sul castello delle Tuileries, sul quartiere François Ier, sul Louvre. Seguono vedute di Versailles, Saint Cloud, Orléans, Fontainebleau, Rouen, Le Havre, Nantes, Blois, Dieppe, Tours, Angers, Eu, Epsom, Brighton, Windsor, Greenwich, Londres [Laran 1930, 178]. La città di Orléans disegnata da Arnout dal sobborgo Saint-Jean e quindi da ovest, ha eccezionalmente anche un'altra veduta dello stesso anno, 1846, disegnata da Charles Fichot, dal titolo *Orléans en parachute*. *Vue prise au-dessus de la Place Dauphine*: l'immagine presenta il nord in alto e il piano planimetrico meno inclinato rispetto alla precedente. La serie di Arnout possiede caratteristiche di assoluta originalità, non a caso la veduta di Londra intitolata *Londres en ballon*. *Charing Cross, le Strand, Saint James Park*. *Vue prise au-dessus de Waterloo Road*, non riprende nessun prototipo precedente, l'artista preferisce piuttosto restringere di molto il campo e soffermarsi su di un'area compresa fra i due ponti di Westminster e Waterloo, con al centro la vasta Trafalgar Square. Le litografie, tutte dello stesso formato, sono stampate da Lemercier e presentano elementi costruttivi comuni alle vedute a volo d'uccello cinquecentesche anche se la tecnica litografica consente un



1: A. Eltner, *Plan von Leipzig*, 1850 [Lipsia, Stadtgeschichtliches Museum (SGM)].

uso più intenso dei chiaroscuri con la possibilità di sfumare l'orizzonte, effetto non possibile nelle incisioni.

La spettacolarità di queste immagini spinse altri autori a ritrarre le proprie città 'dalla mongolfiera' è il caso di una veduta di Lipsia del 1848, disegnata da Christian Adolf Eltner, che pone il *Friedenspark* in primo piano, lo stesso fu autore anche di un'altra versione non litografata e lasciata in forma di disegno con un orientamento leggermente diverso che vede l'est in basso e il corso del fiume alle spalle della città. Allo stesso autore si deve una litografia di Dresda e dintorni, disegnata guardando la città da nord-ovest. In primo piano si legge il ponte di *Marienbrücke*, sulla sinistra il grande slargo circolare dell'*Albertplatz*, a destra in alto, ai limiti del centro urbano, il parco del *Grossen Garten*. Ma l'esempio più straordinario di veduta dall'aerostato si deve senz'altro, a Victor Navlet, pittore francese nato a Châlons-sur-Marne, 1819 e morto a Parigi nel 1886, con la sua *Vue générale de Paris prise de l'Observatoire, en ballon*. Il dipinto – un olio su tela delle dimensioni di 7 x 4 metri – fu commissionato dallo stesso imperatore Napoleone III e donato al Louvre. Fu esposto per la prima volta all'Esposizione Universale del 1855. In una nota del 1853, viene riportata la richiesta inoltrata dal conte Nieuwerkerke direttore dei Musei imperiali a François Arago, primo astronomo dell'Osservatorio di Parigi, ad autorizzare Navlet ad accedere alla cupola per riprendere la veduta di Parigi [Granger 2005, 153], ancora una volta la mongolfiera è solo un espediente grafico. In realtà il dipinto ha un punto di vista che, seppur posizionato lungo l'asse dell'*Avenue du Luxembourg* che giunge fino all'*Observatoire*, si allontana ulteriormente fino ad includere tutto il perimetro urbano, evidenziato dal verde più scuro dei viali alberati.

A queste vedute vanno affiancate poche altre in cui il riferimento al pallone aerostatico si ritrova solo nel titolo come la *View of London from the north as seen from a balloon* (1851) di John Henry Banks, e la *View of London seen from a balloon, looking east from the Palace of Westminster* (1884) di H. W. Brewer e William Lionel Wyllie.

La fotografia aerea: dal dagherrotipo alla fotocamera Kodak

Le vedute riprese dal pallone aerostatico introducono un'altra questione di estremo interesse: la fotografia aerea. Il primo esperimento di cui siamo a conoscenza riguarda il fotografo aeronauta inglese Charles Clifford, giunto in Spagna nel 1850, dove ottiene il prestigioso incarico di fotografo ufficiale della regina Isabella II. A partire dal 1851, appaiono sui giornali madrileni alcuni comunicati che annunciano voli per scattare fotografie con uno speciale dagherrotipo veloce, nell'intento di realizzare un'eccezionale veduta di Madrid. L'ipotesi, sicuramente suggestiva che, compagno di viaggio di Clifford potesse essere proprio Alfred Guesdon [Kurtz 1997] alle prese, in quegli anni, con la realizzazione delle vedute delle città spagnole, oggi è stata superata a seguito di recenti studi [Bulloug 2016]. Inoltre, a parte gli annunci, non vi è nessuna reale prova degli scatti, che molto probabilmente rimasero un'intenzione. Clifford pubblica, infatti, nel 1856 proprio in Francia il volume *Voyages en Espagne* contenente quattrocento fotografie di grande formato di monumenti e paesaggi di città, ma nessuna di queste sembra essere stata ripresa da un pallone aerostatico [Hannavy 2008, 307].

L'esperimento verrà riproposto a metà degli anni Cinquanta, così come riporta un volume dal titolo *La Photographie en ballon* di Gaston Tissandier, edito a Parigi nel 1886 [Gervais 2001]. In esso si fa riferimento, come prima citazione della fotografia aerea ad un libro umoristico scritto per l'Esposizione del 1855 da M. Andraud: *Une dernière annexe au Palais de l'Industrie*, in cui si descrivono invenzioni immaginarie. Nel capitolo undicesimo intitolato *Misurazione con il dagherrotipo*, si spiega il metodo per realizzare un rilevamento catastale posizionando il dagherrotipo su di un pallone frenato in modo da scattare fotografie perpendicolari al suolo [Andraud 1855, 97]. Questo non facile esperimento fu tentato per la prima volta nell'autunno del 1858 dal fotografo francese Nadar. Egli installò nella carlinga di un pallone guidato da Eugène Godard, un laboratorio per operare con la tecnologia del collodio umido ed uno strumento fotografico orientato verso terra: i risultati furono disastrosi, la lastra uscì dal bagno completamente velata. Il procedimento utilizzato da Nadar, seppur rendeva la lastra più sensibile, era anche molto più impegnativo, pertanto di solito veniva utilizzato esclusivamente in laboratorio. Il giorno seguente il fotografo ritentò l'esperimento con l'accorgimento di sviluppare in una vicina locanda e non direttamente sulla navicella, questa volta un'immagine molto sfocata apparve sulla lastra: una fattoria, una locanda, una gendarmeria, tutto quello che componeva il piccolo villaggio chiamato Petit Bicêtre nella valle de la Bièvre [Nadar 1864]. Solo dieci anni più tardi Nadar si cimentò in un nuovo tentativo: questa volta scelse il pallone aerostatico installato all'Ippodromo di Parigi per l'Esposizione del 1868, un pallone che conteneva ben 5000 m³ di gas, capace di trasportare



2: C. Fichot, *Vue generale de zurich prise au-dessus de la Gare du Chemin de fer*, 1859 [Parigi, Biblioteca Nazionale].



3: Eduard Spelterini, *Veduta di Zurigo dalla mongolfiera*, 1893-1924.

sei passeggeri e che pertanto rappresentava un base ben più stabile della precedente. L'ascensione all'altezza di 200 metri venne effettuata il 16 giugno, Nadar limitò il suo equipaggiamento alla macchina fotografica e ad alcune lastre sulle quali riuscì a fissare per la prima volta l'immagine di Parigi ripresa da una mongolfiera. I risultati questa volta furono migliori, certamente però non si trattava di una vista perpendicolare utilizzabile per realizzare un rilievo, quanto piuttosto di una veduta panoramica di un'area abbastanza ristretta, in questo caso dall'Arco di Trionfo alle attuali vie Foch e Victor-Hugo. Il risultato seppur eccezionale per i tempi, era comunque, molto lontano da quell'armonia d'insieme che solo l'occhio e il tocco dell'artista riuscivano a creare nelle vedute. La fotografia fu esposta dal figlio di Nadar, Paul, all'Esposizione del 1889 con il titolo *Premier résultat de photographie aérostatique* e la data anticipata al 1858 [Garcia Espuche 1994, 95].

Se effettivamente la prima fotografia aerea realizzata da Nadar è quella di Parigi del 1868, allora il primato in questo settore va senz'altro attribuito a James Wallace Black [Hannavy 2008, 164] fotografo americano che, nel 1860 scattò a bordo della mongolfiera *Queen of the Air* di Samuel King, delle eccezionali fotografie di Boston. Si tratta di due immagini, una parziale dal titolo *Boston as the Eagle and the Wild Goose See it* e una molto più ampia e quasi zenitale, entrambe realizzate con la tecnica della stampa all'albumina da un negativo su vetro.

Nel 1863 è la volta dell'inglese Henry Negretti che compie i suoi esperimenti dal pallone di Henry Coxwell *Mammoth*, nei pressi di Londra. L'episodio è ricordato in un paragrafo intitolato *The first photographic trip in England*, contenuto nel volume *My life and*

balloon experiences scritto dello stesso Coxwell. L'autore riporta quanto annotato dal fotografo durante la traversata, che in realtà non diede risultati pienamente soddisfacenti a causa dei continui movimenti della navicella, ma nonostante questo, quel poco che Negretti riuscì ad ottenere fu sufficiente per affermare. «*The main object of what was essentially an experimental trip had been obtained, and it had been demonstrated that photographic views can be taken at elevations ranging from 3.000 to 6.000 feet from the ground*» [Coxwell 1889, 190].

Sul finire del secolo – soprattutto grazie al miglioramento delle tecnologie fotografiche – gli esperimenti si moltiplicarono. Fra questi non si possono non ricordare le imprese di Arthur Batut (1846-1918), John Mackenzie Bacon (1846-1904), Eduard Spelterini (1852-1931). Al primo si deve l'idea, convogliata in un libro dal titolo *La photographie aérienne par cerf-volant* (1890), di collegare l'apparecchio fotografico ad un aquilone appositamente costruito, in modo da baipassare tutti gli inconvenienti e i costi del pallone aereostatico. Il primo scatto, frutto di questo esperimento è una fotografia risalente al 1889 – inserita nel libro – del piccolo paese di Labruguière, leggermente mossa, a causa della scarsa velocità dell'otturatore azionato da una miccia, che bruciava lentamente, in modo che l'aquilone avesse il tempo di raggiungere una certa altezza. In seguito furono attuate delle migliorie al dispositivo che condussero alla realizzazione di risultati migliori, come si evince chiaramente dagli scatti successivi.

Gli altri ottennero, invece, eccezionali risultati continuando a fotografare dall'alto delle loro mongolfiere. Bacon, insieme alla figlia Gertrude, utilizzò la nuovissima Kodak, in cui le scomode lastre erano state sostituite da una pellicola che permetteva di effettuare fino a 100 scatti con tempi di posa impostati su 1/25 di secondo già nel 1888. Nel 1902 pubblica il volume *The domination of air. The history of aerial navigation*, in cui mostra per la prima volta le sue sorprendenti fotografie [Barber 2011].

Eduard Spelterini, aeronauta svizzero con la passione per la fotografia, effettuò imprese importanti – come sorvolare le Alpi o raggiungere l'Africa – durante le quali realizzò un numero straordinario di fotografie di città e paesaggi, poi raccolte in uno splendido volume, *Über den Wolken*, dato alle stampe nel 1928. Spelterini fu anche a Napoli nel 1891 e per primo sorvolò il Vesuvio a bordo del suo aerostato Urania. Come racconta Ferdinando Russo, poeta e compositore napoletano, salito sulla mongolfiera per dimostrare il suo coraggio, Spelterini all'epoca già pensava di effettuare fotografie durante le sue traversate, sogno che si realizzò solo due anni più tardi.

Sicuramente questi pionieri della fotografia aerea avevano negli occhi le splendide vedute à *voloiseau* edite in quegli stessi anni e cercavano di ottenere delle immagini simili a quelle, con le medesime caratteristiche di visione d'insieme.

I primi scatti fotografici dalla mongolfiera in Italia

Anche in Italia fin dalla fine del Settecento si presentarono a Roma e a Napoli i primi spettacoli di volo grazie al temerario Vincenzo Lunardi. Negli anni in cui Alfred Guesdon viaggiò presumibilmente in Italia, a Napoli e in altre città si esibiva il bolognese Antonio Comaschi con il suo pallone aerostatico istallato a Campo di Marte a

Capodichino [Stroffolino 2011, 85], anche se purtroppo non è stato possibile dimostrare alcuna relazione fra i due. Le notizie riguardanti i primi scatti fotografici di città italiane dalle mongolfiere si fanno risalire, invece, al 1884, anno dell'Esposizione Nazionale di Torino quando furono realizzate alcune fotografie della città dal pallone frenato di M. Eugene Godard. Quella fu l'occasione per il Ministero della Guerra italiano – attraverso il tenente Alessandro Pecori Giraldi – di prendere accordi con Godard per la realizzazione di alcuni palloni aerostatici per uso dell'esercito [Chiusano, Saporiti 1998]. Fu così che nacque quello stesso anno un Servizio Aeronautico del Genio presso il forte Tiburtino di Roma, divenuto nel 1887 Compagnia Specialisti del Genio con compiti speciali che riguardavano l'osservazione e il rilevamento del terreno anche attraverso strumenti fotografici. Purtroppo gran parte della documentazione fotografica frutto delle campagne di rilevamento degli anni precedenti la prima guerra mondiale è conservata presso l'Aerofototeca Nazionale, attualmente chiusa.

Un'importante serie di fotografie risalente ai mesi maggio-giugno del 1890, relativa agli spettacoli di volo di Luis Godard, è conservata presso l'Archivio della Fondazione Primoli; scattate in quell'occasione dal conte Giuseppe Napoleone Primoli, appassionato di fotografia, ritraggono alcune zone di Roma lungo il Tevere, piazza del Popolo, i prati di Castello.

Altre fotografie riprese sempre dal pallone, furono pubblicate nel volume edito nel 1906 in occasione dell'Esposizione Internazionale di Milano. Nel Parco Aeronautico fu realizzato un padiglione composto da due locali attigui ma di diversa altezza «destinati a contenere l'uno un pallone sferico completo ed attrezzato con relativa navicella, l'altro una raccolta svariata di mezzi e materiali e strumenti e studi aeronautici» [Marescotti 1906, 89]. Il pallone all'occorrenza veniva trasportato nel parco per effettuare dei voli dimostrativi. Uno di questi è descritto in un brano di Carlo Volpati intitolato *Una gita nell'aria (sul "Regina Elena" il 22 luglio del 1906)*, arricchita e documentata da tre fotografie ritraenti la prima il pallone con l'equipaggio poco prima della partenza e le altre due, una splendida vista dell'*Esposizione del Parco* ad un'altezza di 1000 metri, e dell'*Esposizione di Piazza d'Armi* ad un'altezza di 300 metri [Marescotti 1906, 397-400], fotografie scattate da Celestino Usuelli come riporta una nota in calce all'articolo.

Celestino Usuelli fu uno dei pionieri dell'aviazione italiana, costruttore di dirigibili e temerario trasvolatore, infatti nel volume dell'Esposizione di Milano viene più volte indicato come pilota durante gli spettacoli di volo. Il ricco materiale fotografico di proprietà dell'Usuelli è oggi conservato presso l'Archivio dell'Ufficio Storico dell'Aeronautica militare, dove però non vi è traccia di alcuna fotografia dall'alto di Milano né di altre città italiane. Nello stesso archivio sono conservati alcuni album con immagini fotografiche di città riprese dal dirigibile *Roma* progettato da Umberto Nobile e Usuelli, acquistato dagli Stati Uniti, risalenti però al 1921 e quindi oltre i limiti temporali fissati per questo studio. Altrettanto infruttuosa è stata la ricerca presso l'Archivio fotografico dello Stato Maggiore dell'Esercito, dove si conservano vedute aeree a partire dal 1914.

Ancora ascrivibile ai primi anni del Novecento, probabilmente contemporanea all'evento dell'Esposizione Internazionale, è invece una fotografia a bassa quota di piazza Duomo di Raffaele Calderoni conservata presso il Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



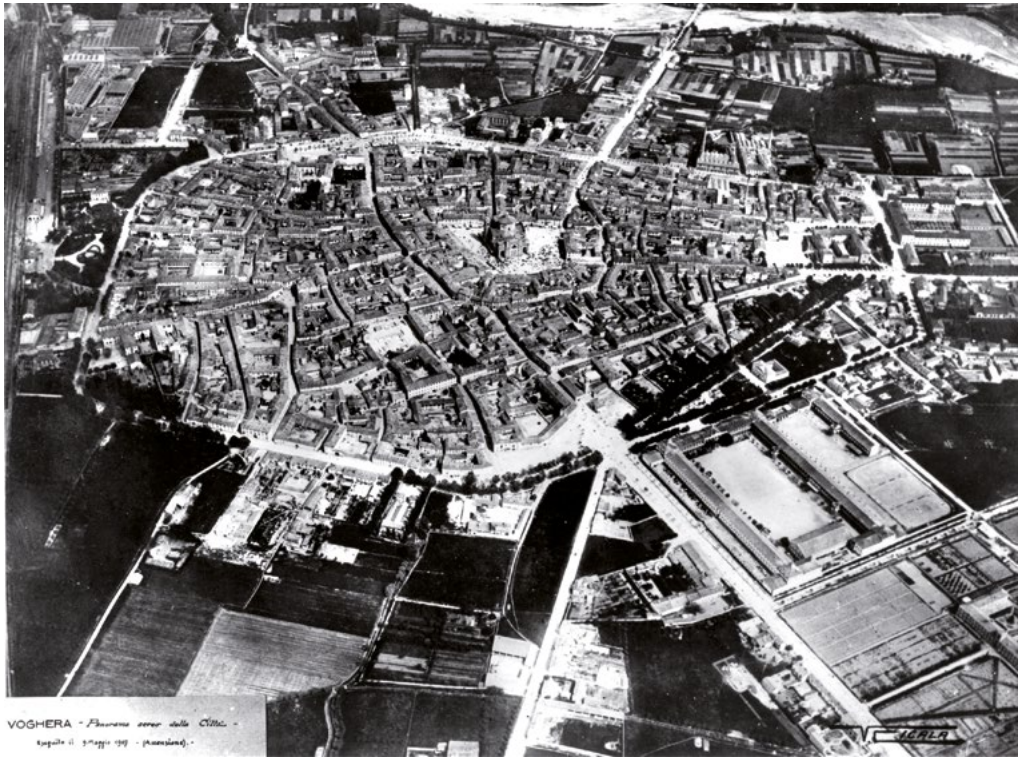
4: *Usuelli a bordo della navicella di un aerostato, 1900 ca., positivo sciolto [Archivio Ufficio Storico Aeronautica Militare, Archivio di persona "Celestino Usuelli", b. 1].*

Nei Musei Civici di Pavia è inoltre presente una splendida fotografia di Voghera scattata dall'alto di una mongolfiera durante la festa dell'Ascensione dal fotografo Vittorio Cicala, come specifica la scritta in calce a sinistra «Voghera – Panorama della città/ eseguito il 9 maggio 1907 – (Ascensione)».

Conclusioni

In questa prima fase lo studio si è concentrato sulla ricerca di immagini di città italiane riprese dai palloni aerostatici quale naturale prosecuzione delle splendide vedute "a volo d'uccello", che per secoli hanno dominato la scena dell'iconografia urbana. Volutamente si sono tralasciati i primi rilievi topo-fotografici come quelli di Venezia e Ostia (1911), ottenuti grazie all'ingegno e all'impegno della Brigata Specialisti del Genio, nell'intento di mantenere quel legame artistico fra veduta e fotografia.

Un legame che è andato sempre più scemando a favore di un impiego militare delle tecnologie. Ancora una volta – nella storia dell'iconografia urbana – le motivazioni di ordine artistico lasciano il campo a quelle di ordine pratico-militare, per le quali erano giustificabili ingenti investimenti come quelli indispensabili nelle operazioni di rilevamento e rappresentazione della città.



5: Vittorio Cicala, Voghera – Panorama della città/esequito il 9 maggio 1907 – (Ascensione) [Pavia, Musei Civici Pavia, Fondo Chiolini].

Bibliografia

- ALVISI, G. (1971). *Cenni sulla storia della fotografia aerea*, in *Fotografia aerea: cenni storici e applicazione allo studio degli interventi dell'uomo nel territorio*, in «Centro Studi per la Storia dell'Architettura», n. 23, Roma, pp. 5-49.
- ANDRAUD, M. (1885). *Une dernière annexe au Palais de l'Industrie*, Parigi.
- BARBER, M. (2011). *A history of aerial photography: Mata Hari's glass eye and other stories*, Swindon, English heritage.
- BULLOUG, R. (2016). *The photographer Charles Clifford: ballons and horses*, in «Indice. Comunicación», n 6, (1), pp. 251-264.
- CHIUSANO, A., SAPORITI, M. (1998). *Palloni, Dirigibili ed Aerei del Regio Esercito 1884-1923*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito.
- COXWELL, H. (1889). *My life and balloon experiences*, Londra.
- Encyclopedia of nineteenth-century photography* (2008), a cura di J. Hannavy, New York, Routledge.
- ESPUCHE, G. A. (1994). *De Nadar al ortofotoplano*, in *Ciudades: del globo al satélite*, a cura di A. García Espuche, Madrid, Electa.
- GERVAIS, T. (2001). *Un basculement du renard. Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914*, in «Études photographiques» n. 9, pp. 88-97.

- GRANGER, C. (2005). *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Parigi, École des Chartes.
- GUERRA, F. SCARSO, M. (1999). *Atlante di Venezia 1911-1982*, Venezia, Marsilio.
- KURTZ, G. F. (1997). *Charles Clifford aeronauta y fotógrafo, Madrid: 1850-1852*, in *Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II*, a cura di Lee Fontanella, G. F. Kurtz, Madrid, Ediciones El Viso, pp. 43-69.
- LARAN, J. (1930). *Inventaire du fonds français après 1800*, vol. I, Parigi.
- Le terre dei folli. 150 anni di fotografia aerea per conoscere e contenere il consumo del territorio (2008)*, a cura di M.A. Crippa, F. Zanzottera, M.F. Boemi, Calcinato (Bs), Achardo.
- Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906 (1906)*, a cura di E.A. Marescotti e ed Ximenes, Milano, Treves.
- NADAR (1864). *Mémoires du Gèant*, vol. I, Parigi.
- PALMIERI F. (2012). *Il libro napoletano dei morti*, Milano, Mondadori.
- SHEPHERD, E. J. (2006). *Il "rilievo topofotografico" di Ostia dal pallone" (1911)*, in «Archeologia Aerea», n.2, pp. 15-38.
- STROFFOLINO, D. (1999). *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice.
- STROFFOLINO, D. (2011). *L'Europa "a volo d'uccello" dal Cinquecento ad Alfred Guesdon*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- STROFFOLINO, D. (2014). *Il paesaggio urbano nella produzione iconografica di Christian Adolf Eltzner (1816-1891)*, in *Ambiente, Territorio, Paesaggio*, a cura di A. Robotti, Lecce, Edizioni Grifo, pp. 55-70.
- TISSANDIER, G. (1886). *La Photographie en ballon*, Parigi.

Sitografia

- www.aeronautica.difesa.it [marzo 2019].
- www.esercito.difesa.it [marzo 2019].
- www.fondazioneprimoli.it [marzo 2019].
- www.lombardiabeniculturali.it [marzo 2019].

L'IMMAGINE FUTURISTA DELLA CITTÀ E LA COSTRUZIONE DELLE VISIONI AEREE

VINCENZO CIRILLO, VALERIA MARZOCHELLA, IGOR TODISCO,
ORNELLA ZERLENGA¹

Abstract

In 1931, the guidelines outlined in the Manifesto della fotografia futurista and in the essay Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina radically changed the conception of landscape and city depiction. Based on new aerial exploration they had to represent what is perceived when in motion. In this sense, this paper studies the geometric construction of aerial views of the early 20th century Italian city in futuristic photographic and pictorial experimentation.

Keywords

Futurism; Aero-painting; Photographic analysis

Introduzione

Nel 1931 Marinetti (1876-1944) e Guglielmo Sansoni (1896-1974), in arte Tato, pubblicano il *Manifesto della fotografia futurista*. Sulla base della “fotografia del movimento” di Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), gli autori affermano che: «La fotografia di un paesaggio, [...] ottenuta con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: “sembra un quadro”, è cosa per noi assolutamente superata». Per i Futuristi, la nuova rappresentazione del paesaggio deve combinare prospettive aeree, marine, terrestri con visioni dal basso in alto e viceversa per restituire paesaggi «extraterrestri, astrali o medianici» che nulla hanno di «umano, vegetale, geologico». Sempre nel 1931, Marinetti rafforza la posizione nel saggio *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina* e afferma che l'aeroplano ha originato una «rivoluzione profonda del paesaggio», cambiando radicalmente la concezione di paesaggio e panorama rispetto a quella «turistico-letterario e romantico» o dominata dalla rigidità prospettica rinascimentale. Ciò stante, questo contributo studia la costruzione geometrica di visioni aeree della città italiana del primo Novecento nelle sperimentazioni futuriste fotografiche e pittoriche.

¹ La ricerca è frutto del lavoro condiviso degli autori. In particolare, Ornella Zerlenga è autrice del paragrafo *Rappresentazione del movimento e visione di città*, Valeria Marzocchella del successivo *Visioni fotografiche DEL/IN movimento*, Igor Todisco ha elaborato invece *Fotografia aerea e visioni di città*, e infine Vincenzo Cirillo il paragrafo *Aeropittura e prospettive di volo*.

Rappresentazione del movimento e visione di città

Il 17 agosto 1916, durante la Prima guerra mondiale, Umberto Boccioni (n. 1882) muore al fronte per una caduta da cavallo, interrompendo una fervida e originale stagione creativa per l'arte futurista e la rappresentazione figurativa del movimento, tema centrale di questa avanguardia. Con la morte di Boccioni e la fine della Prima guerra mondiale si chiude la prima fase del Futurismo per aprirsene un'altra, non più inneggiante alla velocità terrestre ma aerea [De Micheli 1978]. Usato per la prima volta durante la Prima guerra mondiale su vasta scala, l'aereo si era imposto come fronte autonomo attirando l'attenzione dei Futuristi.

L'8 luglio 1917, Marinetti pubblicò su *L'Italia futurista* il manifesto *La danza futurista. Danza dello shrapnel, della mitragliatrice, dell'aviatore*. Il corpo della danzatrice imitava i movimenti di meccanismi di guerra al ritmo di suoni disarmonici, «intonarumori», prodotti da particolari strumenti musicali ideati nel 1913 dal futurista Luigi Russolo (1885-1947) e, nella danza "dell'aviatore", la danzatrice muovendosi doveva «dare la sintesi ideale della guerra: [il volo aereo su] una grande carta geografica violentemente colorata sulla quale [erano] indicati a grandi caratteri visibilissimi le montagne, i boschi, i fiumi, le geometrie delle campagne, i grandi nodi stradali delle città, il mare» [Marinetti 1917]. La passione per la velocità aerea era già stata manifestata nel 1908 con la poesia aerea di Marinetti, *L'Aeroplano del Papa*, e nel 1919 con la raccolta di termini italiani aviatori, pubblicata da Marinetti sul giornale futurista «La Testa di Ferro» e sottoposta al parere dell'aviatore e pittore Fedele Azari (1895-1930), autore nel 1926 di *Prospettiva di volo*



1: Prospettiva di volo di Fedele Azari, 1926. Rappresentazione simultanea e scaglionata di più visioni percettive combinate.

(Fig. 1), un quadro di piccole dimensioni ed elevato contributo pittorico, esposto nella Grande Sala futurista alla Biennale Veneziana. Con Azari, Marinetti avviò una proficua collaborazione, conclusasi nella pubblicazione nel marzo 1929 del *Primo dizionario aereo italiano* che, primo al mondo, rappresentò la nuova esaltazione futurista per il volo aereo e avviò un linguaggio fortemente condizionante il credo delle generazioni artistiche avvenire, tanto da anteporre a ogni disciplina il termine “aero”.

Attribuendo il termine “aeropittura” a Somenzi, il 22 settembre 1929 Marinetti pubblicò a Torino sulla *Gazzetta del Popolo* l'articolo *Prospettive del volo e aeropittura*. Il fervore ideologico per la velocità aerea e la trasvolata atlantica in formazione Italia-Brasile – comandata da Italo Balbo (1896-1940) fra il 17 dicembre 1930 e il 15 gennaio 1931 da Orbetello a Rio de Janeiro e mai effettuata prima – costituirono per l'arte futurista l'inizio di un nuovo credo: il volo ispiratore dell'immaginazione creativa. In omaggio ai transvolatori e organizzata da Marinetti, dal 1° al 10 febbraio 1931 nella Camerata degli Artisti in Piazza di Spagna a Roma i Futuristi presentarono la *Prima mostra di aeropittura*, accompagnata sul «Giornale della Domenica» dall'articolo *La prima affermazione nel mondo di una nuova arte italiana: l'aeropittura* [Tato 1941, 150-151].

A questa mostra, fra ottobre e novembre 1931, seguì a Milano alla Galleria Pesaro la *Mostra futurista di aeropittura e di Scenografia* con esposizioni di 41 aeropittori e una personale del pittore, scultore, scenografo e costumista Enrico Prampolini (1894-1956). In quell'occasione, Prampolini lanciò l'aerodanza, nuova danza futurista priva di sottofondo musicale e con movimenti volitivi, interpretata dalla ballerina Giannina Censi (1913-1995) a piedi scalzi, senza tutù e scarpette a punta ma avvolta in un *body* di colore metallico. Sempre a febbraio 1931, sul giornale romano «L'Impero» uscì in forma non ufficiale il *Primo manifesto futurista d'Aeropoiesia*, firmato da Elemo D'Avila con Alfredo Trimarco e altri [Rubino 2018] mentre il 30 ottobre 1931 Marinetti pubblicava *L'aeropoiesia. Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* sulla *Gazzetta del Popolo*.

La prima pubblicazione di *Aeropittura. Manifesto Futurista* uscì su *Futurismo* il 12 novembre 1933. Firmato da Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato, già nei primi punti si delineava con enfasi la costruzione pittorica di un nuovo movimento visivo, frutto della velocità aerea:

- 1) Le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e nulla ha in comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri; 2) Gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne; 3) Il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità; 4) Dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto; tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo: a) schiacciate; b) artificiali; c) provvisorie; d) appena cadute dal cielo; 6) Tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di: folto; sparso; elegante; grandioso; 7) Ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'aeroplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore [Balla *et al.* 1933].

Con il manifesto dell'aeropittura si introduce un modo nuovo di costruire l'immagine in movimento indotto dalla velocità aerea e, dalla sua lettura, si apprende che per i firmatari:

il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico. [...] L'aeroplano, che plana si tuffa s'impenna ecc., crea un'ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile [Balla *et al.* 1933];

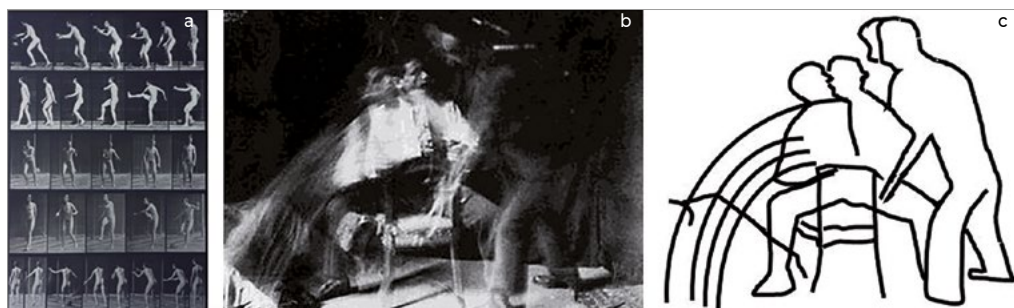
durante l'esperienza percettiva del volo, le «prospettive aeree» generavano mutevoli effetti visivi, frontali e laterali, «frammenti panoramici, ognuno la continuazione dell'altro, un'incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano o si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori»; i «caratteri dominanti» dell'aeropittura erano delineati da un'armonia prodotta dalla «stessa continuità di volo [...] che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensibile del volo». All'apice di questa concezione, i firmatari conclusero il manifesto omaggiando colui che, anni addietro, aveva reso questo movimento fra i più innovativi delle avanguardie figurative del XX secolo: «si avvicina il giorno in cui gli aeropittori Futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica» [Balla *et al.* 1933].

Con l'aeropittura, tutti gli orizzonti dell'immaginazione si ampliano e trovano la sintesi dell'immagine figurata nelle percezioni rapide e simultanee del pilota. Sotto gli occhi del pilota in volo, la realtà terrestre si riplasma. Cambia radicalmente l'immagine percepita e si innova l'idea stessa di paesaggio e panorama: non più uno scenario «turistico, letterario e romantico» ma un'unica immagine di un evento dinamico, capace di contenere in sé simultaneità, contiguità, compenetrazione [Marinetti 1931].

Visioni fotografiche DEL/IN movimento

Nella ricerca figurativa futurista, anche la fotografia tende a studi teorico-tecnici sulla rappresentazione del movimento e, come affermato da Marinetti a Roma nel 1912 e riportato nel *Manifesto della fotografia futurista* del 1930-31, essa trova riferimento nel «fotodinamismo o fotografia del movimento creata da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo».

La fotografia dinamica fu elaborata da Anton Giulio Bragaglia grazie a studi analitici sul movimento quale sequenza spazio-temporale dell'oggetto nel suo spostamento. Studi, che avevano avuto quale pioniere della "cronofotografia" Eadweard Muybridge (1830-1904) con i celebri scatti singoli dell'uomo in corsa (Fig. 2-a). Riferendosi alla poetica



2: Studi fotografici del movimento: (a) scatti in successione di un giocatore di calcio di Eadweard Muybridge; (b) *Lo schiaffo* di Anton Giulio Bragaglia; (c) analisi geometrica degli effetti percettivi di movimento [Disegno di Valeria Marzocchella].

futurista del movimento, Bragaglia supera questa posizione e sperimenta tecniche di ripresa che gli consentono di riprendere in un unico fotogramma il compiersi dell'azione. Grazie alle tecniche della sequenza stroboscopica di immagini (ispirata alla proiezione di fotogrammi in successione), della scia come spostamento d'aria di un corpo in movimento e di fotogrammi sovrapposti e sfalsati, Bragaglia realizza storiche fotografie come *Lo schiaffo* (1910) (Fig. 2-b), *Salutando* (1911), *Cambio di posizione* (1911), *Dattilografia* (1911), *Uomo che suona il contrabbasso* (1911), *Il violoncellista* (1913), *Ritratto polifisiognomico di Umberto Boccioni* (1913), *Autoritratto* (1913), *Giacomo Balla in sequenze dinamiche davanti al suo quadro "Dinamismo di un cane al guinzaglio"* (1913), *Ritratto fotodinamico di donna*, 1924.

Applicando queste tecniche, nel 1930 Tato realizzerà *Ritratto di Filippo Marinetti*, superando la fotografia del movimento di Bragaglia. Costruita con tecniche analoghe, l'immagine genera un racconto visivo simultaneo e contrapposto e anticipa il portato del manifesto della fotografia futurista, affidando l'immaginazione creativa al volo quale contesto privilegiato per osservare la città dall'alto e costruire nuove visioni.

La rappresentazione della città vista dall'alto ha storia antica. Dalla veduta di un paesaggio urbano disegnato osservando da una sommità terrestre o da un campanile alle costruzioni geometriche pseudo-assonometriche e/o prospettive degli *Atlanti di città*, queste visioni documentano la città per fini diversi: fiscali, militari, celebrativi. Alla fine del XVIII sec., visioni in volo da altezze ancora maggiori saranno possibili grazie all'avvento della mongolfiera [Zerlenga 2004].

Tecnologicamente, per acquisire informazioni "a distanza" (oggi "telerivelamento", con "tele", dal greco "da lontano") si utilizzano i sensori (macchine fotografiche o scanner) e, a seconda della stazione di osservazione, l'acquisizione è terrestre, aerea, satellitare. Il telerilevamento aereo iniziò con l'avvento della macchina fotografica affiancata alla mongolfiera e poi al dirigibile. Primo a sperimentare questa tecnica per il rilevamento cartografico da mongolfiera fu il fotografo Gaspar-Félix Tournachon (1820-1910), in arte Nadar, con inedite prospettive aeree di città in volo (Fig. 3-a). Nel 1880 Arthur Batut (1846-1918) utilizzò come piattaforma aerea un più economico aquilone, su cui montò una macchina fotografica e riprese dall'alto la cittadina di Labruguiere (Fig. 3-b).



3: Prime sperimentazioni di fotografia aerea di città movimento: (a) prima fotografia aerea esistente scattata negli Stati Uniti dal pallone di Samuel A. King mentre era legato al Boston Common [Wikimedia Commons]; (b) da aquilone di Arthur Batut [Wikimedia Commons]; (c) dai volatili del gruppo bavarese Pigeon Corps [Wikipedia].

Durante il primo decennio del 1900, per seguire il volo degli uccelli Julius Neubronner (1852-1932) inventò una speciale fotocamera trasportata da piccioni. L'invenzione fu recepita dai militari, che la usarono come ispezione del territorio dall'alto. I volatili del gruppo bavarese *Pigeon Corps* furono i fotografi aviari più famosi al mondo, trasportando in petto piccole e leggere macchine fotografiche (ca. 70 grammi) con riprese ogni 30 secondi (Fig. 3-c).

Il passo decisivo si ebbe il 17 dicembre 1903 quando il *Flyer*, primo velivolo più pesante dell'aria e con propulsione a motore, decollò pilotato dai fratelli Orville e Wilbur Wright compiendo il primo volo della storia lungo 36,5 m a circa 3 m da terra. La meccanica del *Flyer* fu perfezionata da ingegneri aeronautici e durante la Prima guerra mondiale, per la prima volta e su vasta scala, l'aereo si impose sulla scena come fronte autonomo, strategico e tattico.

L'epoca dell'aviazione, audace e inebriante, iniziò e, con essa, la ricognizione fotografica aerea in movimento attraverso cui i Futuristi celebrarono nuove visioni di città.

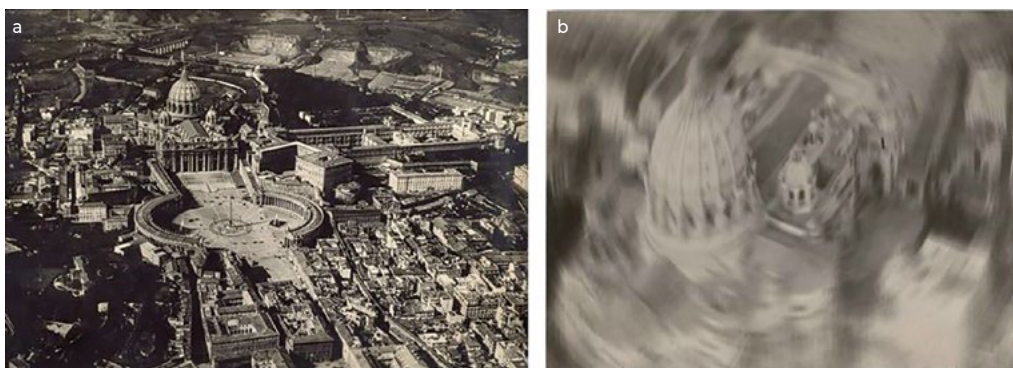
Fotografia aerea e visioni di città

Con il *Manifesto della fotografia futurista* a firma di Marinetti e Tato (11 aprile 1930, poi l'11 gennaio 1931 su *Il Futurismo*), la fotografia futurista si propone come antagonista della fotografia realista e, attraverso l'uso di tecniche di ripresa come esposizione multipla, mosso creativo e lunga esposizione, persegue la «drammatica» rappresentazione in movimento di persone e oggetti generata da: effetti di contrapposizione, sovrapposizione, compenetrazione, inclinazione, sospensione fra oggetti mobili e immobili; fusione di «prospettive aeree, marine, terrestri» e «visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso»; esaltazione delle dimensioni portate al limite di «drammatiche sproporzioni»; «l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio». Per i Futuristi, la nuova visione tende alla «composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano né di vegetale né di geologico». Il *Manifesto* conclude con una significativa affermazione per la storia della fotografia: «tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra» [Marinetti e Tato 1931].

Nel campo della rappresentazione fotografica della città, di là da scatti documentali come *Prima crociera aerea trasatlantica, Italia-Brasile. In volo sulla Città del Vaticano* (1930) e *Atlantici e Arco di Costantino* (1933) di Filippo Masoero (1894-1969) e la bella *Veduta aerea Roma Piazza San Pietro* (1920) di Fedele Azari (Fig. 4-a), la sperimentazione futurista si confronta non solo con il dettato del *Manifesto* ma anche con l'esuberanza dell'aeropittura. Pertanto, condividendo la visione pittorica di costruzione dell'immagine in movimento, la fotografia futurista produce interessanti raffigurazioni urbane a ripresa terrestre, come *Traffico moderno nell'antica Roma* del 1930 di Mario Bellusi (1891-1955), il cui complesso sistema di ripresa consiste in una fotografia in movimento dove, invece del mosso del punto di ripresa si usa il mosso del punto ripreso mentre l'uso della tecnica di esposizione multipla, ottenuta muovendo l'inquadratura a ogni scatto, e la scelta di un tempo più lento in una delle esposizioni contribuiscono al senso di movimento tipico del fotodinamismo.

Tuttavia, le scarse prestazioni dei mezzi dell'epoca rispetto a oggi (sia di volo che di ripresa fotografica) pesarono sulla produzione creativa di fotografie aeree dinamiche, restituendo effetti percettivi ispirati all'aeropittura. Gli aeroplani dell'epoca consentivano al fotografo solo di sporgersi dall'abitacolo e le fotocamere erano ingombranti e lente nella gestione delle impostazioni. Ciò stante, il valore di una foto aerea rispetto all'aeropittura fu la presenza reale del fotografo sulla scena in volo e, pertanto, la visione di una foto aerea, seppure statica, aveva la forza di fare immedesimare l'osservatore in chi era salito a bordo del velivolo e audacemente sportosi dall'abitacolo per fotografare all'ingiù.

Il protagonista poco noto della fusione fra fotodinamismo di Bragaglia e aeropittura è Filippo Masoero. Orfano di padre, Masoero fu introdotto alla fotografia e al cinema da uno zio, che si occupava di fotografia sperimentale. Le opere più significative di



4: Sperimentazione futurista e fotografia aerea di città in movimento: (a) Fedele Azari, Veduta aerea Roma Piazza San Pietro [J. Paul Getty Museum Collection; (b) Filippo Masoero, Scendendo su San Pietro [Touring Club Italiano Archivio].

Masoero non furono molte; stilisticamente, furono realizzate applicando le tecniche di *zooming radial blurs* e *spinning radial blurs* ossia impostando un tempo di otturazione relativamente lento durante il quale si muoveva l'obiettivo, ruotandolo o zumando, a seconda dell'effetto di sfocatura radiale da ottenere. Nella fotografia *Scendendo su San Pietro* (1930-33) (Fig. 4-b) è ben evidente la sfocatura ottenuta con un'esposizione lenta e la rotazione della fotocamera durante le acrobazie dell'aeroplano che, piroettando lungo un asse, consentiva a Masoero di tenere la fotocamera mentre si sporgeva dall'abitacolo. Analogamente, l'uso di un tempo ancora più lento esaltava l'effetto visivo di velocità dell'aeroplano in picchiata verso la città e i suoi monumenti, come in *Veduta aerea del Foro Romano* (1934) e ancor più in *Aeroveduta della basilica di S. Maria Maggiore in Roma* (1930 ca).

Nonostante la pericolosità delle manovre per realizzare gli scatti e l'handicap di Masoero, menomato di una mano, rispetto alla rappresentazione aeropittorica queste visioni fotografiche di Roma esaltarono l'immedesimazione dell'osservatore nella scena aerea e avvalorarono il compiacimento per l'audacia dell'autore. Al contempo, le reali difficoltà per riprese fotografiche del genere incisero non poco sulla produzione di queste opere fotografiche che, a tutt'oggi, appare piuttosto modesta.

Aeropittura e prospettive di volo

L'aeropittura costituisce la seconda stagione del Futurismo connotata da un nuovo portato ideologico fondato sull'esperienza della visione aerea in volo, che determinerà un'inedita concezione artistica nella visione del paesaggio dall'alto. Velocità di movimento dell'aereo e altezza in quota, decisamente notevoli rispetto alle precedenti esperienze, rendono affascinanti ed esuberanti queste nuove rappresentazioni, "prospettive di volo" (come denominate Azari nel 1926), percepite sfruttando le correnti d'aria ascensionali o attraverso audaci tecniche acrobatiche come la virata, il turbine,

il vortice, la spirale, l'avvitamento, la giravolta rovesciata o il giro della morte, tant'è che molte aeropitture riportano nel titolo la specifica della tecnica di volo che ispirò la costruzione dell'immagine.

Fra gli aeropittori, un ruolo speciale spetta a Tullio Crali (1910-2000) che, iscrittosi al movimento futurista nel 1929, fu salutato da Marinetti come «una delle splendide sicurezze vittoriose dell'aeropittura» [Carpinelli 2003], rappresentando l'esperienza di volo con grande enfasi emozionale. Il suo primo incontro con l'aero avvenne all'età di nove anni a Zara, dove viveva, quando un idrovolante ammarò dinnanzi alla sua casa. Crali decise di diventare pilota ma il desiderio si avverò in parte: non conseguì il brevetto di volo ma ebbe il privilegio di volare su diversi aerei da caccia e con pattuglie acrobatiche come la compagnia aerea nazionale *Ala Littoria*, presieduta dal pilota Umberto Klinger. Le numerose imprese di volo, compiute fra gli anni 1935-1940, furono determinanti per la sua pratica di aeropittore, permettendogli di vivere l'emozione dinamica del volo tant'è che il pilota di caccia Francesco Chianese, suo coevo, ebbe a commentare: «i suoi quadri rivelano molti particolari che solo chi ha volato avrebbe potuto dipingere» [Chianese 2018]. Questa opportunità e la smisurata passione per gli aerei gli permisero di caratterizzare la sua opera rappresentando, in modo originale, straordinario e mai prima nell'arte della pittura, paesaggi e città da punti di vista non comuni per evoluzioni del volo aereo e percezione della visione.

Dal punto di vista compositivo, le aeropitture di Crali, come di Alessandro Bruschetti (1910-1980), Gerado Dottori (1884-1977), Tato e altri, rompono tutte le regole geometriche della tradizionale rappresentazione prospettica. La composizione grafica è dettata dalle evoluzioni acrobatiche del volo e le visioni di paesaggi e città 'tagliate' secondo traiettorie aeree rettilinee o curvilinee come quelle dovute a virate, giravolte, avvitamamenti. Le immagini di paesaggi e città appaiono all'occhio dell'osservatore dilatate, distorte, capovolte, rotanti, sfuggenti, sovrapposte, come risucchiate dalla velocità di volo e dall'evoluzione aerea; in esse, forme e colori si succedono rapidamente secondo una simultaneità di punti di vista, temporalmente distinti dagli attimi di visione percepita. Le regole geometriche della prospettiva rettilinea si disgregano in prospettive curvilinee, vortici prospettici e punti di vista dall'alto verso il basso che, disconoscendo le tradizionali regole della progressione prospettica, restituiscono dettagli sproporzionati laddove oggetto di osservazione ravvicinata durante il volo. La compenetrazione dei piani e la marcatura delle linee-forza raffigurano paesaggi naturali e metropolitani ricchi di colori, compatti e brillanti, e dal forte impatto visivo che ipnotizzano l'osservatore facendolo precipitare 'nel' quadro in visioni fino ad allora inesplorate (Fig. 5). Da questo punto di vista, straordinario è il quadro di Crali, *Prima che si apra il paracadute* (1939) in cui la vista dall'alto del corpo del pilota a braccia spalancate lo fonde con l'aria facendolo apparire come sospeso.

Nelle aeropitture non mancano immagini di città con edifici e grattacieli sveltanti ripresi di prospetto secondo un impatto frontale così come a capofitto, come nell'opera più nota di Crali, *Incuneandosi nell'abitato* o *In tuffo sulla città*, in cui la narrazione trasmette l'emozione e l'ansia del volo spericolato e il possibile schianto. Lo spettatore, risucchiato nella carlinga dell'aereo, è pilota di un volo a tuffo su edifici di una città visionaria, rapito



5: Aeropittura e visioni di città in movimento: (a) Alessandro Bruschetti, *Il turbine*, 1932; (b) Tullio Crali, *Giravolta rovesciata*, 1938; (c) Tullio Crali, *Gran volta*, 1938; (d) Tullio Crali, *Vite orizzontale*, 1938; (e) analisi geometrica degli effetti percettivi di movimento [Elaborazioni grafiche di Vincenzo Cirillo].

visivamente in una vertiginosa prospettiva verso il basso. Non si sa se il pilota riuscirà a (o vorrà) virare o si schianterà al suolo in un volo inebriante e suicida. All'esposizione del quadro in una mostra, l'effetto di vorticosità dinamica fu avvertito da un capitano pilota d'aerei che pronunciò: «Non posso guardarlo, mi gira la testa. Mai mi è successo in volo [...]» [Carpinelli 2003].

Come affermato altrove,

dal punto di vista grafico, l'analisi configurativa del dipinto restituisce una prospettiva a quadro orizzontale verso il basso in cui le intelaiature esterne della carlinga riprendono gli spigoli di edifici sottostanti secondo lo stesso punto di fuga fissato nel capo del pilota mentre le inferiori tendono al centro di circonferenze concentriche con cui è delineata l'intelaiatura superiore della cabina di pilotaggio. In questo centro converge anche la rotazione anatomica della spina dorsale del pilota nell'atto di virare. Con questa "geometria segreta", il pittore Crali aderisce alla poetica linguistica del *limite*, propria di questa seconda stagione del Futurismo [Zerlenga c.s.].

Conclusioni

Il portato dell'avanguardia futurista sulla rappresentazione fotografica e aeropittorica della città è patrimonio di riflessione di indubbio valore per l'innovativa narrazione in movimento ottenuta da una ripresa in volo e costruita con la scelta di peculiari tecniche e punti di vista. Frutto del genio brillante di Boccioni quando nel suo saggio del 1914 affermava: «Noi che siamo accusati di visione esteriore, di cinematografia, siamo soli ad incamminarci verso un definitivo che è una intuitiva creazione evolutiva» [Boccioni 1914, 152], questa rivoluzionaria modalità di costruzione della visione di città si arrestò presto, assorbita come fu dal regime fascista, perdendo ogni connotazione culturale e diventando un mezzo propagandistico per illustrare scene di guerra, combattimenti aerei, bombardamenti, eventi celebrativi. È significativo però che la visione multipla e simultanea del “visualismo cinetico” di futurista memoria si ritrovi oggi reinterpretata nell'opera pittorica di Fabio Giampietro, che cattura l'osservatore trascinandolo nella solitudine di vortici urbani paradossali, e fotografica di Aydin Büyüktaş, che sovverte la bidimensionalità dell'immagine con surreali prospettive da drone. Ricerche figurative, queste, che testimoniano il cammino esperienziale della visione futurista della città.

Bibliografia

- Anton Giulio Bragaglia. *Fotodinamismo Futurista* (1980). Torino, Einaudi.
- ARNHEIM, R. (1954). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press [trad. it. 1981. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli].
- BALLA et al. (1933). *Aeropittura. Manifesto Futurista. Il Futurismo*, a. II, n. 58: <http://Futurismo.accademiadellacrusca.org/scheda.asp?idscheda=171> [maggio 2019].
- BARONI, D. (2011). *La forma del design. Rappresentazione e forma nel linguaggio del basic design*, Bologna, Zanichelli.
- BARONI, D., VITTA, M. (2003). *Storia del design grafico*, Milano, Longanesi.
- BOCCIONI, U., CARRÀ, C.D., RUSSOLO, L., BALLA, G., SEVERINI, G. (1910). *Manifesto dei Pittori Futuristi*, Edizioni futuriste di Poesia.
- BOCCIONI, U., CARRÀ, C.D., RUSSOLO, L., BALLA, G., SEVERINI, G. (1910). *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Edizioni futuriste di Poesia.
- BOCCIONI, U. (1912). *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Edizioni futuriste di Poesia.
- BOCCIONI, U. (1914). *Pittura, scultura futuriste. Dinamismo plastico*, Edizioni futuriste di Poesia: https://archive.org/details/pittura_boccioni_1914_images [maggio 2019].
- BOULEAU, C. (1963). *La géométrie secrète des peintres*, Paris, Edition du Seuil [trad. it. 1996. *La geometria segreta dei pittori*, Milano, Electa].
- CIRILLO, V. (2019). *Scrittura e multimedialità. Ridisegnare l'esperienza futurista*, in «Disegno», 4, pp. 149-160: <https://doi.org/10.26375/diseigno.4.2019.15>.
- DE MICHELI, M. (1959). *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Schwarz Editore [I edizione 1978, Milano, Feltrinelli].
- Futurismo Manifesto 100×100. 100 anni per 100 manifesti* (2009), a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa.

- Giannina Censi: *danzare il Futurismo* (1998), a cura di E. Vaccarino, Milano, Electa.
- MARINETTI, F.T. (1909). *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, Le Figaro.
- MARINETTI, F.T. (1917). *La danza futurista, Danza dello shrapnel, Danza della mitragliatrice, Danza dell'aviatore*, L'Italia futurista.
- MARINETTI, F.T. (1931). *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina*, Firenze, Nemi.
- MARINETTI, F.T. e TATO (1931). *Manifesto della pittura futurista*, in «Il Futurismo».
- NOTTOLI M. (2009). *L'officina del volo: futurismo, pubblicità e design 1908-1938*, a cura di S. Pellegrini, Cinisello Balsamo, XXX, pp. 183, 226.
- NOTTOLI M. (2014). *Antico e Moderno*, Bologna, pp. 240-241.
- PURINI, F. e SACCHI, L. (2003). *Dal Futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana contemporanea*, Milano, Skira.
- RUBINO, G. (2018). *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»*, in «Studi di Memofonte», n. 20, pp. 197-267: https://issuu.com/memofonte/docs/xx_2018_studi_di_memofonte [maggio 2019].
- TATO (1941). *Tato raccontato da Tato. 20 anni di Futurismo*, Milano, Zucchi.
- Venti Futuristi* (2017), a cura di S. Papetti, Milano, XXX.
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città*, in *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, a cura di G. Pagnano, Siracusa, Lombardi, pp. 11-34.
- ZERLENGA, O. (2007). *Dalla grafica all'infografica. Nuove frontiere della rappresentazione nel progetto di prodotto e di comunicazione*, Foggia, Grenzi.
- ZERLENGA, O., ROSMINO, A. (c.s.). *Graphics AND Motion. Graphics ON motion. Futurism and motion between image and imagination*, in GRÀFICHE/GRAPHICS, a cura di E. Cicalò et al., Springer.

Sitografia

- ASPESI, N. (1989). *Il mio corpo è un aereo in picchiata*: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/08/27/il-mio-corpo-un-aereo-in.html> [maggio 2019].
- CARPINELLI, T. (2003). Tullio Crali: *la vertigine del Futurismo*: <http://www.fucinemute.it/2003/10/tullio-crali-la-vertigine-del-Futurismo/> [maggio 2019].
- CHIANESE, R. (2018). *Storie di piloti del 4° Stormo di Gorizia, Associazione Culturale 4° Stormo Gorizia*: http://www.asso4stormo.it/arc_01/Pubblicazioni/AquilePomodori.htm [maggio 2019].
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boston,_as_the_Eagle_and_the_Wild_Goose_See_It.jpg [maggio 2019].
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Labruguière_photographed_by_Arthur_Batut%27s_kite_in_1889.jpg [maggio 2019].
- https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pigeon_wingtips.jpg [maggio 2019].
- <http://www.getty.edu/art/collection/objects/134513/fedele-a-zari-aerial-shot-of-st-peter's-basilica-the-vatican-rome-italian-1920s/> [maggio 2019].

CITTÀ “DEFORMATE”: NARRAZIONI E RITRATTI URBANI DISSONANTI IN ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA

“DEFORMED” CITIES: NARRATIVES AND DISSONANT URBAN DEPICTIONS IN THE MODERN AND CONTEMPORARY AGE

SALVATORE DI LIELLO, PASQUALE ROSSI

The contributions collected in the session that we introduce here compose a picture of urban stories where the canonical image of cities is “deformed”, leaving room for representations where the conventional portrait of those deeply-rooted realities appears to be denied.

In a plurality of disciplinary approaches, extending the studies to include those beyond Europe to compare dissonant portraits of cities such as Tokyo, Jerusalem and Buenos Aires, recent research has illustrated the traits of an urban consciousness beyond the visible for which, setting aside the symbols of official culture, there are many ways of interpreting unexpected or silent complexities that are often overlooked by historiography.

As emerged from the discussions during the conference, in the modern and contemporary age the city has been the centre of an ambiguous, rich *corpus* of images and writings where portraits and descriptions have sometimes built dissonant ideas: a narrative where urban reality, in its entirety or in its places (streets, squares, neighbourhoods, suburbs), appears deformed compared to what is conveyed by the conventional image. Therefore, it often happens that the image or conventional idea of a city is overtaken by contingent realities such as the signs of religious and social conflicts or wars, as shown by the wide array of urban realities and territories discussed during the session. This is the case, for example, of Jerusalem transformed by the church into an icon of the Counter-Reformation in the second half of the 16th century, of the Calabrian cities and territories between the 15th and 19th centuries or of Lisbon where the 19th-century reports of urban crime conveyed *another* narrative that had nothing to do with the official image of the city.

These alterations bring together ideas and intentions aimed at giving voice to points of view far beyond the visible, that transcend the boundaries of the canonical portrait set by official culture, both in historical periods and in contemporary times. It thus happens that, according to intentions that are from time to time social, economic,

political and religious, urban narrative and its iconographic representation seem to move away from the canonical image corroding consolidated stereotypes, replaced by icastic images fed by external and dystonic views. Exemplary in this interpretative line are the deformations portrayed in films, as Nanni Moretti does in “his Rome” far from the tourist stereotype, or in literature that recomposes urban portraits inspiring metaphors on the 19th-century urban condition. This is what emerged in the studies presented in the session, in the comparison between *Bruges-la-Morte* (1892) by Georges Rodenbach and *Granada la bella* (1896) by Ángel Ganivet in which anti-urban criticism and rejection of materialism converge, or in “globalised” Buenos Aires by Claudia Piñeiro, where the writer invents a different form of urbanity, far from reality, or even in the choice of the German poet Durs Grünbein who in his *Lob des Taijuns* of 2008 experiments with a travel journal about visits to Japanese cities written in the form of a *haiku* where the development of time has the cadence of poetry to allow differences to emerge in contrast with pressing globalisation. The role played by architecture in recounting the relationships between them – more than the objects themselves – is central, as Aldo Rossi says in his works, careful to reiterate how the telling of memory and its perception surpasses any presumed consequentiality, generating unexpectedly dissonant results. “Deformations” such as those generated in the last 20 years by the great architecture and infrastructure in Istanbul transformed it into a symbolic globalised capital unable to convey a clear urban identity.

And there are also various contributions and aspects of research that have as their subject matter the Campania region and the structure of the city of Naples or some of its parts. These are places with stratified architecture or urban palimpsests that are now in fact different from the original context. Places that, in contemporary consciousness, appear totally dissonant with respect to the frame in question, completely different from their settlement and functional origins, rather singular also with respect to an anthropological and social comparison. These are rewritings and updates of stories, which are thus proposed in the wake of a tradition of studies that has always favoured a criterion of investigation based on iconographic research, philological recovery of sources and analysis of the document.

Between narrative and reality, adherence and deformation to the context, new interpretations and other stories are proposed, often based on comments on professional photos and unpublished maps or paintings.

A sequence of critical contributions that manifests itself through the study of images that emerge mainly from the consultation of digital archives (see the Carbone Photographic Archive) or from open access collections, now available to all scholars on the web. This is what can be recovered from the notes in the margins of the proposed essays, which, in addition to their bibliographies, present a broad overview of the document collections available for research.

The session also includes studies based on interdisciplinary efforts ranging from literature to periegetics, for that which represents – between the end of the 19th century and that of the following century – the topic of “narrated cities” in a given time context that has a vast iconographic production (postcards also associated with Italian poetry and professional photographs) and represents the typical expression of a model of cultural communication of bourgeois society.

In a broad panorama that confirms the study and analysis of the history of cities and adds new content, interesting aspects emerge from dissonances and confirmations of historiographical and/or canonical interpretations, new visions and stories that, discussed with attention and interest in the conference, offer ideas for new studies and possible future research.

Travellers, chroniclers, architects, sociologists and writers, overcoming the external gaze, have always paid close attention to omitted or silent realities, to the story of residual presences,

degradations and miseries or phenomena in progress, sometimes generating a complex combinatorial game where the city being described recalls other known or imagined urban realities. As confirmed by the research discussed in this session, there is a marginal city that collects what has been silenced and continues to be ignored because it is distant or different from the common place that prevails in all ages.

UN'ICONA DELLA CONTRORIFORMA: IL "VERO RITRATTO" DI IERUSALEM DI VAN ADRICHOM (1584)

SALVATORE DI LIELLO

Abstract

While the rhetoric of the "true portrait" in 16th-century atlases of cities updated languages of urban iconography, the disruptive forces of the Reformed confessions pushed the Church to employ other narratives in defense of Catholicism. In Ierusalem, sicut Christi tempore floruit, et suburbanorum insigniorumque historiarum eius brevis description (1584) by Christian Kruik van Adrichom the spiritual value of the places deforms the real city, transforming it into a topology of Catholic anthology.

Keywords

Counter-Reformation; Urban Iconography; Jerusalem

Introduzione

Nell'Europa del secondo Cinquecento, la Controriforma alimenta il valore icastico di Gerusalemme favorendo la pubblicazione di descrizioni e guide della Città Santa, simbolico baluardo della politica religiosa post-tridentina impegnata a riaffermare l'ideologia cattolica contro l'eresia protestante. Centro della Terra già nel V libro di Ezechiele – «Così dice il Signore, l'Eterno: Questa è Gerusalemme. Io l'avevo posta in mezzo alle nazioni e agli altri paesi che la circondavano» – per la Chiesa medievale la città era immagine del Paradiso contrapposta alla Babilonia infernale, come recitavano i versi didascalici nel *De Jerusalem celesti* e nel *De Babilonia civitate infernali* del frate minorita Giacomino da Verona della seconda metà del XIII secolo [*Visioni dell'aldilà prima di Dante* 2017]. Magnificata come una città celestiale dalle mura di cristallo e di perle, con fontane d'argento e strade lastricate d'oro, Gerusalemme ha alimentato nel corso dei secoli iperboli religiose destinate a colpire profondamente l'immaginario popolare [*Poeti del Duecento* 1960, I, 625-626, II, 842-843]. Più tardi, con l'affermazione del cristianesimo militante sancito dalla Controriforma, i luoghi della vita e passione di Cristo – il Monte del Tempio, il Monte degli Ulivi, il Santo Sepolcro, la Via *Dolorosa*, il Calvario – furono considerati inconfutabili *exempla*, visitati o conosciuti anche solo da descrizioni o rappresentazioni della città, soprattutto da quando la conquista ottomana del 1517 rendeva più difficile il viaggio in quei territori [Cedarmas 2006, 136-147]. Se durante il Medio Evo la Terra Santa era stata meta di continui pellegrinaggi [Tedesco 2017,

XVI-XXXVII], idealmente replicati negli affreschi e nelle pale degli altari delle cattedrali europee [Mangani 2004, 20-21], con l'inizio dell'età moderna i viaggi in Terra Santa diminuirono drasticamente [Williams 1998, 51-93] senza tuttavia alterare il significato di Gerusalemme la cui immagine, nell'Europa della seconda metà del Cinquecento, appare rimodulata da una semplificazione dei simboli per garantire l'immediata comprensibilità del messaggio. Del resto per la politica religiosa della Controriforma, soprattutto quella riferita agli anni dei suoi esordi, la chiarezza del simbolo, sottratto a ogni sovrastruttura erudita, era un valore essenziale introdotto anche nelle arti e in particolare nell'architettura [Benedetti 2001, 9-20].

«scelerata & empia cosa è il voler adesso negare quelle cose»: Gerusalemme *sicut Christi tempore floruit* secondo Christian van Adrichom

Nel 1584, l'olandese Christian Kruik van Adrichom (Delft 1533 – Colonia 1585) pubblicava a Colonia *Ierusalem, sicut Christi tempore floruit, et suburbanorum insigniorumque historiarum eius brevis descriptio* [van Adrichom 1584], una guida della città santa "ricostruita" nella consistenza topografica degli anni della vita di Cristo e strutturata su 270 *loci* illustrati in ordine alfabetico.

Figlio di Adrian Klaasz sindaco di Delft [Allgemeine Deutsche Biographie 1875, I, 125], nel 1566 van Adrichom lasciava la sua città natale in seguito alla rivolta protestante dei *Gueux* scoppiata quell'anno nei Paesi Bassi. Trasferitosi prima a Mechelen e poi a Utrecht, riparò infine in Germania stabilendosi a Colonia dove riuscì a continuare i suoi studi sulla Bibbia, sulla vita di Cristo e sulla Palestina, grazie alla politica religiosa controriformistica promossa in città dall'arcivescovo Ernesto di Baviera, figura centrale nella difesa della fede cattolica in Germania negli anni della guerra di Colonia (1583-1588). L'antica città in quegli'anni era un'*enclave* controriformistica frequentata da studiosi e teologi attivamente impegnati nella catechesi cattolica e in questo *milieu* religioso van Adrichom poté approfondire le sue ricerche distinguendosi presto come uno dei principali studiosi europei della *Via Crucis*, di cui ricostruì il percorso articolato su dodici stazioni, dalla casa di Pilato alla Crocifissione [Teetaert da Zedelgem 2004, 109-118]. Nel 1578, ad Anversa, il teologo pubblicava il volume *Vita Jesu Christi ex IV Evangelistis breviter contexta*, cui seguì, nel 1584, l'opera che gli avrebbe conferito grande celebrità: la sua guida di Gerusalemme stampata a Colonia, scritta in latino e dedicata, anche nelle successive edizioni tedesche, al potente arcivescovo della città che aveva sostenuto l'iniziativa. Descrivere la Città Santa per il teologo olandese equivaleva a valorizzare la conoscenza dei luoghi sacri presentati, seguendo la Bibbia e le altre fonti antiche, in una documentata narrazione dove l'immagine urbana appare trasfigurata dal florilegio della passione di Cristo. Una moderna *Bibla pauperum* dove i 270 luoghi della città sono illustrati secondo la consistenza descritta da Flavio Giuseppe e dagli autori antichi costruendo una topografia 'deformata' dall'artificio devozionale che rinnovava il progetto religioso cristiano nella realtà storica della Germania di fine Cinquecento.

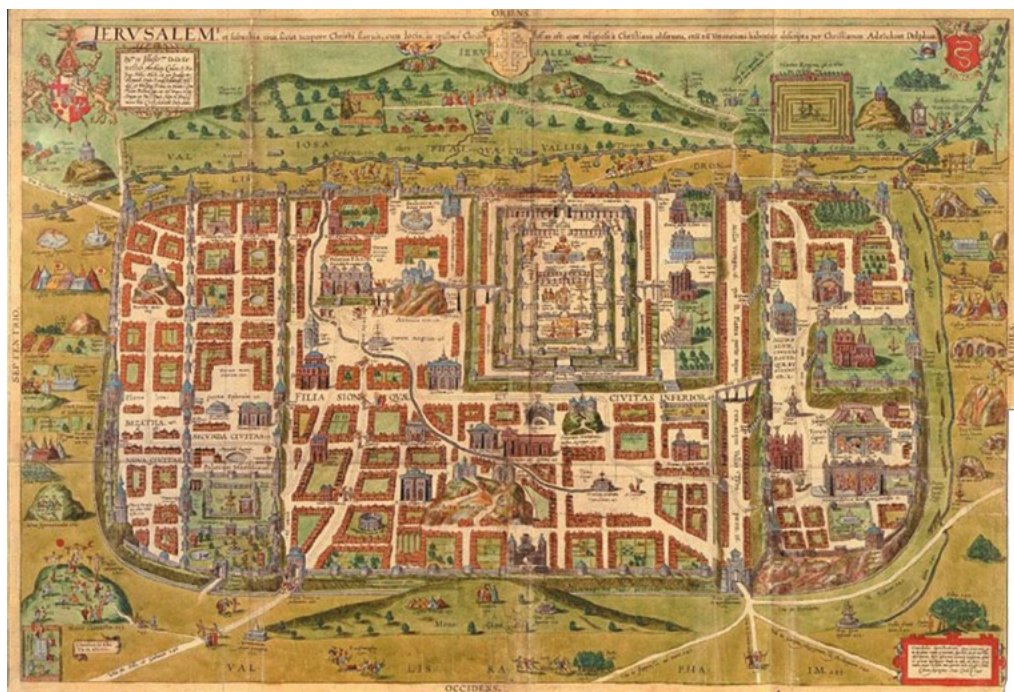
La *Ierusalem* dell'olandese ebbe notevole fortuna [Tobler 1867, 209-210]: cinque edizioni in latino, seguite da traduzioni in olandese e in boemo [Teetaert da Zedelgem 2004, 107] confermano la capillare diffusione del portato teologico del volume nell'Europa settentrionale dove maggiore era stata la diffusione del luteranesimo. Grande seguito ebbe anche la traduzione in italiano pubblicata a Verona in due ristampe successive, stampate da Marc'Antonio Palazzolo nel 1590 e nel 1592. In quest'ultima, dedicata a Lelio Arrivabene, ambasciatore del duca di Mantova, l'editore Palazzolo registrava il *Proemio* dell'edizione *princeps* tedesca, dove l'autore riassumeva il programma didascalico della guida:

primieramente pennellare, & con diligenza in una tavola ridurre come al tempo di Christo nel maggior colmo della sua felicità si trovava la vera, & certa immagine di Gerusalemme [...] [e] porre ordinatamente tutti i luoghi della passione di Christo i quali da gli antichi pietosamente riveriti hora sono ancora da Christiani con somma religione honorati [Adricomico 1592, 1-2].

Quasi certamente van Adrichom non raggiunse mai la Terra Santa: la descrizione della contemporanea realtà ottomana appare del resto sostanzialmente omessa e la sua Gerusalemme prende forma unicamente nelle fonti indirette, non riferendo nel testo alcun suo viaggio a Gerusalemme. Denso è invece il *Catalogus Auctorum* [van Adrichom 1584, 222-238] con continui riferimenti alla Bibbia e a Flavio Giuseppe «*il quale essendo in fiore l'anno 70 di Christo scrisse con grandissima diligentia il sito, la forma e destruttione di Gierusalemme*» [Adricomico 1592, 185]. Frequente anche il richiamo alla *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster (1544), agli atlanti di città, alle vedute urbane, alle cronache dei pellegrini medievali e ai resoconti dei viaggiatori, anche di quelli a lui più vicini, grazie ai quali poteva apprendere notizie e racconti sulla Terra Santa raccogliendo testimonianze dirette, come quella di Isbrand Godefred, cognato dell'autore come precisato nel *Catalogus* [Adricomico 1592, 191].

A corredo della descrizione, l'autore inserisce una veduta della città restituita, coerentemente allo scritto, nella realtà urbana degli anni della passione di Cristo. Assente nella prima edizione della guida del 1584, il ritratto della città fu aggiunto nelle successive ristampe del volume, iniziando da quella del 1585 con il titolo *Urbis Hierosolymae Quemadmodum Ea Christi Tempore floruit et suburbanorum eius brevis descriptio*¹ per quanto il *catalogus* delle fonti consultate riportasse nelle ultime righe, fin dalla prima edizione, «*In delineando autem et sculpendo usus sum opera at arte egregij pictoris Iohani Verheyden Mechliniensis et peritissimorum Caelatorum Francisci Hogenbergij Mechliniensis et Arnoldi de Loose Bruxellensis*» [Adrichom 1584, 228]. Oltre al pittore Verheyden, indicato quale autore del disegno della città, e all'editore Arnold de Loose di Bruxelles, nella stesura della pianta figura anche Franz Hogenberg, il celebre pittore che collaborò al *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun pubblicato nella prima edizione del 1572 proprio a Colonia. Maturato nella cultura del paesaggismo fiammingo, il

¹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Exeg 7/Exeg 8.



1: *Jerusalem, et suburbia eius, sicut tempore Christi floruit...*, in *Theatrum Terrae Sanctae et Biblicarum Historiarum cum Tabulis Geographicis Aere Expressis*, Coloniae Agrippina in Officina Birkmannica, sumptibus Arnaldii Mylij, 1590 (mm. 505x735) [Gerusalemme, National Library of Israel].

ritratto di Gerusalemme inserito nella guida storica celebra gli ideali controriformistici e le «tradizioni Ecclesiastiche, le quali non ripugnano alla fede si debbono in quel modo osservare, che dagli antichi maestri ci sono state insegnate: percioche scelerata & empia cosa è il voler adesso negare quelle cose, che religiosamente da tutti & sempre sono state accettate & credute» [Adricomico 1592, 2].

Icona europea della Controriforma, la veduta urbana ideata dal van Adrichom continuò a essere ristampata anche dopo la morte del teologo olandese nel 1585. Per iniziativa di Georg Braun [Bull-Simonsen Einaudi 1994, 44], fu inserita nel *Theatrum Terrae Sanctae et Biblicarum Historiarum cum Tabulis Geographicis Aere Expressis*. Auctore Christiano Adricomio Delpho. Coloniae Agrippina in Officina Birkmannica, sumptibus Arnaldii Mylij, un volume che, a meno della *Vita Jesu Christi* del 1578, raccoglieva l'opera completa del van Adrichom, compresa la sua guida di Gerusalemme del 1584. Pubblicato in una prima edizione nel 1589, il *Theatrum Terrae Sanctae* ebbe grande diffusione come attestano le numerose ristampe, tutte a Colonia, nel 1590, 1593, 1613, 1682 e 1722. Intento dichiarato del volume era il sostegno della riforma cattolica contro le idee protestanti richiamate dal curatore Gerard Brunes nella dedica che, con data 1589, introduce la ristampa del 1590. Rivolgendosi al vescovo di Caiazzo Ottavio Frangipane, nunzio apostolico a Colonia dal 1587, il Brunes descrive la corrente protestante in Germania paragonandola a un oceano in tempesta agitato da Satana [Adricomio 1590, p. s.n.].

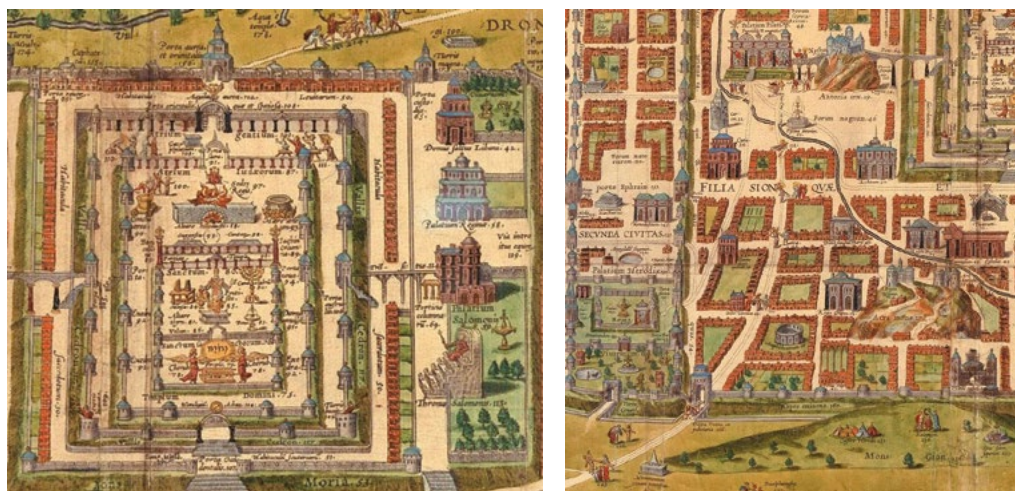


2: (a-b) Particolari dell'idolom di Moloch e del monte Calvario nella veduta *Ierusalem, et suburbia eius, nel Theatrum Terrae Sanctae*, Colonia, 1590 [Gerusalemme, National Library of Israel].

Per illustrare l'opera *omnia* dell'olandese fu inserito un apparato iconografico di undici carte geografiche della Palestina, tra cui una ristampa della veduta di Gerusalemme del van Adrichom di cui qui descriviamo l'esemplare a colori conservato alla Biblioteca Nazionale di Israele a Gerusalemme² (Fig.1). Registrando dedica e didascalie dell'originale monocromo pubblicato nella guida a cominciare dal 1585, la tavola reca il titolo sul cartiglio in alto *Ierusalem, et suburbia eius, sicut tempore Christi floruit, cum locis, in quibus Christ(us) passus est: quae religiosae à Christiani observata etiam nunc Venerationi habentur. descripta per Christianum Adricom Delphum*. In alto a sinistra è inserita la dedica all'arcivescovo di Colonia e Principe Elettore del Sacro Romano Impero Ernesto di Wittelsbach e, sul lato opposto, uno scudo retto da un angelo con l'effigie di un serpente e un cartiglio con la scritta *Adrichom* (Fig. 2a). Nel margine inferiore destro, trova spazio la targa rivolta al *Candido Spectatori* con la data 1584 della prima edizione, riportata in tutte le successive ristampe del *Theatrum*, a eccezione di quella del 1682.

Rinnovare la memoria dei luoghi di Cristo e rendere attuale il progetto religioso cattolico contro la minaccia protestante, non suggerisce tuttavia a van Adrichom la costruzione di un simbolo astratto come quelli veicolati dalla tradizione medievale in cui il ritratto della Gerusalemme celeste era pura proiezione simbolica priva di ogni riferimento alla realtà. Aggiornando la tradizione degli ordini mendicanti di avvicinare l'immagine della città celeste alla nascente produzione di più "realistiche" vedute urbane, il teologo e gli artisti Verheyden e Hogenberg costruiscono il ritratto di una memoria urbana resa "attuale" da una vivacissima *vis* narrativa, dove ogni architettura e ogni strada o

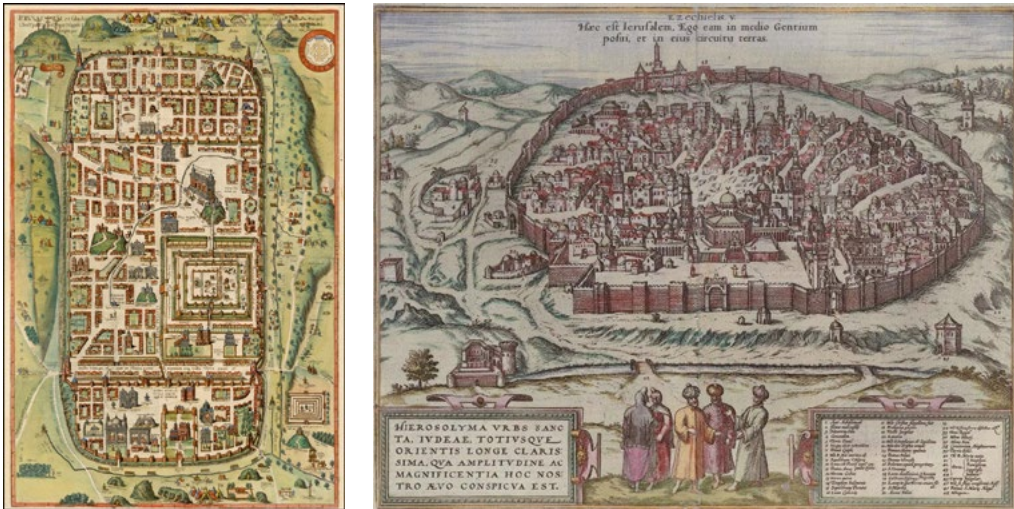
² Gerusalemme, National Library of Israel, Map Collection, Laor 934, Jer 4-D1, (mm. 505x735).



3: (a-b) Particolari del Monte del Tempio e della via Dolorosa nella veduta *Ierusalem, et suburbia eius, nel Theatrum Terrae Sanctae*, Colonia, 1590 [Gerusalemme, National Library of Israel].

piazza della città e del suo suburbio, piuttosto che segno topografico, diventa fulcro di una scena raccontata da oggetti e figure in azione, quasi a drammatizzare ogni singolo *genius loci*: è l'artificio retorico del paesaggismo fiammingo qui declinato in chiave cattolica, ma senza rinunciare a quel campionario di segni e simboli largamente veicolato in Europa dagli artisti provenienti dalle Fiandre [Briganti 1966]. Straordinaria "maestà scenica" fiamminga, il ritratto "mentale" di Gerusalemme è ripreso da un altissimo orizzonte in modo da ampliare la veduta all'intero paesaggio ben oltre la città *intramoenia*, includendo quei *parerga* anch'essi nodi di un racconto complessivo: strade, colline, campi, giardini, torrenti, selve, alberi e grotte. Diversamente dai ritratti medievali, dove la città assumeva un'astratta forma circolare, Gerusalemme è rappresentata come un vasto impianto rettangolare segnato dalle mura e con l'Oriente in alto.

Cortine turrificate separano quattro settori urbani verticali, riferiti alle quattro fasi di espansione della città, iniziando da *Meridies*, a destra della rappresentazione, dove figura l'area del monte Sion, la parte più antica città, affiancata a sinistra dal comparto centrale più ampio dove, sul *Mons Moria*, campeggia, il *Templum Domini*, il cosiddetto Primo Tempio, dettagliatamente raffigurato con l'*atrium gentium* seguito dall'*atrium iudeorum* e dal *Sancta Sanctorum*, il recesso più interno del tempio ebraico collegato da ponti al palazzo di Salomone a sud e all'*Antonia Arx* a nord e, superata questa, al *Palatium Pilati* (Fig. 3a). Procedendo verso nord, si vede la *Secunda Civitas*, seguita dalla *Nova Civitas*, l'ultimo ampliamento urbano racchiuso dalla cinta estrema interrotta al centro dalla *Porta Mulieribus*, la porta delle torri delle donne dove, attingendo dalle *Antichità giudaiche* di Flavio Giuseppe, i ribelli attaccarono i romani che avevano assediato la città. Nel pensiero del teologo di Delft, in linea con la catechesi controriformistica, altissimo valore spirituale aveva la *via Crucis* uno dei maggiori simboli della pietà cristiana, argomento centrale negli studi del van Adrichom, come si accennava. Grande spazio nella veduta assume ciascuna delle dodici stazioni, dal Pretorio al Golgota (Fig. 3b),



4: (a-b) A sinistra: G. Braun, F. Hogenberg, *Ierusalem et suburbia eius...*, in *Contrafactur vnd Beschreibung von den vornembsten Stetten der Welt*, Cölln, Bertram Büchholtz, 1590, vol. IV, pp. 58-59 [Biblioteca Nazionale di Firenze]. A destra: G. Braun, A. Hogenberg, *Hirosolyima Urbs Santa*, in *J. Janssonium, Illustriorum Hispaniae Urbium Tabulae*, Amsterdam, Officina Joannis Janssonii, 1657 [Gerusalemme, National Library of Israel].

con la figurazione di scene che rimandano alla trattazione del lungo paragrafo (n. 118) dell'*Urbis Hierosolymae* del 1585, rispetto alla quale il cammino indicato nel *Theatrum* aggiunge altre due stazioni, portando quindi il numero a quattordici, registrando gli aggiornamenti di quegli ultimi anni rispetto ai precedenti studi degli autori fiamminghi Bethlem e Jean Paschen, entrambi citati nel *catalogus auctorum* dal van Adrichom.

Il vivace cromatismo dell'esemplare della *Ierusalem, et suburbia eius* conservato alla Biblioteca Nazionale di Israele, il verde delle colline, il grigio delle torri e delle mura e il rosso degli edifici dai tetti azzurri, conferisce particolare rilievo al disegno valorizzando l'immagine del costruito e di ogni elemento naturale – colline, fiumi, valli orti e giardini. Vedute «con l'horizonte così alto com'usano i fiammenghi, che poi il lor paesaggio son più tosto una maestà scenica che un prospetto di paese» – scriveva Giulio Mancini intorno al 1620 commentando il paesaggismo nordico del Cinquecento [Juilius Mancinus. Considerazioni sulla pittura, 1956 - 1957, I, 260]: la consuetudine squisitamente fiamminga di guardare dall'alto i paesaggi disegnando ritratti urbani altrimenti impossibili [Briganti 1990, XXI-XXIV] e riuscendo a comporre vedute "oltre il visibile", favorisce l'attento disegno della trama edilizia e delle grandi architetture monumentali. Come nelle vedute di Roma o di Napoli incise da Étienne Dupérac pochi decenni prima, la città appare strutturata secondo il segno convenzionale degli isolati regolari con ampie corti interne occupate da giardini. Ricorrenti segni convenzionali che nella ricostruzione simbolica dei principali monumenti lasciano spazio a una magniloquente interpretazione delle fonti antiche nella resa figurativa di immaginarie quanto solenni architetture restituite secondo ideali fabbriche rinascimentali e manieristiche. Una rielaborazione filtrata dalla coeva architettura tedesca che, negli stessi anni della realizzazione della veduta, aggiornava il lungo retroterra gotico al classicismo del Cinquecento italiano.

Da qui la magnificenza architettonica dei grandi monumenti – il Tempio, il Palazzo del Re David, il Ginnasio, il Pretorio, la Curia, il Tabulario, il Palazzo di Salomone – disegnati con un lessico di semicolonne, paraste e portali ispirato alla pressoché contemporanea produzione architettonica tedesca, ispirata al manierismo italiano introdotto in Germania da architetti come il padovano Federico Sustris o il mantovano Jacopo Strada, tra i principali artefici della diffusione nelle città tedesche del classicismo italiano.

Conclusioni

Negli anni in cui la retorica del "vero ritratto" veicolata negli atlanti di città cinquecenteschi aggiornava intenzioni e linguaggi dell'iconografia urbana, la veduta di Gerusalemme di van Adrichom dirotta la rappresentazione urbana verso un'altra narrazione, segnando una chiara divergenza iconologica rispetto alla più canoniche rappresentazioni della capitale della Terra Santa, come la celebre incisione *Hirosolylima Urbs Santa* di Georg Braun e Abraham Hogenberg³ (Fig. 4b) pubblicata dall'editore Janssonium nel volume *Illustriorum Hispaniae Urbium Tabulae*, stampato ad Amsterdam nel 1657. Prima del Cinquecento, il ritratto della città rimandava sostanzialmente alle illustrazioni medievali dei domini crociati delle Terre d'Oltremare, lentamente aggiornate dalle vedute quattrocentesche come la xilografia *Hierolosomina* dell'umanista tedesco Hartmann Schedel [Schedel 1493]. A questi precedenti si aggiungono le vedute della città in età moderna come quella del francescano Antonino de Angelis [Moldovan 1983, 17-24], stampata a Roma nel 1578 da Mario Cartaro, citata nel *catalogus* del van Adrichom. Il colto francescano trascorse alcuni anni nella custodia di Terrasanta di Gerusalemme dove, tra le mura del convento di San Salvatore, portò avanti studi destinati a costruire le premesse della Palestinologia scientifica. La sua veduta della città, ripresa in quella di Bernardino d'Amico, un altro francescano a Gerusalemme tra il 1593 e il 1597, e attraverso quest'ultima nell'incisione dell'olandese Olfert Dapper stampata ad Amsterdam nel 1677, favorì la circolazione europea di un'immagine 'realistica' della città, generalmente ritratta con l'Occidente in alto, diversamente dall'incisione del van Adrichom che reca l'*Oriens* nel margine superiore del foglio. Singolare fu invece l'iniziativa di Georg Braun e Franz Hogenberg che inserirono la veduta del teologo olandese nel IV volume dell'edizione tedesca del *Civitates Orbis Terrarum*, dal titolo *Contrafactur vnd Beschreibung von den vornembsten Stetten der Welt*⁴ del 1590 dove, in un formato differente, la rappresentazione appare ruotata mostrando il nord in alto e ridisegnando monumenti e luoghi in modo da raffigurare la *Porta di Efrain* in corrispondenza della *Platea lata*, nell'estremità superiore del foglio. Per quanto l'incisione inserita nel celebre atlante riprendesse sostanzialmente la tavola del van Adrichom, maggiori sono i contatti tuttavia di questa, come rilevato dalla storiografia [Bull-Simonsen Einaudi 1994, 50-52], con la rappresentazione di Gerusalemme, inserita nel volume *Ierusalem, vetustissima illa et celeberrima*

³ Gerusalemme, National Library of Israel, Map Collection, Laor 1040 B, Jer 13 (mm. 324x413).

⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MAGL 22.1.2.4.



5: *Geometrica Urbis Ierosolymae Delineatio* [in Reissner 1563].

totius mundi civitas, ex sacris literis et approbatis historicis ad unguem descripta di Adam Reissner pubblicato a Francoforte nel 1563⁵ (Fig. 5) che anticipa la linea descrittiva del teologo olandese, incentrando il racconto sulla memoria ebraica della città.

Ad allontanare la veduta del van Adrichom dalla coeva produzione iconografica è il suo progetto ideologico finalizzato alla costruzione di un simbolo metastorico capace di guidare la rinnovata *Societas Christiana* della Controriforma. E se il cattolicesimo è la vera fede, il ritratto della Città Santa, ricostruita nello specchio delle fonti antiche, “diventa” un *Theatrum* “più vero” di ogni caduca realtà. Drammatizzare la realtà urbana riferendola alla memoria di Cristo, illustrare nella *Descriptio* ogni luogo, misurare in passi e in piedi le distanze tra le principali architetture e le stazioni della *via Dolorosa*, occupare larga parte del campo figurato con didascalie e rimandi numerati al testo in corrispondenza di ogni località e monumento, equivale a un ragionato esercizio mnemonico propagandato nella società cristiana contro il dilagare del luteranesimo.

Bibliografia

ADRICOMIO, C. (1590). *Theatrum Terrae Sanctae et Biblicarum Historiarum cun Tabulis Geographicis Aere Expressis*, Coloniae Agrippina, Officina Birkmannica, sumptibus Arnaldii Mylij.

VAN ADRICHOM, C. (1584). *Ierusalem, sicut Christi tempore floruit, et suburbanorum insigniorumque historiarum eius brevis descriptio*, Colonia, Godefridus Kempensis: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11246965-5> [ottobre 2019].

ADRICOMICO, C. (1592). *Breve descrizione della città di Gierusalemme come à punto si ritrovava nell'età di Christo, e di tutti i luoghi quali furono nobilitati per la passione sua e dei suoi santi*, Verona, Marc'Antonio Palazzolo.

⁵ Roma, Biblioteca Casanatense, CC I 94.

Allgemeine Deutsche Biographie (1875-1912), München-Leipzig, Duncker e Humblot, 56 voll., vol. I, Leipzig, p. 125.

BENEDETTI, S. (2001). *L'avvio pauperista alla prima stagione dell'architettura gesuitica*, in G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura Gesuitica. Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*, Milano, Jaca Book, pp. 9-20.

BRIGANTI, G. (1966). *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Ugo Bozzi editore.

BRIGANTI, G. (1990). *Il vedutismo e Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio, Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, pp. XXI-XXIV.

BULL-SIMONSEN EINAUDI, K. (1994). *Gerusalemme nel Colosseo. Cartografia e controriforma*, in «Bollettino di Archeologia», nn. 28-30, pp. 31-56.

CEDARMAS, A. (2006). *Per la cruna del mondo. Carlo Camucio e Moisé Vita Cafsuto due pellegrini nella Terra Santa del Settecento*, Milano, FrancoAngeli, pp. 136-147.

Julius Mancinus. Considerazioni sulla pittura (1956-1957), a cura di A. Marucchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2 voll.

MANGANI, G. (2004). *Da icone a emblemi. Cartografia morale della città*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 10-21.

MOLDOVAN, A. (1983). *The lost De Angelis map of Jerusalem 1578*, in «The Map Collector», n. 24, pp. 17-24.

Poeti del Duecento (1960), a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. I, pp. 625-626.

Poeti del Duecento (1960), a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. II, pp. 842-843.

REISSNER, A. (1563). *Ierusalem, vetustissima illa et celeberrima totius mundi civitas, ex sacris literis et approbatis historicis ad unguem descripta*, Francofurti, Johann Heiden.

SCHEDER, H. (1493). *Liber chronicarum*, Nuremberg, Anton Koberger.

TEDESCO, A. (2017). *Itinera ad loca sancta. I libri di viaggio delle biblioteche francescane di Gerusalemme*, Catalogo delle edizioni dei secoli XV-XVII, Milano, Edizioni Terra Santa.

TEETAERT DA ZEDELGEM, A. (2004). *Saggio storico sulla devozione alla via Crucis*, in *Saggio storico sulla devozione alla via Crucis. Evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo*, a cura di A. Barbero e P. Magro, Ponzano Monferrato (AL), Atlas, Centro di documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, pp. 65-137 [trad. dal francese di P. Pellizzari].

TOBLER, T. (1867). *Bibliographia geographica Palaestinae zunächst kritische Uebersicht gedruckter und ungedruckter Beschreibungen der Reisen ins Heilige Land*, Leipzig, Hirzel, pp. 209-210.

Visioni dell'aldilà prima di Dante. Testi di Bonsevin da la Riva, Giacomino da Verona, Ugucione da Lodi, Pietro da Barsegapè (2017), a cura di M. Cucchi, Milano, Mondadori.

WILLIAMS, W. (1998). *Pilgrimage and Narrative in the French Renaissance. "The Undiscovered Country"*, Oxford, Clarendon Press.

Sitografia

VAN ADRICHOM, Christian (1584). *Ierusalem, et suburbia eius, sicut tempore Christi floruit... descripta per Christianum Adrichom Delphum*: [http://beta.nli.org.il/en/maps/NNL_ALEPH002367978/NLI#\\$FL13736018](http://beta.nli.org.il/en/maps/NNL_ALEPH002367978/NLI#$FL13736018) [ottobre 2019].

BRAUN G., HOGENBERG, F. (1590). *Liber quartus vrbium praecipuarum totius mundi*: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003312828> [ottobre 2019].

BUILDING THE FUTURE (?) BEYOND THE STEREOTYPES: ISTANBUL'S ARCHITECTURAL IDENTITY IN THE NEW MILLENNIUM (2000-2020)

LUCA ORLANDI, VELIKA IVKOVSKA

Abstract

The aim is to present several new examples of Istanbul's urban, infrastructural and architectural development that occurred during the past 20 years. Being an international hub of the 21st century's global society, Istanbul is a perfect example of a city that in the recent past grew a great deal, trying to position itself as a contemporary metropolis and tie itself to the past, shifting between Ottoman and Turkish traditions, searching for original symbols in order to redefine its identity.

Keywords

Contemporary Istanbul; Global city; Urban identity

Introduction

The aim of this paper is to present some aspects and tendencies in the contemporary architecture and urban practice in one of the most important mega-cities of today, Istanbul. As a bridge between West and East, Istanbul seems to be a perfect example of a contemporary city that grew exceedingly – with all the qualities and defects that reflect its dynamics – all in order to try to locate itself as an important hub of the new global society of the 21st century.

Istanbul consists of historical stratifications that make the city truly unique; it cannot be presented as a compact nucleus but rather it appears as a polycentric, born from a discontinuous clustered topography belonging more to fluid dimensions rather to earthly ones. For almost two millennia it was a celebrated and strategic center in the Mediterranean Sea as well as a cradle of different cultures and religions. Its name immediately reminds to its great past and present: a capital city that belonged, first to Roman, then to Byzantine, and finally to the Ottoman Empire and a captivating city that enhances the modernization process of Turkey.

Due to the recent fast-economic growth and development, the vibrant megalopolis of almost 16 million inhabitants has crossed the borders of its three main historic suburbs on which it had been stratified and today spreads over a very large area of 1,500 square kilometers [Orlandi 2012].



1: The skyline of the contemporary Istanbul seen from the Bosphorus [Photograph by Luca Orlandi 2017].

While in the past the name of Constantinople, Byzantium or Stamboul in the mind of Western travelers evoked visions of decadence, indolence and “oriental” immobility, the new millennium Istanbul – Turkey’s financial and economic capital – presents itself as a reality in constant motion, with dynamics and transformations that physically have changed its skyline. In these last decades, a massive increase of the vertical city, an astonishing development of infrastructures like suspended bridges, underwater highways and subway systems, a new oversized international airport and a colossal telecommunication tower highlight the combined action of administrators and investors willing to transform Istanbul into a competitive city-hub with the other great world metropolises (Fig. 1).

Buildings that are still under construction (besides the announced and ongoing financial crises) and hundreds of building sites are scattered everywhere in the densely populated areas as well as in the dilapidated outskirts. In a frenetic rush, detached from any realistic territorial and urban planning, mostly promoted by financial operations and investments, the city witnesses a relentless growth phenomenon that continues to modify the consolidated urban structure in an indistinct urban sprawl, searching for a “new” and “genuine” identity, at least in the intentions of the governmental authorities. The goal is to create a strong identity capable to keep foot in its “glorious” past, shifting between Ottoman-Seljuk nostalgia and authentic “Turkish” traditions, without losing vision for futuristic architectural panorama.

A synthetic description of the interventions at architectural and urban scale of Istanbul is almost impossible to summarize and the main topic of this article is an overview of the contemporary Istanbul’s built environment that happened in the recent past.

Istanbul 2000-2023

Starting from the beginning of the 2000s there was a feeling that Istanbul was coming out of a phase of stagnation that lasted for decades before, not letting the city fully enter the great metropolis scene, a reflection of global economies and policies, which over the future years will take it to become a real hub of different cultures, traditions and histories. This rapid development and aggressive entrance of the city in the global metropolises' list has coincided with the arrival on the political scene of the new Justice and Development Party (*Adalet ve Kalkınma Partisi* or AKP), a moderate conservative Islamic Party, that won the elections of 2002 and rules the country till this day. Their whole idea is to build a New Turkey, *Yeni Türkiye*, completely detached from the previous past and one of the main aims is to fulfill their agenda by 2023, a year that marks 100 years of the Turkish Republic.

During the first years of these changes, there was a general optimistic vision that all the transformations would lead Istanbul to be the "*biglietto da visita*" for entrance of Turkey in EU. Many intellectuals, writers, as well as architects and planners were looking, in a positive way, for the inevitable development of the city towards a more Western like model of globalized city. As Sudjic stated: "In a world in which an accommodation between competing power blocks is essential for both cultural and political reasons, Istanbul is a key bridge between them. It is a city with more than enough of the usual urban problems, but that also has the energy and the resources to stand a chance of addressing them. [Casiroli, Sudjic 2009, 3-4]"

Istanbul, despite being a classical tourist destination, in the first decade of the 21st century had a growing interest in cultural activities that favored new influx of tourism that was not only linked to the orientalist stereotypes, like the delights of exotic atmospheres made of views of sunsets over the Bosphorus, of domes and slender minarets and of smells of spices. On the contrary, there was a growing interest of a city that concerned the cultural aspects linked to a more contemporary scenario that in few years would become the "coolest" city in the world.

According to many magazines, Istanbul was recognized as a capital of night events, of most trendy venues, of new phenomenon associated above all to fashion, design and contemporary art fairs. See i.e.: *Newsweek*, August 29th, 2005 with a special issue about Istanbul entitled "Cool Istanbul"; *Wallpaper* Istanbul City Guide*, published by Phaidon in 2006 and the Italian architecture and design magazine *Abitare* that in May 2007 dedicated an entire monographic issue to Istanbul, showing the polyhedral city at the borders of the Mediterranean Sea.

As a result of this epochal changes, in 2010 Istanbul was chosen as European Capital of Culture, proving to be a lively and attentive city, interested in trends, rich in cultural events like art, cinema and music festivals, capable of attracting both tourists and investors from various countries [Girard *et al.* 2018].

At the same time, those transformations were not limited to the economic and tourist fields, but deeply affected the Turkish society and the life of millions of its inhabitants. State investors, presented in the public sector by the Government Agency for the

Development of Mass Housing (TOKİ or *Toplu Konut İdaresi*) and by other state-owned entities such as the Agency for Housing Development and Planning (KİPTAŞ or *Konut İmar Planlama A.Ş.*), sought in fact opportunities to increase the availability of housing in the city, promoting entire new gentrified neighborhoods built entirely for residential or combining commercial and residential use, that pushed out from the interested areas the lower social classes that occupied them. In many cases the areas chosen for such speculations were central and more appealing for the market, but in an irrational way the building program – carried both by private investors and by the local government – was also addressed towards more marginal and peripheral areas, where often the existing infrastructures were not adequate enough to fulfill the needs of the community, becoming soon ineffective or obsolete due to the increase in housing offer.

Media campaigns made the citizen perceive these operations as positive. As solutions to the discomforts of the metropolis, real estate interventions presented them as innovative projects that promise islands of tranquility and happiness, “artificial paradises” in which the average Turkish family can take refuge from the urban chaos, finding all their needs in a short range of distance: shopping malls, swimming pools, fitness and health care centers, large cinemas and international cuisine and food courts.

The thumping advertisements on these complexes presented investor and real estate groups as philanthropists whose purpose was to make their projects more beautiful, if not even more sustainable. These commercial operations were presented through a modern façade look and, by a high-tech, futuristic and cosmopolitan appeal as well as characterized or identified by mimics of the rural/vernacular or traditional “Turkish” or “Neo-Ottoman” look. According to Keyder: «By the standards of neo-liberal globalization, Istanbul is a success story. It is a business platform for the transnational corporate elite as well as a playing field for the cosmopolitan consumers of global lifestyles» [Keyder 2009, 45].

It should be underlined, at this point, that compared to the ongoing massive production of buildings – mostly encouraged and sponsored by the local governments or directly by the state, often supported with the financial help coming from Arab countries – very few are done through open international competitions or considering intervention of experts from the Chamber of the Architects, academicians, and other civic institutions. Such considerations are important in order to offer a thorough analysis and architectural language suitable for the 21st century trends. The opinions of the intellectuals and professionals to reorganize this growth in a more rational and controlled way were not heard and in 2011 a documentary made by activist Imre Azem, “Ecumenopolis: City Without Limits”, showed, in a critical way, all the transformations that were ongoing in those years, pointing out the limits of this irrational practice to push the city to an extreme. An indiscriminate growth of Istanbul was simply impossible, but the authorities didn't seem to envision what the consequences for the next future generations might be:

If cities are a reflection of the society, what can we say about ourselves by looking at Istanbul? What kind of city are we leaving behind for future generations? Ecological limits have been surpassed. Economic limits have been surpassed. Population limits have been surpassed. Social cohesion has been lost. Here is the picture of neoliberal urbanism: Ecumenopolis [Azem 2011].

New Mega Infrastructure and Mega Architectural Builds

The inevitable and rapid growth of Istanbul and its population in just few years and the consequent congestion due to the relentless flux of newcomers to the city, created a fruitful ground not only for development housing programs but also for what concerned all the “necessary” infrastructure. In order to tackle both urban traffic jamming and air pollution and to make the life of the citizens and their daily commute more comfortable, the local authorities and the government started investing in mega infrastructure. Istanbul went through a fast development of the urban and rail transportation system, an intensification of harbor facilities, quays and piers, to commute people over the seas and straits as well as new bridges and tunnels to connect the two parts of the city divided by the Bosphorus or the newly announced artificial channel that will connect the Black Sea to the Marmara Sea.

The Marmara Projects, crossing underwater the Bosphorus strait, with the Yenikapi Transfer Center, the Eurasia Tunnel (December 2016) and Marmaray metro tunnel (October 2013); the Yavuz Sultan Selim bridge over the Bosphorus (August 2016); the Haliç metro bridge (February 2014); the Osman Gazi Bridge (July 2016) connecting Istanbul to Bursa over the Kocaeli gulf; the latest new Istanbul International Airport (March 2019) and the Kabataş sea hub and the Galata Port projects (not yet completed) are some of the major investments aiming to put Istanbul on the map of top infrastructure developments among world metropolises.

The Third Bosphorus Bridge, named the Yavuz Sultan Selim Bridge to commemorate an important leader from the Ottoman past, was built near the Black Sea entrance of the Bosphorus strait for rail (non-operating yet) and motor vehicle transit over to the north of two existing suspension bridges in Istanbul. In order to remark the bond between the “New Turkey” and its pre-republican magnificent past, the foundation stone laying ceremony was held on 29 May 2013, the 560th anniversary day of the conquest of the city and was opened to traffic on 26 August 2016 (Fig. 2).

All the above mentioned mega-interventions are in order to make the city easier to commute and should be completely eco-friendly. This ecological consciousness was very well perceived when thousands of acres of forest around Istanbul and by the Black Sea coasts were destroyed and cleaned in order to make space for the new airport as well as for the new highway connecting it with the new third bridge that was built to connect the megalopolis with the airport.

Another mega structure – still under construction – recently appeared in the city’s skyline on the Küçük Çamlıca Hill in the Asian side of the city as a new landmark of the futuristic Istanbul: the 369 meter-tall Çamlıca TV and Radio Tower, or KCTV Tower. The new telecommunications tower will replace several outdated structures currently in use and support an estimated 125 broadcasting transmitters. Designed for the Ministry of Transportation and Communication, the KCTV Tower project is set to become the tallest tower in Istanbul (overall 589 meters above sea level) and is supposed to be the only communication tower on that side of the hill. However, this tower is not planned to serve only as a telecommunication repeater but also a mega multi-purpose tower. The



2: Yavuz Sultan Selim Bridge at the entrance of the Bosphorus [Photograph by Luca Orlandi 2019].

design features revolving restaurant, exhibition spaces, meeting areas, a panoramic elevator, and a two-story observation deck looking out over the Bosphorus Strait. There will also be a public foyer, cafe, and exhibition areas inside the podium which is transformed by the existing park walkway in Küçük Çamlıca Grove (Fig. 3).

Istanbul did not stop to develop at a level of infrastructures or increasing the housing program, even after the recent years' terrorist attacks and political turbulences. The improvements moved on to different segments and affected several aspects of the mega city. Tourist needs were still very well kept in mind by investors, developers and public authorities. Those interventions related to the new influx of the same, especially those coming in the last years from Arab and Muslim countries, were to be satisfied with the built of many shopping malls, amusement parks and entertainment centers – expected to be around 450 structures by 2019 – as well as private hospitals and clinics for esthetic surgeries, making Istanbul sort of a “hit and run” destination for fun, shopping and medical/aesthetic tourism travel [Bugatti, Orlandi 2017].

Considering the city center, important transformations are still ongoing in Taksim Square, the pulsing core of modern Istanbul that once marked the edge of the city towards North, and was populated by communities of Frenks, Levantines, Greeks, Armenians and Jews. An Orthodox church still stands on the southern corner and the Gezi Park where once a vast cemetery, shared both by Muslims and non-Muslim minorities existed. Under Atatürk's republic, the square became the center of modern Istanbul and the no longer existing Atatürk Cultural Center (AKM) – once located on the western point of the Taksim square – was perceived as a true symbol of the republican era. While Istanbul's fabled skyline of domes and minarets may be its global signature, Taksim Square is the popular center of city life and a symbol of the modern republic founded nearly 100 years ago [Gall 2019].



3: The KCTV Tower on the top of the Küçük Çamlıca Hill [Photograph by Luca Orlandi 2019].

In June 2013 as a result of the will of building a shopping mall where old Ottoman military barracks existed in the area of Taksim – Gezi Park, the protests sparked in the core of the square. These protests started over the battle to protect the Gezi park and its trees being the only green area in the center of the megalopolis. However, deep down the protests were more complex and brought up to surface the disagreement of the Istanbulites to the new massive construction works that had been ongoing for the past decades in their home. Even if the protests somehow stopped the project, the government was able to put an end to the demonstrations in a couple of months.

Erecting a mosque in Taksim has been a goal of several governments since the 1950s. The latest effort is achieved by developing the square in a way that proclaims the city's faith and glorifies its Ottoman past. The almost finished Mosque of Taksim is located on an area of 2400 square meters and, when completed, the mosque will house 1200 people who will be able to perform their ritual prayers. Again, this monument south its inspiration from the Ottoman architectural style, using reinforced concrete as a contemporary material opposed to the traditional stones and bricks (Fig. 4).

Building new iconic mosques related with this Ottoman's nostalgia trend didn't start only with the built of Taksim Square Mosque but this phenomenon notably increased in the last decades [Çeler 2019]. On the Asian side, a mosque built after Mimar Sinan's Selimiye mosque in Edirne, was already completed in the new district of Ataşehir in 2011-2012, as a tribute to the master of classical Ottoman architecture, in the contemporary society.

At the top of the highest hill on the Asian side of the city, a new mega mosque complex, the Çamlıca Mosque, was built and started operating very recently. The whole architectural expression and style of the mosque resembles of the famous Sultan Ahmet Mosque



4: The new mosque in Taksim square [Photograph by Velika Ivkowska 2019].



5: The contemporary silhouette on the Asian side. On the hill on the left the Çamlıca Mosque and on the right the KCTV Tower. On the left the first suspended bridge crossing the Bosphorus [Photograph by Luca Orlandi 2019].

built at the beginning of the 17th century in the core of the Historical Peninsula. Its construction began in 2013 and has a capacity of 63,000 worshippers. The mosque dominates the whole area over the top of the hill and became one of the new landmarks of the city, together with the KCTV Tower on the nearby hill (Fig. 5).

Conclusions

The last 20 years have been marked with major architectural and infrastructure works in Istanbul that severely affected not only the life of its citizens but also the natural environment and the eco-systems that surround it. The major builds tend to make Istanbul the new “capital of the world”. Some of the infrastructure works can be seen as positive since they are meant to meet the needs of the almost 16 million inhabitants’ urban jungle and alter it into a slightly bit organized chaos. In the first decade of the new millennium the transformations in Istanbul were somehow perceived in an enthusiastic way, due to the “hibernation” that occurred during the previous periods.

However, the last decade showed an affirmation of other kind of interests. Istanbul 2010 European Capital of Culture represented the apogee of the first phase of the enthusiastic development of the city and at the same time presented the government capabilities to continue projects developed in a rational and professional way. As Kuban points out: «A demand pattern may arise without corresponding to a cultural awareness or a conceptual definition, but without this awareness it cannot be fulfilled, because its transformation into an organized political will to implement it cannot be realized» [Kuban 2010, 555-556].

As result of that Istanbul after 2010 faced incredible unorganized and de-regulated development supported by more and more authoritarian top down projects. The incensement of infrastructures such as bridges, tunnels, etc. exerted a contra effect that in fact instead of decreasing it completely increased and congested the city more than it was before, generating more problems.

This uncontrolled growth continues as a result of over injection of financial investments supported both from the public and private sector making the city only bigger. Some of the projects probably lacked serious feasibility studies and in-depth analysis of the purpose and justification. They should be seen not only as generators of money, but the cultural aspects and the meaning of what urban life in a metropolis should be from a social point of view must not disappear.

Bibliography

Monographs

BOZDOĞAN, S., AKCAN, E. (2012). *Turkey. Modern Architecture in History*, London, Reaktion Book.

KUBAN, D. (2010). *Istanbul. An Urban History*, Istanbul, Türkiye İş Bankası.

Modern Turkish Architecture (2005), edited by R. Holod, A. Evin, S. Özkan, Ankara, Chamber of Architects of Turkey.

Turkish Cultural Policies in a Global World (2018), edited by M. Girard, J.-F. Polo, C. Scalbert-Yücel, Cham (Switzerland), Palgrave Macmillan – Springer Publisher.

Collective publications with editor

Istanbul. Ritratti di città (2015), edited by T. Scalco, M. Valeri, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Essay in collective publication

CASIROLI, F., SUDJIC, D. (2009). *The city too big to fail*, in *Istanbul City of Intersections*, pp. 3-4: <https://lsecities.net/publications/conference-newspapers/istanbul-city-of-intersections/> [October 2019].

KEYDER, Ç. (2009). *Istanbul in a global context*, in *Istanbul City of Intersections*, p. 45, <https://lsecities.net/publications/conference-newspapers/istanbul-city-of-intersections/> [October 2019].

ORLANDI, L. (2013). *Istanbul*, in *Dizionario di Architettura del Novecento Vol. II – Opere, progetti, luoghi*, edited by M. Biraghi and A. Ferlenga, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 789-798.

VV.AA. (2007) *Istanbul*, monographic issue «Abitare», n. 472.

Wallpaper Istanbul City Guide* (2006). London and New York, Phaidon.

Journal article

BUGATTI, E., ORLANDI, L. (2017). *Istanbul oggi: metamorfosi del turismo, metamorfosi della città*, in «Lo Squaderno», special issue “The Devices of Tourism / I dispositivi del turismo”, edited by M. Anselmo, C. Mattiucci, n. 45, pp. 15-20.

ÇELER, Z. (2019). *Pseudo-Historicism and Architecture: The New Ottomanism in Turkey*, in «Journal of Balkan and Near Eastern Studies», n. 21, pp. 493-514.

ORLANDI, L. (2012). *Istanbul nel nuovo Millennio*, in «Paesaggio Urbano», n. 1, pp. 38-62.

ORLANDI, L. (2011). *Istanbul contemporanea*, in «L'Architetto Italiano», n. 42, pp. 33-74.

Turkey at the Threshold (2010), edited by H. Ertaş, M. Hensel, D. Sunguroğlu Hensel, in «Architectural Design», n. 203.

Webliography

AZEM, I. (2011). *Quote from the documentary synopsis*: <http://ekumenopolis.net/> [October 2019].

GALL, C. (2019). *In Istanbul, Erdoğan Remakes Taksim Square, a Symbol of Secular Turkey*, in «New York Times», 22 March: <https://www.nytimes.com/2019/03/22/world/europe/in-istanbul-erdogan-remakes-taksim-square-a-symbol-of-secular-turkey.html> [October 2019].

THE LITERARY BUILDING OF MADRID IN THE 19TH CENTURY

PAJARÍN DOMÍNGUEZ JORGE

Abstract

During the 19th century, Madrid experienced spectacular urban development. Authors needed to embed their narrative in a real geography. For them Madrid was an example of societal changes and urban development. Thus, Madrid emerged as a setting for fiction and/or as the protagonist of the narrative with its moral and political state and its urban and architectural aspects. Literature consecrated the transformation of Madrid into an authentic city, with its virtues and miseries.

Keywords

Madrid; Urban development; Urban literature

Introduction

In the 19th century, the city emerged as the ideal space in which man, according to the political, social and cultural parameters of the liberal model, could develop as person. In this sense, the city and the man had to grow with tension in a parallel way. There was an important urban development that had to satisfy the needs of the new society, as a reflection of progress and civilization, and at the same time drag it to new frustrations, deceptions and traps [Rallo Gruss 2011, 49]. An authentic urban society emerged, which took possession of the city. The modern city appeared as “a newly discovered space” in literature. The writers decided to conquer the city for the literary plot and the poetic fantasy. It was the birth of a fully modern and urban literature that appropriated the urbanization process, despite the increase in population and the building of violent and homogeneous architectural and urban spaces. The goal was to invoke the difference, the crowd, the other, the diversified, heterogeneous, seductive and threatening space [Cortes García 2003, 163-166].

Therefore, literature is an ideal source for knowledge of cities. This happens especially in the 19th century, when literature was considered «the highest form of liberal humanism» to represent a model of thought and behaviour determined [Romero Tobar 1998, XLII]. Seed [1998] and Muñoz [2010] especially emphasize the role of the realistic and naturalistic novel, born precisely when the modern city was taking shape, which originated a necessary relationship. Thus, urban literature emerged as a narrative of experience, where the city was «an active component of the action» to represent the ills suffered by the population in the face of new urban transformations [Levy 1978, 70].

The result was subjective, emotional and psychological images of the city from the plots, opinions and characters created by 19th century writers in their tense relationship with the urban environment [Caws 1991; Pike 1981].

In this way, Madrid begins to be described and written, both from the point of view of its moral state and of its urban, architectural and festive aspects. It was the consolidation of a literary Madrid, parallel to the real [Álvarez Barrientos 1993, XIV-XV]. It is the birth of a Madrid with its own value, either as an environmental urban framework or as the protagonist of the narration scenario.

The objective of this paper is to analyse how Spanish literature recreated the urban changes that the city of Madrid and its inhabitants experienced during the 19th century.

Madrid in the XIX century: from court to city

In 1561, King Philip II of Spain moved his fixed residence to the medieval town of Madrid. Madrid became the seat of the Court and capital of the Hispanic Monarchy. However, its appearance, for centuries, was far from being like other European capitals. The city grew, but without planning and without good infrastructure. Therefore, when the Bourbons occupied the Spanish throne they were unpleasantly impressed by their new capital. With Charles III, a process of embellishment and decoration began in Madrid according to the approaches of the Enlightenment [Sambricio 1982, 140].

However, at the beginning of the 19th century, Madrid, the Villa and Court, was still a capital to be built. During the Napoleonic period, with Joseph I Bonaparte as king, important urban reforms were planned that sought to make Madrid an authentic European capital. However, the great renovating impulse arrived after 1830, with the triumph of the liberals and the accession to the throne of Isabella II. The change in social, economic and political organization involved a totally different approach to the city, according to the bourgeois model. For example, the main urban transformations took place as a consequence of Mendizábal's confiscation process (1837). With him, the properties of religious orders ("dead hands") passed to the bourgeoisie and political power [Rueda 1986]. This allowed the urban development of Madrid based on three key elements: the interior reforms, the widening plan and the incorporation of new infrastructures and urban and architectural improvements [García-Gutiérrez Mosteiro 2008, 39].

The image of modern Madrid would be produced after the destruction of the old fence the time of Felipe IV, the arrival of the railroad to Madrid (1851) and the approval of the Ensanche Project of the engineer Carlos María de Castro (1860). The result was the tripling of the city, based on an orthogonal grid that extended the historic West-East axis of the city, heading north [Castro 1978]. The Prado-Recoletos-Castellana axis, along with the new sectors of the city -Salamanca, Chamberí and Delicias-, became the main urban artery. As well as them, two new-floor neighborhoods were created from the sale of the land of the royal possessions of the Royal Site of the Buen Retiro (1865) and the Mountain of Príncipe Pío: Jerónimos and Argüelles [Sambricio 2008; Ruiz Palomeque 1976].

This urban development meant important improvements: sidewalks and driveways; public lighting by gas lanterns (1847); the railroad (1851); the bringing of the Lozoya waters through Canal Isabel II (1858) and the sewage network; the tramway (1871); road improvements; construction of buildings and singular spaces, such as the Royal Theatre, the Congress of Deputies or the square Puerta del Sol, which marked the cultural, political and social environment of the 19th century; modern structures for scientific exhibitions, such as the Crystal Palace or the Velázquez Palace, both in the Retiro; urban gardens and cemeteries; electric lighting (1878); etc. Modernity, progress and Madrid were united.

However, this urban process meant the exclusion of the popular and working class from the renovated urban center of the city, controlled by the bourgeoisie. Thousands of traditional houses were demolished, which aggravated the lack of existing housing, especially when the population arrived from the countryside. Two main population centers were created outside the city: the Chamberí suburb, north of the city, and the Embajadores zone, to the south [Díez de Baldeón 1986]. It was the “third Madrid”, protagonist of many novels of the second half of the 19th century.

The literature and Madrid: a pessimistic view of the city

Since Madrid became capital, first of the Court and then of the State, it attracted a multitude of writers and artists. Therefore, before the 19th century, there was already a previously literaturized Madrid through the works of Lope de Vega, Calderón or Moratín. But in the 19th century, Madrid ceased to be only Court to become also a city, as stated by Eusebio Blasco in the introduction to the volume *Madrid por dentro y por fuera* (1873): «*La corte es todo lo que al monarca rodea, y no es del interior de ningún palacio de lo que aquí se trata, sino de la villa del oso y del madroño; de la populosa ciudad, centro ya sienta de la Monarquía*» [Blasco 2010, VI]. After all, the passage from the pre-industrial city to the modern city caused a greater use of the built space.

Authors such as Ramón de Mesoneros Romanos or Ángel Fernández de los Ríos, as writers and councilmen from Madrid, showed a special concern for the urban development of the city. The first, despite his “sweetened” vision of Madrid, presented the necessary reforms to turn Madrid into a capital that adequately represented the Nation as a whole. *Rápida ojeada sobre el estado de la capital y medios para mejorarla* (1835) and *Proyecto de mejoras generales de Madrid* (1846) are examples of this. On the literary level, he portrayed contemporary Madrid in his *Manual de Madrid* (1831), the picturesque, moral and social Madrid in his compilation of articles of customs, collected in his *Escenas matritenses* (1842), and the historical-material in *El Antiguo Madrid* (1861). For its part, Fernández de los Ríos was in favor of a rational and modern city, in keeping with the capital of a renewed and democratic State, manifested through its urbanism. He reflected his urban proposals in two works: *El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España* (1868) and *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero* (1876).

However, the period highlighted the need to integrate the fictional narrative into a real geography: Madrid appeared as a reflection of the changes that society and cities were

experiencing. The 19th century literature will explore the intrahistory of Madrid: its streets, squares, statues, monuments, buildings, parks, walks, etc. «Myth, invention and reality» converged to turn the city into a literary theme [Pillet Capdepón 2017, 48].

From a romantic and *costumbrista* vision, the writer expressed his poetic feelings or creativity in real scenarios. For example, Mariano José de Larra, in his article *El día de difuntos. Fígaro en el cementerio*, published in 1836, highlighted the symbolic meaning of public buildings in a Madrid converted into a cemetery; a city that emerged as «*un esqueleto inmenso de los siglos pasados o la tumba de otros esqueletos*» [Larra 2000, 588]. In this way, writers could reflect their loss of themselves, disorientation and frustration, as if the cities were authentic “labyrinths” that confused them [Rallo Gruss 2011, 50]. Another romantic, Gustavo Adolfo Bécquer, was manifested, in the prologue of *La Soledad* (1860), disappointed in a Madrid «*sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo un inmenso sudario de nieve. Mis miembros están ya ateridos; pero entonces tuve frío hasta en el alma*» [Sancho Gaspar 1985, 105]. Leopoldo Alas “Clarín”, in his *Viaje a Madrid* (1886), defines himself as «*un exmadriileño, hoy humilde provinciano, que vuelve a la patria de su espíritu después de tres años de ausencia*» [Clarín 1995, 93]. “Clarín” narrates his re-encounter with the capital in search of “intellectual oases” to «*querer y admirar a los pocos hombres que de veras valen, y alegrarse de que ellos mutuamente se quieran, y procurarlo, es algo digno de un corazón perfectamente sano*» [Clarín 1995, 111-112]. These oases are, according to “Clarín”, in the new areas that the Ensanche had granted to Madrid, such as the Salamanca and Argüelles districts, the area of the Prado or Cortes, etc. However, it is a frustrating search because the capital is the place of the lack of culture, degradation. It is a sentiment shared by other authors such as Benito Pérez Galdós, who, through one of his characters from *Las tormentas del 48* (1902), will express how «*no tuvo la villa y corte mis simpatías. Cuando en ella entré parecióme un hormiguero; sus calles estrechas y sucias; su gente bulliciosa, entremetida y charlatana; los señores ignorantes; el pueblo desmandado; las casas feísimas y con olor de pobreza*» [Pérez Galdós 1902, 65-66].

In the literature, urban development was criticized while the city was seen as the origin of the diseases and misfortunes of society. For example, the problem of housing and the exclusion of the humblest sectors of society. Larra, in *Las casas nuevas* (1833), pointed out how old houses «*van desapareciendo en Madrid rapidísimamente*» to be replaced by new ones in «*las cuales se agrupa la población de esta coronada villa, se apiña, se sobrepone y se aleja de Madrid*» [Larra 2000, 117]. The result was, during the second half of the 19th century, the exclusion and marginalization of the working masses in suburban areas, «*lleno de montones de basura, residuos, despojos y desperdicios de todo lo humano*», as Galdós noted in *Misericordia* (1897) [Galdós 2003, 106]. Pío Baroja repeats the same image in the novel *Mala hierba* (1900), starring humble, suburban and helpless characters, who move on Sundays of the Rastro full of people and live on the outskirts of Madrid, near the Manzanares River: «*Era como una aldea levantada sobre estiércol y paja. Cada una de las casas, hechas con escombros y restos de todas las clases, tenía su corraliza, limitada por vallas de latas viejas, roñosas, extendidas y clavadas en los postes*» [Baroja 2010, 376].

Another criticism was directed at the absence of public gardens. These were considered essential, according to Larra in his article *Jardines Públicos* (1834), for «*la mayor civilización y sociabilidad del país*» [Larra 2000, 218]. The absence of public gardens symbolized the nonexistence of a middle class in Spain or public spaces. Only after the dethronement of Isabella II, the people of Madrid could enjoy of true oases of peace, rest and nature in the capital: the ancient Royal Site of the Buen Retiro, which, under the tutelage of the Madrid City Council, was converted into a park public. As the writer Vital Aza explains in his article *Las fieras del Retiro* (1874): «*El Retiro para los madrileños es una necesidad; para los provincianos y extranjeros una belleza más en esta populosa Babel. El Retiro es el campo, es la vegetación, es la naturaleza con todas sus galas y con todos sus encantos*» [Blasco 2010, 287].

However, El Retiro would not be enough. During the 19th century, the mythical *beatus ille* was resurrected as a reflection of the need to escape the city to meet nature. Madrid, in the words of Pérez Escrich, was the «*Leviatán que todo lo traga, lo corrompe y lo devora; [...] Océano de las pasiones, donde los hombres corren empujados por las olas sin voluntad propia*» [Blasco 2010, 23]. But not only the people of Madrid were overwhelmed by the changes in Madrid. For the rest of Spain, Madrid was the incarnation of an ineffective political system, the head of the caciquism, the center from which the political guidelines emerged and the place to which the resources of the provinces went [Castillo Cáceres 2010, 26-27]. Therefore, other cities such as Seville, Toledo or Zaragoza, for their identity and tradition, were seen as better cities. However, Madrid, despite its transformation and growth, as Galdós reflected in his novels, especially in *Fortunata y Jacinta* (1887), remained a «vulgar village».

Conclusions

The 19th century rediscovered a Madrid that settled, through its buildings, streets, squares, monuments, etc., as the capital of a liberal state. A new and modern image of the city, which, at first, did not look anything like the old Baroque city.

However, the writers of the period played an active role in the urban development of the city. They toured Madrid and wrote about it to give it shape, density, peculiar and identifying features. It is the new commitment of the 19th century writer: to build the literary image of Madrid, which ceases to be a simple geographical framework to be a space for fiction. With their works, they narrated about the transformation of the capital and the social differences existing between the different areas of the city, especially the most deteriorated sectors. Therefore, although the spaces of Madrid are extended and the writers and their characters move through a wide urban geography, the most significant literary events will take place in the same areas, reflecting the bustle and life of the city. Writing about the urban space of Madrid was writing about the whole country. Madrid was configured as a key element of the representation of the identity of Spain. Its transformations evidenced national achievements and problems. The city served as a conceptual artifice with which the writers could urbanize the failure. Madrid grew, but the urban culture and society were stagnant. For this reason, the image of Madrid

throughout the 19th century was a dirty and dark city, with narrow and unhealthy streets, with petty dwellings, without services, without police; «a villa that meant nothing in the world» [Juliá 2000, 323], but that catches the writer and his characters. After all, Madrid, with its miseries, was part of their lives. Larra, Bécquer, Galdós, “Clarín” and Baroja shared in their works the frustration of living in Madrid, although they were fascinated by the changes in the city.

Bibliography

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1993). *Madrid en la novela II*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- BARELLA, J. E. and GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1993). *Madrid en la novela III*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- BAROJA, P. (2010). *Mala hierba*, Madrid, Cátedra.
- BLASCO, E. (2010). *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*, Facsímil 1873, Madrid, Trigo, [Facsímil 1873].
- CASTRO, C.M. (1978). *Memoria descriptiva del anteproyecto de Ensanche de Madrid*, Facsímil 1860, Madrid, COAM, 1978.
- CAWS, M.A. (1991). *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy and Film*, New York, Gordon and Breach.
- CLARÍN [Leopoldo Alas] (1995). *Un viaje a Madrid*, edited by J. Verdú de Gregorio, Madrid, Caja de Madrid.
- CORTÉS GARCÍA, F.J. (2003). *La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la diferencia, la poética de la ciudad y la utopía literaria*, in «Mediterráneo económico», nº3 [Ciudades, Arquitectura y Espacio Urbano, edited by H. Capel Sáez], pp. 161-169: <https://www.publicacionescajamar.es/publicacionescajamar/public/pdf/publicaciones-periodicas/mediterraneo-economico/3/3-25.pdf> [September 2019].
- DÍEZ DE BALDEÓN, C. (1986). *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Á. (1982). *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Facsímil 1876, Madrid, Monterrey.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J. (2008). *Del Madrid isabelino al de la Restauración: arquitectura y espacio urbano*, in *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX. MAD, ciclo de conferencias (Ayuntamiento de Madrid-COAM, 6-7 de octubre de 2008)*, pp. 38-55.
- JULIÁ, S. (2000). *Madrid, capital del Estado (1833-1993)*, in S. Juliá, D. Ringrose and C. Segura, *Madrid, historia de una capital*, Madrid, Alianza, pp. 315-576.
- LARRA, M.J. (2000). *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, edited by A. Pérez Vidal, Barcelona, Crítica.
- LEVY, D. (1978). *City Signs: Toward a Definition of Urban Literature*, in «Modern Fiction Studies», vol. 1, n. 24, pp. 65-73.
- MESONERO ROMANOS, R. (1991). *Escenas Matritenses por El Curioso Parlante*, Facsímil 1851, Madrid, Fernando Plaza del Amo, 1991.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1902). *Las tormentas del 48*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.
- PIKE, B. (1981). *The image of the City in Modern Literatura*, Princenton, Princenton University Press.

- PILLET CAPDEPÓN, F. (2015). *La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual*, in «Estudios Geográficos», n. 278, pp. 285-307.
- MUÑOZ, M. (2010). *Las ciudades invivibles. Una visión novelada de la experiencia urbana moderna*, in «Revista Nodo: Arquitectura, Ciudad y Medio Ambiente», n. 8, pp. 59-72.
- RALLO GRUSS, A. (2011). *Ciudades en la literatura*, in «UCiencia», n. 8 - *Ciudad: una realidad por construir*, pp. 48-51.
- ROMERO TOBAR, L. (1998). *Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España*, in *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, edited by V. García de la Concha, Madrid, Espasa-Calpe, pp. XXI-LVI.
- RUEDA, G. (1986). *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ PALOMEQUE, E. (1976). *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- SAMBRICIO, C. (1982). *El urbanismo de la Ilustración (1750-1814)*, in *Viviendas y urbanismo en España, Madrid, Banco Hipotecario*, pp. 138-157.
- SANCHO GASPAS, J.L. (1985). *Madrid en la literatura*, Madrid, Papeles de Acción Educativa.
- SEED, D. (1998). *The City and the Novel*, in *Encyclopedia of the Novel*, edited by P. Schellinger, Chicago, Fitzroy Dearborn.
- (2003). *Misericordia*, edited by V. Fuentes, Madrid, Akal.
- (2008). *La construcción de la ciudad liberal: Madrid, 1859 y las propuestas de nuevos barrios*, in «Anales de Historia del Arte», vol. extra, pp.489-503.
- (2009). *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, Safekat [Facísimil 1831].
- (2017). *Geoliteratura. Paisaje literario y turismo*, Madrid, Síntesis.

BETWEEN THE SEA AND THE RIVER: URBAN BOWELS AND POETIC RESISTANCES IN THE REGINALDO VALLEY, MACEIÓ, BRAZIL

MARIA ANGÉLICA DA SILVA, MARINA MILITO DE MEDEIROS, THALITA CARLA DE LIMA MELO, ANA KAROLINA BARBOSA CORADO CARNEIRO

Abstract

The term “marginal” has a derogatory connotation usually associated with marginalised individuals and poor territories. The Reginaldo Valley (in Maceió, Alagoas, Brazil) is considered to be one of these spaces. However, even when facing the most precarious conditions, the valley is capable of transforming daily pain into poetic manifestations. Drawing from peripheral artists’ narratives, this study presents art and culture as social inequality resistance strategies.

Keywords

Marginal; Art; Resistance

Introduction

The Brazilian cities arise from colonial domination, consequently, through a structure defined by a drastic division of classes. This structure remains ingrained in Brazilian formation and imaginary, constituting its current reality in which social inequality still reigns with massive differences of income and opportunities between rich and poor. Taken as the margin of rich countries, Brazil is itself a sea of margins. The so-called minorities, socially and economically oppressed, are actually, in numbers, the vast majority. Edges, outlines, borders, ends, bounds, confines, extremes, thresholds, carry with them possibilities of meanings and uses, revealing ideological tensions. In common sense, its meaning is derogatory, usually assigned to subjects and territories of poverty: the marginal as the “periphery bandit”, and the peripheries as marginalized places. According to Velho [2015], it is common, in political analyzes, to unilaterally value events and actors considered central, as opposed to the peripheries, seen as inert. This “theory”, shown by opinion makers, evokes the image of a «rock that, thrown in a lake, formed increasingly wide concentric circles» [Velho 2015, 58; translation by the authors]. Such a biased point of view demands a reinterpretation of “the margins” that show its active role, allowing a more general dominant discourse criticism.

This criticism can begin by analyzing the categories “center and periphery”, commonly associated with the “discourse” of inequality, by reinforcing binary oppositions like “superior and inferior”, “exclusive and popular”, and “wealth and poverty”. Without denying that these oppositions were historically built, by combining knowledge, such as geographic and borderline positions, social class and privileges, one can’t fail to realize that this implies an updating of ideological discourse aimed at maintaining uneven power relations in society.

Still, it is the border that is responsible for the city machine logistics. If at six in the morning the bread is ready, the bus is moving around, the street is clean, it’s because the periphery woke up early. Instead of being opposite to the ‘centers’, the margins (peripheries, “*grotões*”, slums, etc) could be seen as privileged places to reveal what is only better *hidden* in “centers”. In addition, peripheries and slums come out as places of great cultural power in the formulation of the country’s own image.

The cultural and mostly aesthetic issues of the slums have always been taboo, although everyone knows that samba and carnival – and other popular and religious celebrations – icons of our popular culture, have developed and have a direct connection with these spaces. At the same time, several slums were removed because they were considered “unaesthetic”. On the other hand, countless artists, both from the slum itself and from the so-called formal city, or even foreigners, were influenced by the slums vernacular architecture and sought inspiration there [Jacques 2001, 13; translation of the authors].

Supporting the discussion on cultural and artistic-aesthetic dimension of the peripheral territories, Barbosa and Silva (2017a), researchers from the *Observatório das Favelas*, «a civil society research organization, consultancy and public action focused on the production of knowledge and political propositions about slums and urban phenomena»¹, mention that the artistic-cultural production of/in the slum is a force capable of overcoming violence stigmas and poverty stereotypes. The art, in affirming the periphery strengths, values its creativity aesthetic and recognizes its treasures, essential for the fundamental rights development.

«How can these people who suffer from hunger, who feel sick, beat the empty pot and celebrate carnival?» asks “Terra Samba”, a famous Brazilian *pagode* band. Perhaps it could be possible to answer the question with the popular saying, and title of this song, which claims that “God is Brazilian”. Therefore, even without the basic needs guarantee and facing the most precarious life conditions, the poorest are still capable of transforming daily suffering into poetic manifestations, which gives meaning to existence. And it is through art and culture that we get to the Reginaldo Valley, in Maceió, Alagoas.

¹ www.observatoriodefavelas.org.br [November 2019].



1: Comparison of the Maceió seafront with the Reginaldo riverbed, respectively [<https://maceioatlantic.com/praias-urbanas-maceio-jatiuca-ponta-verde-pajucara/>; Photographs by the authors 2019].

Paradise of margins

Maceió, a Brazilian northeast city, internationally known as “Waters Paradise”, a tourist destination due to its crystalline sea water, hides in its depths a large part of its population in an extreme poverty situation. Its lands are widespread by lagoons and rivers, which, for thousands of years, when running along the surface of the soils in certain parts, formed the *grotas* – deep valleys that emerged from the drilling of upland areas and going to the sea. The city was settled in high areas and with the increase in tourism in the last century, it occupied the coast more vehemently, while the *grotas*, due its hard access, served as shelter places for the most disadvantaged groups. Therefore, in the Alagoas capital, the relation with the aquifers acquires other symbolisms, which adhere to the territory features, sometimes into seafront, sometimes sewage-river. It carries the salt of the greenish blue sea that emphasizes the beaches landscape and the sun joy found in the city most part of the year, but also the urban channels darkness where today, it runs more trash and dead bodies, than water. The border of the creek smells like rotten, awakens the agonizing feeling of the dirty, of the fear. In Maceió, misery, just like water, has color, taste, smell, has territory.

On the banks of Reginaldo Creek, a sewage-river that runs through 17 neighborhoods, is located this studied community. With an extremely central location, it was one of the first Maceió “informal occupations”, in other words, a built-up area without the public power prior authorization, which started at the beginning of the 20th century.

The valley investigation, here analyzed, was guided by the cultural route. Through the digital media, it was possible to discover the Neurônio Sub-Consciente (NSC) artistic work, the main Alagoas rap group and founded in Reginaldo valley. In their song lyrics, the group reports the territory reality and instigates us to look at it.

The physical approach with the *grotas*, essential for this research work development, was gradual. After a tech-mediated vision, it happened the look through the windows of the tall buildings on its edges, in order to peek into the formal city gaps. From a distance, it was possible to see its irregular streets movement, its miscellany. There were downhill and alleys, the narrow and overlapping of the built with nature, and the built with the



2: Communities delimitation established in the riverbed of Reginaldo Valley, recognized by the Maceió official cartographic basis – PLHIS (2010) [Elaboration of Ana Karolina Barbosa Corado Carneiro 2018].

built. But the valley was also able to show itself as a great open field, where people, some cars and motorcycles, moved more fluidly. From above, the eyes were exploring that hovels sea, over that the abysses of the unknown.

After that, the act of entering the Reginaldo took place. In this regard, there was a previous contact with Alex Sandro Santos, NSC vocalist. And so, the territory it was experienced, its people, its dynamics, its smell. Presence-flesh. Another key contact when asking about the culture inside the valley was the name of Zé do Boi echoing among the place voices. This character dances the *bumba-meu-boi*, which is a Brazilian traditional popular dance, a mixed with African, European and indigenous heritage, whose history refers to an ox death and resurrection. In Zé do Boi case, unlike NSC, there is the connection of an inhabitant with a traditional artistic phenomenon, which also joins a political-cultural leadership role. The observation of how Alex and Zé do boi interfere in the relations and ways of inhabiting the community, provided foundations to analyze the possibilities of using culture as a resistance form against the adversities to which the *grota* dweller is subjected.

Thereby, the on-site approach was essential to the present study. The exploratory method was embraced, with several field trips. The contact with Alex and Zé do Boi expanded to other residents who mediated the visits and, gradually, the place access became more ordinary. In order to develop a counter-hegemonic discourse, this study gets hold of the mentioned artists and the neighborhood residents' speeches as the main reference. They are the source of the valley.

«Maceió is the peak, Reginaldo is the slum» (NSC)²

If visitors come from the most well-known neighborhoods of the Maceió lower part – Centro, Poço, Jatiúca, Pajuçara, Ponta Verde – they will find an easy physical access to the valley. However, the gateway opens, in fact, as for an parallel urban reality: suddenly a place is reached, which is in the city's heart, but countryside sounds are heard, cocks singing, pigs grunting and horses neighing; an overcrowded place, which seems to have been left to its own fate. Reginaldo, a place without the place it should occupy.

It is a paradoxical environment par excellence: stimulates, in its inhabitants, ambivalent feelings of love and anger. Anger, for being a “forgotten” place by public power: «There is no health center, there is no sports court», says the NSC lyrics; surrounded by the traffic and its death ghost,

Resists, persists firmly, in crime, took by assault, Here the need spoke and shouted louder / There are madmen walking above, who are not kidding, Worked at the traffic light, today works on the drug den / Forced to craziness, we are us, so it is, Feel that the billing comes, no one is in this because wants³ [NSC; translation of the authors];

a place literally “left to the flies”, where garbage is a main character in its routine, «My people are neglected, but fight, never give up, Open-air sewage, wooden shack [...]» [NSC; translation of the authors]. And Love, because there is history, memory, solidarity, bonds and an affection which connects the people to the place: «Just coming here to see, NSC / Just coming here to see, Alagoas Brazil / Just coming here to see, I love this place»⁴ [NSC; translation of the authors].

Walking around the Valley, it is possible to see the narratives dispute: «I want to show you the good things about the neighborhood, because television only shows violence and misery» [Marcos - bar owner 2019; translation of the authors]; «They say you find only thieves here, and at Ponta Verde, don't you?» (Marcos, who is part of the Residents Committee in Reginaldo Valley, 2019, comparing the *grota* and one of the most iconic Maceió neighborhoods).

One labeling effect produced by the media is that groups and individuals need to put themselves in a permanent confrontation state, to surpass that negative image. The possibility of adhering to the stigma image implies in discrediting oneself, their own and their place, which means, it implies giving up, being overcome by the fatigue of facing the hegemonic narrative: «If there isn't a crazy Zé do boi, another crazy one from the community, from the periphery we keep accepting what the guys want [...]. I live, I exist, look, I'm here, Look! I'm here» [Zé do boi 2019; translation of the authors].

² Excerpt from the song *Vale do Reginaldo*: <https://www.youtube.com/watch?v=KnsyQZ-XKFU> [November 2019].

³ Lyrics *Vale do Reginaldo* do Neurônio Sub-Consciente (NSC).

⁴ Lyrics *Vale do Reginaldo* do Neurônio Sub-Consciente (NSC).



3: Photos showing some parts of the Reginaldo Valley peripheral community [Elaboration of Ana Karolina Barbosa Corado Carneiro 2018].

But, naturally, when talking to Reginaldo residents, the violence and crime topic always comes up. It is a reality in the neighborhood, it is ingrained in their narratives and that made it difficult for us to enter the area. In a way, the territory can be considered besieged. If the rest of the city fears the valley, in it the “outsiders” are seen as suspect bodies that can be identified as police or members of other criminal factions in disguise. It is not possible to deny the presence of drugs and violent fighting between rival groups. The local residents express that the fear is real and does not affect only the “outsiders”. However, for those who live in the neighborhood, it is possible that everyday life also shows itself in the form of friendly relations among its inhabitants. By participating in the I Congrotam – First Maceió *grotas* Conference (2019), it was observed how the community leaders speeches defended the place. Even with all the problems, most of the residents, at that moment, manifested a desire to remain in their “*grotinha*” (an affectionate way that Zé do boi uses to call the valley). They claimed to be “Reginaldense with pride” (seu Marcos). Over the conference, the demands were based more on the pursuit for better infrastructure, more security, improve life quality, but always highlighting the demand to remain in the place.

The Valley can be considered a city within the city, and although there is a community spirit, where people know each other, there are also «divisions that can go by the time of dwelling or by other social identification criteria [...]. That is to say, even though the slum may pass the image of something homogeneous, as a community, it has its own internal divisions, with an elite and lower classes» [Monteiro 2017, 256; translation of the authors]. Thus, paradoxically, relationships layers coexist, incorporating mixed feelings going, for example, from the fear brought by the drug dealing violence, to the security obtained in neighborhood cooperation networks.

«Here I am a king, outside I am nobody» says Zé do Boi. In Reginaldo, he is the one who talks to the authorities in the name of the valley. Inside the *grotta*, most of adult men, had some history with the crime, among illegal activities, and, many of them, were “saved” by art. This fact is not a Valley privilege, it occurs in other Brazilian peripheries. This is

what, for example, the *Observatório de Favelas* observes⁵. In the Valley, engaging in artistic-cultural events, in some cases, functions as a passport to overcome social boundaries. This is how Zé do Boi talks about himself: «I believed that we had to break barriers, to dare. Runaway from the school, coming from the periphery, that's the guy's profile, of Zé do boi, so I went out there to try stuff» [Zé do boi 2019; translation of the authors]. Through the articulation with Alagoas popular culture, as “Bumba meu Boi” master, Maceió municipal Oxen committee president and Oxen festivals promoter, he is proud to spread and expand the dance, and also to “free the brats from bad things”. He speaks with joy «[...] from the ox came out very good artists, who today plays in famous state bands». Alex from NSC, with his rap, also values his “hood” and denounces the public neglect, making his rhyme reverberate through the four corners of the country via social networks. Stories that intersect in the misery and drug dealing violence, but, mainly, in stubbornness of resisting and surviving. «Today NCS completed 12 years of a lot of fighting and I turned 36, fuck, only God. How am I still alive, if almost all my buddies died», «If rap surrender, what will the slum have?» [Alex, NSC; translation of the authors].

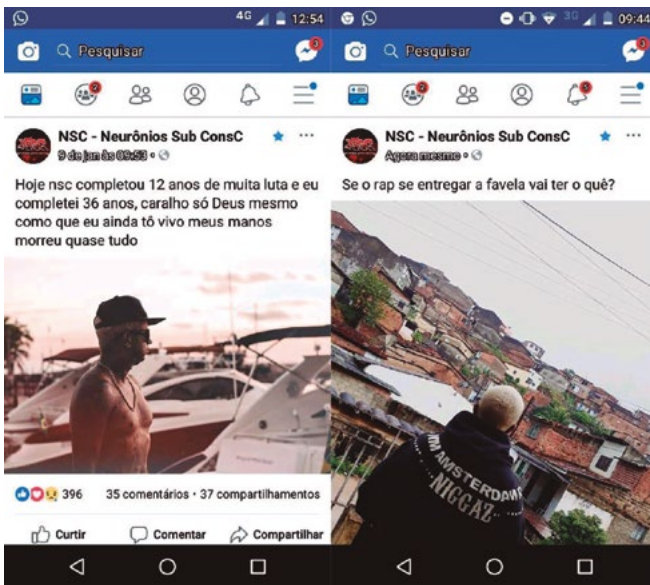
Both Zé do Boi and Alex claim that art saved them from the crime world. Zé, because of his ox participation 25 years ago, and Alex with his rap lyrics production for over 12 years.

The “bumba meu boi” has shaped citizens, we have partners who says that if it wasn't for the work inside the ox they were going to become criminals. This guy lost all his brothers to violence. So, the culture shapes the citizen. The ox begins to form the citizen through culture. The idle time that the boy is there [...]. Sometimes, we don't have a criminal, sometimes because we don't “add up”, we are criminals producer⁶ [Zé do boi 2019; translation of the authors].

Alex brings in his lyrics the community reality, approaches its financial and structural troubles, the relationship with the traffic and the police, the relationship with death and the public and private power abandonment – «The boss doesn't love me, he is not my mother» [NSC; translation of the authors]. He is a nationally known artist, one of his music video-clips has already exceeded 11 million views online. However, when he was approached for an interview, one of his first questions was whether the researchers were from the police. But, despite questioning current standards, nowadays in his music videos he adopts a showoff attitude, aligned with the values that refer, in his imaginary, to privileged social classes. Today, his video clips report an aesthetic that is close to that used by the North American rappers and Rio de Janeiro funk singers, whose artists not only boast media standards but stand as their own creators. Indeed, as an essential city part, peripheries are not unconnected to the mass culture, consumption, and other liberal capitalist society gears. Unlike it, they are its vital pieces,

⁵ www.observatoriodefavelas.org.br [November 2019].

⁶ Excerpt from interview conducted with Zé do Boi in 2019.



4: Alex photos posted in his Facebook page [Facebook 2019].

On the other hand, it is important to emphasize that the slums cultural territorialities do not constitute a radical denial or genuine resistance to neoliberalism which controls and controls the city symbolic goods production and consumption [...]. Magazines, television and radio programs, thousands of CDs sold; novels and poetry gaining editorial markets; audiovisual production winning national and international awards; *“passinho do menor”* music videos with thousands of views on YouTube; funk parties, charm and *farró* attracting different people; and hip-hop battles mobilizing their rappers and street dancers. They are all overwhelming mass culture expressions born in the slums to overflow it in mixtures of happiness, dramas, refusals, passions and protests that assume other aesthetic appropriation perspectives of/in urban space [Barbosa; Silva 2017b, 15-16; translation of the authors].

Zé do Boi seeks a dialogue with the authorities and the public policies area: «I came from within, I grew up in the middle of crime, grew up inside the slum [...]. Maybe if I had stayed in the sameness, maybe I would have stayed, I don't really know what [...]. And it happened to me, I left the slum to go out there and learn stuff» [Zé do boi 2019; translation of the authors].

It is important to keep in mind that Alex and Zé do Boi represent specific cases in the Valley, which stood out through their engagement with art and culture. The current research status has not yet identified other characters, but they have already appeared in Zé's own words, when he says that there were about eighteen *Bumba meu Boi* groups in the Valley. Also, when he recalls the Reginaldo Valley Cultural Festival, where artists of popular and urban culture performed: «the guys of *coco de roda* and *bumba meu boi*, *guerreiro*, the people who sang funk, hip hop and so on» [Zé do boi 2019; translation of the authors].

This Festival happened in 1998, 2000, 2001 and 2002, and involved several local residents and cultural entertainers in its production. Based on the powerful affective memory that reaches more than seventeen years, it is possible to notice the event importance for the community.

In addition to facing violence and crime, art also puts Brazilian slums into communication. Zé do Boi had an experience in Rocinha, Rio de Janeiro's most well-known slum. Alex took his son to perform in a famous live studio program in São Paulo, establishing connections with the city periphery.

Rap music, which is not originally Brazilian, was embraced as the periphery sound. It reports the numerous exclusion forms to which the slum is constantly exposed to, and it is listened to by individuals who identify themselves with the reality expressed in the lyrics. The *Bumba-meu-boi*, part of regional popular culture, is an extremely strong identity element of the place, but nowadays it is launched in national connection with other periphery popular manifestations. Therefore, the local and the global meet, whether through the rhythmic rap speech or through the traditional popular culture.

Conclusions

The Valley has managed to overcome its invisibility through the most diverse cultural manifestations, standing against geographic invisibility and social prejudice. Building a different city point of view, launching themselves through the internet and spreading in global level, they seek to go beyond the "city's margin" condition. With all the restrictions to be made on mitigating pacts arranged to overcome social barriers easier, through media accession, it is a fact that popular culture and the artistic manifestations produced in the Valley have been able to distinguish themselves, creating, sometimes, a poetic network with other edges and borders of Brazil and the world. And so, demystifying its supposed invisibility.

Urban peripheries are usually defined as poor, miserable and violent territories. Thus, they are not considered in their powers of overcoming the material and immaterial social inequalities conditions. Dominating stereotypes and stigmas negatively mark all social relations experiences, including the cultural ones. It is not without surprise that common sense considers that "culture is lacking" to the urban periphery inhabitants. Quite often, the peripheries cultural production is known and is successful. However, the main issue is that these experiences are not recognized as relevant to society as a whole. And, it is not uncommon, to become invisible in the city [Barbosa; Silva 2017a, 18; translation of the authors].

Bibliography

BARBOSA, J. L., SILVA, M. B. (2017a). *Culturas de Periferia*, Rio de Janeiro: Observatório de Favelas.

BARBOSA, J. L., SILVA, M. B. (2017b). *Maré das Artes - E-Book*, Rio de Janeiro, Observatório de Favelas/Agência Diálogos.

JACQUES, P. B. (2001). *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

MONTEIRO, R. (2017). As UPPs e o Espaço Urbano: conflitos, política pública e violência, in Gledhill, J., Hita, M. G.; Perelman, M., *Disputas em torno do espaço urbano: processos de [re]produção/construção e apropriação da cidade*, Salvador, EDUFBA, pp. 237-262.

VELHO, O. (2015). *As ciências sociais a partir das margens*, in «Áltera - Revista de Antropologia», vol. 1, n. 1, p. 57-66: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/altera/article/view/28432/15229> [November 2019].

NARRAZIONI DEL MOLTEPLICE URBANO. LA TOKIO DI DURS GRÜNBEIN

DANIELA LIGUORI

Abstract

*In the travel diary *Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus* (Praise the typhoon. Travel diaries in Haikus, 2008) the German poet Durs Grünbein recounts his journeys to various Japanese cities, rethinking the ways of the aesthetic experience and the forms of narrative in the context of the radical transformation of the great urban metropolises in the age of globalisation.*

Keywords

Metropolitan aesthetics; Durs Grünbein; Globalisation

Introduzione

Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus è una raccolta di diari in forma di haiku dei vari viaggi in Giappone compiuti da Durs Grünbein. Il libro testimonia come tradizioni di pensiero, poetiche e pratiche artistiche giapponesi abbiano assunto, per Grünbein, un ruolo decisivo non soltanto come strumento di *attraversamento* del Giappone, delle sue città e paesaggi, ma anche come strumento per ripensare *da poeta* i modi dell'esperienza estetica e le forme della narrazione nel contesto dei processi di radicale trasformazione delle grandi metropoli urbane al tempo della globalizzazione.

Per Grünbein, si tratta di cogliere, per un verso, la *differenza* del Giappone, dei suoi luoghi, come delle sue forme e stili di vita, e, per l'altro, l'*identità* con quanto si dà in altre parti del mondo. In ciò egli fa proprio uno sguardo trasversale, capace di perlustrare la dimensione "cosmopolita" in cui siamo immersi e di riconoscere in questa non solo un pullulare di vite e di storie, ma anche i segni di vite e storie trascorse.

Ma *Lob des Taifuns* non è solo questo. I continui riferimenti, sottesi o espliciti, a una pluralità di fonti letterarie, filosofiche, iconografiche sia "occidentali" che "orientali", la stessa scelta di ricorrere agli haiku per narrare dei suoi attraversamenti delle città del Giappone, rivelano una poesia che, se «vive nell'attualità cosmopolita» [Valtolina 2010, 122], lo fa "immergendosi" nel «garbuglio di voci di molti tempi» che in essa coesistono [Grünbein 1996, 21].

Nello stesso "cervello", scrive in *Mein babylonisches Hirn*, possono echeggiare insieme, e fra loro intrecciarsi, «un verso di Callimaco da Cirene» e «il richiamo del postino davanti alla porta», «il lamento d'amore proveniente dall'antico Egitto» e «il sonetto stridente del flâneur nella notte profana della metropoli» [Grünbein 1996, 21 e 23].

Das babylonisches Hirn, heute die Grundausrüstung des Dichters, geht durch die Szenen der Städte wie durch Gemäldegalerien. Teleskopisch nähert es sich den Sternen genauso wie einer Mauerecke im Alten Rom [Grünbein 1996, 33].

La poetica di Grünbein assorbe la pluralità delle culture e le espone a un continuo movimento di «transito» (*Transit*) e di «condensazione» (*Verdichtung*) di immagini, idee, figure, voci di un mondo «babilonico» [Grünbein 1996, 21]. Transit e condensazione sono così i principi che governano l'opera in versi di Grünbein – ma presenti anche nella sua opera in prosa e nella saggistica – facendo della sua poesia lo “spazio di transito” di un *continuo* inanellarsi di pensieri, figure, immagini che – al di là di ogni confine, geografico, temporale, semantico – si legano gli uni agli altri dando vita a complessi “campi metaforici”. Grünbein – scrive Ruzzenenti, individuando come principio compositivo decisivo della sua poesia una logica che potrebbe essere definita «eidetico-associativa» – «pensa per immagini e si lascia consigliare dal suono delle voci della *Weltliteratur*» [Ruzzenenti 2016, 501]. Un «cervello babilonico» è così quello che consente al poeta di «andare a caccia» [Grünbein 1996, 21] delle tante immagini che attraverso i secoli affiorano e riaffiorano sulla superficie del mondo attuale.

Esperienze di transito

Per iniziare a delineare alcune delle coordinate della complessa costellazione di questioni teoriche rintracciabili in *Lob des Taifuns* conviene partire dal ricorso agli haiku che, lungi dall'essere un mero espediente stilistico, risponde qui a una irriducibile necessità: dire le esperienze di transito attraverso un paese come il Giappone le cui città presentano un tessuto urbano policentrico e reticolare e in cui voci, suoni, immagini continuamente si accavallano, si fondono, confliggono.

È lo stesso Grünbein a motivare, nella postfazione al libro, la scelta di scrivere in haiku. La loro “promessa” – afferma – è “fissare” «ciò che nel momento del suo apparire ha provocato una stringente impressione (*Eindruck*) e che poteva esibirsi soltanto fuggevolmente prima di svanire – un gesto, una scena per strada, un pensiero, l'apparizione di uno sconosciuto» [Grünbein 2008, 108]:

Mir, der ich nie photographiere, schien das Haiku die günstigste Alternative zum Polaroid. [...] Es ging mir darum, die einzelnen inneren Aufnahmen sofort begutachten zu können – auf einer weißen Notizbuchseite. [...] Was man mir über die altjapanischen Holzschnitte und ihre Technik des ukiyoe gesagt hatte, galt auch für meine eigenen flüchtigen Hervorbringungen. Es waren Bilder der auf der Oberfläche schwimmenden Welt. Nur daß in diesem Fall ein paar Worte genügten (um genau zu sein: siebzehn Silben), um den jeweiligen Schnappschuß festzuhalten [Grünbein 2008, 107].

L'haiku gli appare, dunque, come una scrittura essenziale e immediata – paragonabile allo scatto istantaneo di una polaroid – capace di “fissare”, nell'esiguità del suo spazio linguistico, le “immagini” che affiorano nella «superficie fluttuante» del mondo o «attimi intensivamente vissuti» [Grünbein 2008, 108]. Di qui la possibilità di individuare in essa

la pratica narrativa più adatta per dire delle visioni estemporanee che si producono e si disfano nel movimento accelerato proprio dell'esperienza metropolitana, nonché l'improvviso emergere di figure dell'arcaico nel presente, o la giustapposizione tra luoghi divergenti colti *simultaneamente* dallo sguardo. Ciò fa sì che, nonostante non sia presente nel libro di Grünbein una teorizzazione delle categorie topologiche della spazialità giapponese, né un'analisi dei modi in cui queste influenzino o condizionino l'organizzazione dei tessuti urbanistici delle città stesse, la forma di narrazione da lui scelta si riveli capace di restituire la "composizione urbana" propria delle città giapponesi. È questa una composizione il cui "ordine spaziale" «si caratterizza per la giustapposizione piuttosto che per la gerarchizzazione», per «la successione di punti di vista anziché vedute d'insieme», essendo «la contingenza stessa dell'accordo delle parti, che sono fortemente autonome, a generare la coesione dell'insieme» [Berque 1993, 131-132; Ricca 2014].

Così, il Giappone è restituito da Grünbein come intersecarsi di *più* luoghi – templi buddhisti e centri commerciali, *torii* e vie dello shopping, cui si aggiungono catene alberghiere e bar, ferrovie e aeroporti – in cui il più remoto e il più recente coesistono esattamente come coesistono la molteplicità di figure che popolano le città: masse di turisti e monaci [Grünbein 2008, 12], attori di teatro kabuki e adolescenti truccate come bambole-manga [Grünbein 2008, 82].

Non si tratta, tuttavia, per il poeta soltanto di cogliere "a colpo d'occhio" ciò che, nel presente, si esibisce. A dover essere colte sono anche le immagini e voci del passato che si sono sedimentate nei luoghi e che possono, improvvisamente, riemergere nella puntualità del presente appercettivo di un determinato evento e associarsi con immagini, voci, pensieri che, altrettanto improvvisamente, riaffiorano nella memoria del poeta. In tal modo immagini e voci proprie del Giappone trovano impreviste forme di "condensazione" con quelle proprie di Grünbein in ciò dando luogo a una fitta e sapiente trama di corrispondenze e rimandi.

Nucleo del processo compositivo di molti degli haiku presenti in *Lob des Taifuns* è, difatti, il "transito" *tra* immagini visive o acustiche che legano l'esperienza sensoriale di un evento che si dà nell'attimo e le esperienze vissute, ricordate o immaginate dal poeta, vale a dire *tra* il "qui" degli impulsi che, nell'ininterrotto "mormorio" del mondo, si imprimono nei sensi, e il "dappertutto" – sia in senso spaziale che temporale – cui, nel «raccolgimento intuitivo» di tali impulsi, *può* accedere l' «infinitamente ampia memoria» attivata dalla stimolazione sensoriale [Grünbein 1996, 28-29].

Se l'haiku mira a restituire la sensazione istantanea di una configurazione di elementi che, nell'attimo, si dispiegano nella loro essenzialità, singolarità e temporalità, ciò è assunto da Grünbein e fatto agire all'interno della propria concezione sull'"origine fisica" della parola poetica. Questa – si legge in *Mein babylonisches Hirn* – «mantiene il legame con la singolarità, con l'ideografia della percezione primaria» [Grünbein 1996, 18-19] avendo come compito quello di farsi scrittura delle tracce mnestiche – engrammi –, ossia delle immagini visive che, per il tramite dell'immaginazione, si compongono a partire dalla molteplicità degli stimoli percettivi e che si inscrivono nel sistema nervoso. Essendo «perennemente circondati da una pienezza di rumori» – scrive Grünbein in *Drei Briefe* – viviamo «in una trance urbana, dalla quale aiuta a uscire, in alcuni

momenti di esatto ascolto, soltanto il dialogo della voce con la memoria (*Gedächtnis*). Questo è il secondo tranquillo dell'incisione di un engramma» [Grünbein 1996, 41].

L'«attimo intensamente vissuto» include, tuttavia, per Grünbein, sia *quanto* si sta sensorialmente sperendo (visioni, suoni, odori), sia *tutto quanto* può «provenire» dalle «regioni cerebrali» – una «duna mobile di neuroni» [Grünbein 2005, 20] che, sollecitata dagli stimoli, lascia emergere ulteriori immagini, ricordi, pensieri, idee etc. – dando luogo, in un «atto di subitanità immaginativa», a inediti intrecci tra le nuove tracce che si inscrivono per l'esperienza sensoriale e quelle già iscritte nella memoria.

Il compito che Grünbein individua come *proprio* della poesia è, pertanto, farsi «macchina della memoria» (*Gedächtnismaschine*) e, al contempo, farsi «spazio di memoria» (*Gedächtnisraum*). In quanto «macchina della memoria» la poesia ha una funzione 'analogica' al lavoro della memoria giacché questa è un movimento che traccia immagini sotto il flusso della stimolazione sensoriale e per il tramite dell'immaginazione. In quanto «spazio di memoria» essa è il luogo dell'intrecciarsi di tali immagini con un qualsiasi ricordo (*Erinnerung*) – un'esperienza, un'osservazione o un più complesso processo di pensiero – vi si associ per effetto dei processi neuronali che la stimolazione dei sensi, e la conseguente iscrizione di visioni sensoriali nelle regioni cerebrali, provoca [Müller 2014, 107-110]. Di qui la definizione della poesia (*Gedicht*) come «rapido sospirare della memoria sotto il ciclone quotidiano delle impressioni» [Grünbein 1996, 21] in cui percezione sensoriale, immaginazione e pensiero si richiamano e compattano nell'istante. In ciò si mostra come per Grünbein la parola poetica (e, più in generale, ogni scrittura come atto poetico) scaturisca *insieme* dall'esperienza sensibile – «non c'è niente di efficace nella scrittura che prima non sia stato nei sensi» [Grünbein 1996, 41] – e da «atti psichici» [Grünbein 1996, 25], entrambi radicati nel sistema nervoso centrale.

In *Lob des Taifuns* si transita così da immagini colte nell'attimo del loro dispiegarsi e offrirsi alla percezione sensoriale verso immagini emergenti da «passeggiate attraverso la memoria collettiva» [Grünbein 1996, 31] – molteplici i riferimenti ai bombardamenti subiti dal Giappone durante la seconda guerra mondiale – o dal «garbuglio di voci» dello stesso Grünbein: letture, fonti filosofiche e letterarie che vanno dal *Libro d'ombra* di Tanizaki a *Gespräch von der Sprache* di Heidegger, dagli haiku di Bashō alle liriche di Rilke. Suoi «fratelli» nel viaggio attraverso il Giappone sono, però, soprattutto Issa e Baudelaire e lo sono in un fertile «meticcio» tra Oriente e Occidente. Se al poeta giapponese è dedicato il primo dei diari di viaggio, intitolato *Zerrüttungen nach einer Tasse Tee oder Reisetage mit Issa, Baudelaire* – oltre a essere presente nella poetica della flânerie sottesa all'intera trama del libro – è evocato in un haiku, in cui il quartiere Ginza coi suoi centri commerciali appare come «il più grande dei templi delle merci» [Grünbein 2008, 48]. I due poeti sono affiancati attraverso un gioco di prossimità e differenza: ad entrambi è propria la tensione a dire il «lampo» (*Blitz*), come di entrambi è la ricerca-sperimentazione di una lingua capace di accogliere ed esporre i movimenti repentini del reale. Compito a cui Issa adempie ricorrendo alla lingua «concentrata all'essenziale» degli haiku [Blyth 1984; Keene 1999] e Baudelaire a una prosa poetica capace di «adeguarsi ai movimenti lirici dell'anima, agli ondulamenti della fantasticheria, ai soprassalti della coscienza» nella «frequentazione delle città enormi» e «dell'incrociarsi dei loro innumerevoli rapporti» [Baudelaire 2009a, 385-386].

Immagini e figure di città

Muovendo dalla sua idea di poesia come “ideografia della percezione primaria” e contemporanea immersione nel “garbuglio di voci di molti tempi” del mondo, Grünbein racconta il Giappone ricorrendo a una scrittura essenziale, capace di accogliere in fulminee immagini città e paesaggi, gesti e figure. Queste immagini si intrecciano con altre che guizzano dal passato collettivo e/o riemergono nella memoria attirando i ricordi personali, i pensieri, le riflessioni di Grünbein. Tutto ciò si dà in una circolarità senza interruzione che agisce non unificando o sciogliendo il disomogeneo ma affidandosi alla sua produttività.

Ed è così che è descritta Tokyo: Grünbein non parla dei suoi quartieri, dei suoi palazzi o santuari, ma si affida a dettagli, riferisce di scene quotidiane, di figure intraviste per strade, incrociate nei mercati o nei grandi centri commerciali. E poi ancora Tokyo è suoni e rumori: è la pioggia quando, cadendo, batte contro i vetri o rimbomba nelle pozzanghere [Grünbein 2008, 37 e 67], è lo schiamazzo stridulo, simile a quello delle gazze, di due gangster in un ristorante [Grünbein 2008, 71]. In ciò Tokyo rivela la sua molteplicità contraddittoria, giacché essa è sia il luogo della “demonica” spettacolarizzazione delle merci e delle piazze dagli enormi video-schermi [Grünbein 2008, 80 e 93] sia quello dove, improvvisamente, dopo un temporale, si fa visibile il cielo stellato [Grünbein 2008, 94]. È il frastuono del quartiere Akasawa, in cui «è molto difficile» «la vita di un passero» [Grünbein 2008, 11] ma è anche il silenzio interrotto da un ticchettio il cui ritmo si imprime nell'orecchio del poeta:

*Pingpong im Hausflur.
Oder sind das die Schritte
Der Frau mit dem Tee?* [Grünbein 2008, 18]

È un ticchettio di cui non si individua la provenienza: può essere il rimbalzare della pallina nel gioco del ping-pong o i passi di una donna che calza i *geta* (tradizionali sandali giapponesi con la suola in legno rialzata da due tasselli) e entrambe le possibilità co-incidono nello spazio dell'haiku.

E ancora Grünbein ricorre alla contrapposizione brusca di immagini per mostrare una Tokyo afflitta dall'inquinamento, dai semafori che “colpiscono le pupille”, dal “verde artificiale” delle bottiglie di plastica, di rifiuti sul ciglio della strada e nei fiumi.

*Wieviel er doch schluckt,
Der Fluß: Schildkröten, Karpfen –
Ein Fahrrad sogar* [Grünbein 2008, 38].

Talvolta prevale l'attenzione per un dettaglio marginale, come il gesto di un uomo che “disegna fulmineo sul palmo di una mano” il “senso” di una frase non compresa dal suo interlocutore:

*Was hat er gemeint?
In die Handfläche malt er
Den plötzlichen Sinn* [Grünbein 2008, 98].

Può ancora accadere che una brulicante e rumorosa Tokyo al mattino non rinvii a una “bella dormiente”, ma all’inquietante risveglio di Godzilla, il mostro preistorico che ri-emergeva dall’oceano Pacifico, tra onde fragorose e luci abbacinanti, in seguito a esperimenti effettuati nelle acque dell’oceano per testare la bomba a idrogeno (cfr. il film *Godzilla* di Ishirō Honda, 1954).

*Tokyo am Morgen –
Nicht die schlafende Schöne,
Godzilla erwacht* [Grünbein 2008, 19].

“Transitando” dall’immaginario popolare all’haiku di Grünbein, Godzilla si fa figura della complessità contraddittoria di Tokyo: antichissima città che reca impressi in sé i segni dello sviluppo tecnologico, come pure ha iscritti nel suo corpo i segni dei bombardamenti avvenuti durante la Seconda guerra mondiale o, anche, dei test nucleari condotti dagli Stati Uniti d’America nell’atollo di Bikini nel 1946.

Muoversi nella città è, infatti, per Grünbein anche “ascoltare” quanto del passato affiora inaspettatamente in superficie incrinando la fisionomia del quotidiano. E ad affiorare possono essere tracce di una guerra passata o recentissima così come accade nella metropolitana di Tokyo, luogo dell’attentato del 20 marzo 1995 [Grünbein 2008, 79], o nel quartiere di Akasaka, raso al suolo dagli attacchi aerei americani durante la Seconda guerra mondiale. Qui il balenare nell’attimo di un *segno* di lotta rimanda a quella tecnologia di morte per la quale l’aria stessa si è impregnata della violenza distruttrice dell’uomo:

*Zwei Raben kämpfen
Wo sie eng wird, die Straße.
Luftkrieg in Tokyo* [Grünbein 2008, 65].

L’immagine dei corvi in “lotta” fa letteralmente sollevare una *memoria altra* che riconfigura l’esperienza vissuta dal poeta nell’attimo stesso in cui si dà la visione. Piegando uno dei tratti distintivi dell’haiku alle ragioni della propria poetica, Grünbein ripensa qui l’impressione sensoriale di un evento che si dà nell’attimo (la visione dei corvi) come “lampo” che fa irrompere nel presente un’immagine del passato collettivo (l’immagine rammemorata del bombardamento aereo di Tokyo). Alla relazione tra eventi singolari, contemporanei e transitori si sostituisce una “costellazione” «in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l’ora» [Benjamin 2007, 516]. Ad unire “tempestivamente” le immagini non è una logica storica, quanto piuttosto una “logica delle immagini”. L’unione tra queste scaturisce, infatti, da un “atto di subitanità immaginativa”. Atto che determinati eventi possono innescare legando insieme stimoli sensoriali del presente appercettivo e «atti psichici» provocati dalla stimolazione sensoriale stessa [Grünbein 1996, 22]. Non mancano, poi, nel diario di Grünbein riferimenti a rituali – dalla cerimonia del the allo *harakiri* – e pratiche artistiche. Tra queste lo stesso haiku, alla cui composizione si può pervenire attraverso una “dissoluzione dell’io” (*Auflösung des Ichs*) che consenta di guardare alla natura come «indifferente» [Grünbein 2008, 63] o attraverso la “quiete”

(*Stille*) che può essere trovata in luoghi, come, ad esempio, i bagni di legno di cedro [Grünbein 2008, 47]. Il darsi dell'haiku come scrittura essenziale, che fugacemente si leva dal vuoto per poi a questo ritornare, è *detto* e insieme *esibito* nei seguenti versi in cui, a essere registrato è il suono dei “diciassette colpi di laringe” che alcune donne lasciano risuonare, leggendo un haiku in un parco di Tokushima:

*Siebzehn Kehlkopfklicks –
Ein Gedicht auf japanisch.
Vorbei, kaum gehört* [Grünbein 2008, 11].

Un altro haiku rivela come la frase di Tomio Tezuka «Ohne *Iro* kein *Ku*» riportata da Heidegger in *Gespräch von der Sprache* – essa significa, scrive Grünbein nella nota esplicativa, che «*Farbe ist Leere, Leere ist Farbe*» [Grünbein 2008, 61] – sia stata decisiva per “attrezzare” lo sguardo del poeta, indirizzandolo a riconoscere nel riverberarsi dei colori del cielo il co-implicarsi di colore e vuoto.

*Erst das Blau, das Grau,
Macht den offenen Himmel
Sichtbar, die Leere* [Grünbein 2008, 61].

E se l'influenza di Issa si fa sentire in versi in cui si ritrovano immagini di cornacchie o di banchi di pesci, in cui compaiono figure di orfani e diseredati, quella di Baudelaire si avverte nell'haiku dedicato a una donna appena intravista:

*Rolltreppe abwärts.
Der schöne, traurige Mund
einer Dame in Schwarz* [Grünbein 2008, 91].

Alla “via assordante”, nella quale si staglia per un attimo la figura di una donna “esile e alta, in lutto” di *A una passante* di Baudelaire [2009, 189-191], si sostituisce qui la figura di donna incrociata su una scala mobile. Nonostante, quindi, non sia la folla il «velo fluttuante» che lascia rapidamente apparire e, altrettanto rapidamente, scomparire la «donna in nero» [Benjamin 1995b, 103-104], quello sorpreso da Grünbein è un movimento analogo: l'ostendersi improvviso della “bella e triste bocca” della donna. Non vi è qui alcuna traccia di reazione emotiva, né il fugace incontro con la donna diviene rimpianto per quello che mai sarà come nella lirica di Baudelaire. «Non ti vedrò più dunque che al di là della vita, / che altrove, là lontano, – e tardi, e forse *mai?*» [Baudelaire 2009, 191]. Memore della lezione baudelariana, Grünbein fa sì segno alla “bellezza fuggitiva” della figura della passante – «Un lampo [...] e poi il buio!» [Baudelaire 2009, 191] – ma ne accentua la fulmineità dell'apparizione ricorrendo alla sinteticità estrema e alla neutralità caratteristiche degli haiku. Contraendosi in una immagine visiva non accompagnata da alcuna allusione al soggetto, né tantomeno da riflessioni o da moti sentimentali ad esso riconducibili, l'haiku di Grünbein finisce con il valorizzare il senso dell'impermanenza della cultura giapponese legandolo al movimento accelerato della città contemporanea.

Narrare l'attraversamento delle città del Giappone significa, infine, per Grünbein anche dire senza sconti di quel marketing dell'intrattenimento che si lega al fenomeno della globalizzazione. Fenomeno cui si allude implicitamente attraverso la con-fusione delle lingue e che è nominato esplicitamente nei versi che chiudono un haiku che il poeta scrive in inglese al bar "Big Box" a Hiroshima, in cui fa la sua comparsa, danzando in tanga su uno dei tavoli del bar, una donna di Kiev.

*Lady from Kiev,
Why do you dance in Japan
On a table, barebreasted,
Your tanga-slip stuffed with Yen?
"Shitsurei. Globalisation..." [Grünbein 2008, 43]*

Non è, tuttavia, rintracciabile qui, né nell'intera raccolta di diari, alcuna sterile critica alle trasformazioni che investono il Giappone al tempo della globalizzazione. A suggerire come, per Grünbein, si tratti piuttosto di perlustrare la complessità ed eterogeneità di un paese divenuto anch'esso cosmopolita, è la frase pronunciata dalla donna o che il poeta immagina che ella pronuncerà. La parola "Globalisation" è, infatti, preceduta dalla parola giapponese "Shitsurei" che, come Grünbein precisa nella nota esplicativa, significa "Vergib mir" e il cui significato originario può essere reso con: «*Ich hab meine Tugend verloren*» [Grünbein 2008, 43]. Quanto i versi finali accolgono è, dunque, una ambivalente richiesta di "perdono" per qualcosa di cui ci si riconosce colpevoli e che, al contempo, è attribuito a un fenomeno fuori della propria portata e che attende di essere interrogato. Di qui i punti di sospensione che *anziché* chiudere l'haiku lo aprono lasciando la traccia visibile di un *vuoto*, di parole e/o riflessioni che *mancano*. Che questa sia la prospettiva attraverso la quale il "babilonico" Grünbein legge – e chiede al lettore di leggere – il mondo attuale si evince, infine, da un haiku scritto in aereo durante uno dei viaggi di ritorno da Tokyo.

*Eis, Eis, nichts als Eis –
Unterm Flügel Polarkreis.
Für Stunden kein Trost.
Was im Schulatlas grau war,
Ist zum Grauen geworden [Grünbein 2008, 32].*

Sorvolando il circolo polare, il ricordo del grigio (*grau*) che, nelle pagine di un atlante geografico di scuola, lo contraddistingueva, si converte nell'esperienza di terrore (*Grauen*) che afferra alla visione di un paesaggio in cui non si vede che "ghiaccio, ghiaccio, nient'altro che ghiaccio".

Non la realtà globale con la sua caotica moltitudine di immagini, figure, voci è esperienza del terribile e dell'assenza di "conforto" (*Trost*), ma il deserto e silenzioso paesaggio in cui non vi è che il bianco di un suolo ghiacciato.

Bibliografia

- BAUDELAIRE, C. (2009). *Opere* [trad. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Arnoldo Mondadori Editore].
- BAUDELAIRE, C. (2009a). *Lo spleen di Parigi. Poemetti in prosa*, in *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 385-386.
- BAUDELAIRE, C. (2009b). *A una passante di Baudelaire*, in *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 189-191.
- BENJAMIN, W. (1995). *Angelus Novus* [trad. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi].
- BENJAMIN, W. (1995b). *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, pp. 103-104.
- BENJAMIN, W. (2007). *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- BERQUE, A. (1993). *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard.
- BERQUE, A. (1982). *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Puf.
- BLYTH, R.H., (1984). *A History of Haiku*, Tokyo, The Hokuseido Press, vol. I.
- BRAUN, M. (2002). »Vom Rand her verlöschen die Bilder«. *Zu Durs Grünbeins Lyrik und Poetik des Fragments*, in «Text + Kritik», n. 153, pp. 4-18.
- CALZA, G.C. (2002). *Stile Giappone*, Torino, Einaudi.
- GRÜNBEIN, D. (1996). *Galilei vermisst Dantes Hölle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GRÜNBEIN, D. (2008). *Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel.
- GRÜNBEIN, D. (1999). *Nach den Satiren*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GRÜNBEIN, D. (2005). *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- KEENE, D. (1999). *World within walls. Japanese Literature of the pre-modern Era 1600-1867*, New York, Columbia University Press.
- MÜLLER, A. (2014). *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Hamburg, Igel.
- PASQUALOTTO, G. (2001). *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra.
- RICCA, L. (2014). *Dalla città ideale alla città virtuale. Estetica dello spazio urbano in Giappone e in Cina*, Roma, Carocci.
- RUZZENENTI, S. (2016). *Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista*, in *Forma breve*, a cura di D. Borgogni, G.P. Caprettini, C.V. Marengo, Torino, Accademia University Press, pp. 496-506.
- VALTOLINA, A. (2010). *Parole con figura. Avventure dell'immagine da Friedrich Nietzsche a Durs Grünbein*, Firenze, Le Lettere.

REPRESENTATIONS OF THE CITY AS AN UNSAFE SPACE OVERRUN BY CRIME IN LISBON (1850-1910)

MARIA JOÃO VAZ

Abstract

The relationship between crime and the city, the idea that the city facilitated crime, was a recurring issue in the 19th century. In Portugal, this idea mainly concerned the city of Lisbon. Using various documents, this paper analyses the representations of the city understood as an unsafe and criminal space, as opposed to the idyllic constructions about life in the countryside and the narratives that define the city as a space of modernity and well-being.

Keywords

Lisbon; Crime; Representation

Introduction

The relationship between criminality and the city, the idea that the city favours the practice of crime, has been a classic and recurring theme since the 19th century. This was a topic that accompanied the urbanization movement [Chevalier 1958]. The theme was explored by a vast group of scholars of the time, from the detractors of modernity to critics of capitalism and the social dominance of the bourgeoisie, to many social thinkers, some novelists (E. Sue, C. Dickens, among others) and journalists [Kalifa 2005]. Academics from emerging scientific fields at the time have also devoted themselves to this issue, one of the most relevant cases being sociology. In addressing the social problems that affirmed themselves with the development of modern cities, many sociologists of the late nineteenth and early twentieth centuries referred to the problem of crime. Emile Durkheim, in his work on suicide, published in 1897, states that the passage from rural society to urban society and rapid urban growth gave rise to anomalies and derangements that resulted in suicide, crime and other social diseases [Durkheim 1897]. At the beginning of the twentieth century, sociologists from the Chicago School related the growth and modernization of cities, the new ways of life that were established there, to the increasing levels of crime. The changes that were felt were not only related to the physical structure of the city, but also to changes in the habits, feelings and character of the urban population. In the city, the degree of interconnectedness and interrelationship of people would be scarce, which would allow them to feel less restrained and more easily opt for the practice of crime, namely as a survival strategy. On the other

hand, the more anonymous relations that would develop in the urban environment, compared to the greater proximity and interconnectedness that exists in small rural communities, would facilitate the use of complaints and requests for interference from external elements, namely police and the courts, to mediate conflicts. Furthermore, the lesser knowledge of the other that would exist in urban spaces due to the high number of inhabitants would make the “stranger”, the “different”, more feared and feelings of intolerance towards practices and behaviours considered as maladjusted would develop. In the city, there would also be more opportunities to attack the property, because there would be more wealth. The city, given the anonymity it provides, would also lead criminals to consider that they had a greater possibility of fleeing after the crime had been committed and thus more easily engage in its practice. Finally, it was also considered that the city would be at the centre of social disorganisation and this would lead to crime. In this way, delinquency is perceived as a way of life, with preferential implantation in urban environments [Gil Villa 2004, 33-38].

Lisbon: insecurity and crime

In Portugal, the association between the city and crime became recurrent, especially in the last quarter of the nineteenth century, an image that criminal justice statistics helped to justify [Vaz 1998]. The high crime rates in Lisbon, higher than those determined for the rest of the national territory both in absolute terms and in relation to the population living there, were demonstrated by criminal justice statistics [*Anuário Estatístico de Portugal* 1877-1918]. These were systematically used as a justification for the city's affirmation as a crime space, fuelling the fears that crime was increasingly raising.

In addition to the statistics, the press reinforced this idea. Newspapers devoted considerable space to the spreading news of crimes, especially those that occurred in Lisbon. Generally, such crimes did not have the degree of violence and seriousness that characterized crime in other parts of Portugal, but their number was much higher. Uncritical readings of crime statistics and news published by the press showed Lisbon as a space favourable to the practice of crime [Vaz 2014].

Until the middle of the 19th century, it was mainly rural areas that raised most fears about crime [Sobral 1990]. The geographical isolation, the precariousness of communications and transport, the difficulty of the State authorities, the police and the courts, to exercise effective control there, helped to affirm the rural space as an area of insecurity and crime. Rural areas were also those in which there was greater resistance to the application of criminal laws, insisting that communities continue to manage their daily lives and their disputes with the use of custom, often characterized by the consensual and tolerated use of private violence [Vaquinhas 2001].

The acceleration of the urbanization movement, the growth of the cities in territory and inhabitants, the dynamism demonstrated by the urban spaces, the break of the isolation to which the rural areas were consigned with the development of transports and ways of communication, created the environment that originated a change in this perception.

The city emerged as a disorganized space, chaotic and difficult to control and, therefore, considered encouraging the practice of illegalities and crimes.

Lisbon received a large number of new inhabitants who went there in search of work and better living conditions [Pinheiro 2011]. However, expectations were not always met. Those who arrived in Lisbon often faced serious difficulties of insertion in this new social space. Difficulty in adapting to different habits, customs and ways of life, classified as more civilized and more modern. Difficulty in finding work and ensuring survival, difficulty in obtaining acceptable living conditions, difficulty in adapting to the work discipline imposed in the city, particularly in industrial work.

It was in this context that a metamorphosis gradually took place in relation to the representation of urban space. Idyllic visions were affirmed about life in the countryside and those who lived there, about their healthy way of life and work. In the social analyses produced at the time, a new space emerged that fostered fears and a new disturbing protagonist of the social and legal order that wanted to be respected. A new social image of the “savage” was affirmed [Perrot 2001, 351-364]. He was the person from the popular media who lived in the city, but who maintained forms of life and work that were not in line with the habits, customs and discipline that we want to see implemented in the city [Vaz 2014].

However, contrary to what happens in other countries, the weak development of the industry in Portugal conditioned the composition of the image of the new “wild”. Referred only at the beginning of the twentieth century for the city of Lisbon, the figure of the “Apache”, who was considered to constitute an “army of evildoers” in France, is regarded as still in its infancy in Portugal. The “Apaches” of Lisbon, compared with the Parisians “Apaches”, who lived in the periphery from where they raided the city centre, the “Apaches” of Lisbon lived in the popular districts of the city, dedicated themselves to vagrancy, were ruffians and disobedient to authority [Galeria 1907, 89-118].

The poor living and working conditions in which the urban working classes survived helped to affirm the city as an insecure space, inviting the practice of illegalities, immorality and crime. The criminality practiced in Lisbon was mostly attributed to the popular groups and workers who inhabited the city. At the end of the century there were catastrophic theses about the high degree of disintegration of urban life, the irreversible chaos towards which life in big cities would go and the physical and mental degeneration manifested by its inhabitants [Freire 1886, 262].

The causes

The scholars of the time sought to determine the factors that conditioned the portrait of the spatial distribution of crime and the strong incidence of crime in Lisbon. In this way, they tried to define among the Lisbon population and their lifestyles, especially among those who had already been accused or convicted of crimes, which factors could justify the high crime rate.

The analyses were diversified. In 1880, one of the main exponents of positivist criminology in Portugal, the psychiatrist Roberto Frias, warned of the danger that “civilization”,

exemplified by the city, would mean in terms of increased crime, causing the exodus of populations from the countryside to large urban centres where the mixture of “civilizations”, “races” and “religions” would enhance the outbreak of conflicts, causing an increase in crime [Frias 1880, 39-107].

In the vast group of criminologists who approached the theme of the association between urban life and crime, two positions can be detected. Firstly, those who considered that there would be a direct relation between the growth of cities and the increase in crime, arguing that the existence of a vast and heterogeneous number of people living in close contact would generate conflicts and crimes. Cities would also be centres of greater accumulation of wealth, which led to a higher number of crimes, including attacks on property [Lopes 1897]. A second position is based on the consideration that there would be an indirect relationship between the city and crime, i.e., that in the city a set of factors, such as poverty, isolation, segregation, among others, that could lead to physical and moral depreciation and, subsequently, to the practice of crime, were more easily achieved. Economic difficulties would lead to physical and moral corruption of individuals and thus put them on the path to crime [Deusdado 1889, 289-307]. It was also considered that in Lisbon subsistence was more difficult to guarantee and food more expensive [Macedo 1908, 102].

Making concrete a kind of synthesis of the negative aspects that the city would represent, the writer and journalist Raul Brandão describes it as a mixture of misery and crime, the epicentre from which one would see the disintegration of society [Brandão 1896].

Connoted with the “civilization”, it would be in the city that would exist the elements that the modernization would allow to affirm. Newspapers, books and films were elements considered as being able to encourage the practice of crime. Many of the stories and events reported by them, often in an epic way, referred to the practice of crimes, considering that, through imitation, they encouraged their practice.

The press is constantly target of criticism. The treatment it would give to crime cases and the role attributed to it in the increase of crime in urban spaces led to debate. The physician Roberto Frias, previously mentioned, included it in the set of factors that caused the raise of the crime, due to the disclosure that the criminal actions deserved in the newspapers of the time, leading them to be imitated by some [Frias 1880, 78-79]. No other element was considered to be able to give such a great knowledge and diffusion of the cases of crime as the press. With this attitude, the press would only seek sensationalism, arousing the interest of readers through the disclosure of crimes.

It was unanimous that it would be especially harmful to divulge true or romance stories, in which the “evil” would emerge triumphant. A consideration that was extended to books: many novels would also help to spread “bad examples”, contributing to the increase in crime [Fonseca 1897, 15].

In the first years of the twentieth century, cinema also appeared in the set of factors with special implantation in urban spaces that were considered as being able to encourage the practice of crime. It is described that in Lisbon, the influence of “certain films” would cause an excess of work for police officers [Noronha 1919, 148]. Like press and literature, cinema would also give rise to imitation phenomena that would affect the

younger population in particular. Many films, containing scenes of violence, theft and crime, would be examples for the actions of marginal youth and considered a danger to morality and public tranquillity in the city.

However, the most evoked reasons that would make Lisbon a propitious space for crime were of an economic nature and focused mainly on the poor living and working conditions of the urban low-income class. The misery in which they survived put them on the path of degeneracy, revolt, vice and crime [Freire 1889]. For them, the economic growth that they saw would not have meant an improvement in their living conditions, but rather would have led to an accentuation of the difficulties they were experiencing [Galeria 1908, 94].

Industrial work itself, an activity with special incidence in urban centres, was described as being developed in a harmful environment, the factory, thus contributing to the physical and mental depreciation of workers. Industrial work was harmful to those who developed it, since it involved specialisation, mechanisation of tasks, separation of the worker from the final product, a tendency for the worker to consider himself the victim of injustices and the affirmation of a growing antagonism between the worker and the employer [Freire 1886, 262-272].

However, the transformation of agricultural populations into industrial populations was considered an inexorable sociological law impossible to contradict. Listening insistently to the benefits of industry, attracted by the higher salaries and greater freedom of labour, the abandonment of the fields, facilitated by the new means of transport, was seen as an unstoppable movement. However, in the city, the workers often faced difficulties and situations of unemployment and misery.

The city would not only have an environment that encourages the practice of crime, but it was also considered that there would be greater difficulties regarding the possibility of social reinsertion of ex-convicts. Unable to find work and a way to survive, they would relapse into crime [Carvalho 1860, 3].

The question of recidivism was raised with special acuity for the city of Lisbon. This idea was maintained throughout the period under analysis. The «individuals who leave the penitentiary for the big urban centres» would find major impediments to redo their lives, which began immediately by the difficulty in finding work [Branco 1888, 97].

Ignácio Silveira da Mota, an important jurist at the time, was concerned with studying crime between 1878 and 1880, facing the great incidence of crime in Lisbon. For Silveira da Mota, the explanation would lie in the specific characteristics of this space: it was the largest urban and administrative centre in the country. He adds two more reasons. First, Lisbon was the privileged destination of the migratory current that went from the countryside to the cities, causing the city to house a vast population that, often, failing to fit into the economic and social life of the city, and led to the existence of vast fringes of marginality and crime. Secondly, the fact that it was the political and administrative centre of the country made it an area where efforts to implement formal mechanisms of social control were greater, the commitment to ensure the safety of people and goods was more accurate, a place where crime, besides being pursued more effectively and with more means, suffered fewer gaps in its statistical record [Mota 1884].

With more simplistic readings or trying to understand and analyse the complexity of the theme, the association between the city and criminality remained current at the beginning of the twentieth century. But critical perspectives also began to assert themselves. At the beginning of the twentieth century, when analysing the effects of urbanization, Bento Carqueja, a professor at the University of Porto, addressed the issue, referring, contrary to what many had been saying until then, that crime was neither an exclusive nor a major problem in cities [Carqueja 1916].

The urban space was considered as naturally more attractive for the populations, which would be at the origin of an intense migration from the countryside to the city. The development of transport had favoured this migratory movement, fed by a set of factors ranging from the highest wages practiced in the city to the best economic conditions that existed here. Bento Carqueja individualized other factors, which he called “moral, political and social order”, that favoured urbanism. Hospitals, philanthropic institutions, places of leisure, places of education, places of culture, public offices and military barracks were in the cities. However, as he warned, what happened was that the benefits of urban life were generally emphasized, without showing the problems and difficulties faced by its inhabitants. These difficulties would pass through miserable housing, greater inequality in the distribution of wealth, more mortality and lower birth rate, very harsh working conditions, greater exposure to the risks of lack of work and economic crises, greater gaps between the different social classes that inhabited the city, and more poverty. Thus, Bento Carqueja refused to define the city as a space more favourable to the practice of crime. What he considered important to point out was not the greater or lesser total number of crimes committed in the city in relation to rural areas, but the different types of crimes that were preferentially manifested in each of these areas. In Lisbon predominated the small crime, while in rural areas the most serious and violent crimes would have a greater incidence [Carqueja 1916, 262-263].

However, the metamorphosis that took place in the middle of the nineteenth century made the city emerge as an insecure space, an image that the dictatorial regime established in Portugal in 1926 sought to give strength, making it endure throughout the twentieth century.

Conclusions

The dangers that urban life would pose in individual and social terms were permanently emphasized. Several factors were mentioned that sustained the perception of urban spaces as crime scenes, some of which maintain relevance and explanatory capacity. Cities began to agglomerate vast and heterogeneous communities, a factor that was considered as potentiating the emergence of conflicts. In Lisbon, the structures of internal self-regulation of conflicts were more diluted due to the large size and heterogeneity of the population living there. The action of informal mechanisms of social control, such as the family, the neighbourhood, or the Church, would be smaller here. The fears that urban life raised and the will to discipline a population that was not socially inserted and that lived in a painful situation, to which a high degree of danger was attributed,

arousing feelings of intolerance, were also considered factors that contributed to the high incidence of crime in Lisbon and to its affirmation as an insecure space.

However, the understanding of the higher incidence of crime in Lisbon should not only be sought on the side of crime practice, but also on the side of crime prevention and repression. The central importance that the city of Lisbon had in the political, economic and social dynamics of the time made Lisbon the privileged centre for the implementation of the observance of law and order by the public authorities. It was in Lisbon that the power of the State first sought to affirm the action of entities dedicated to the prevention and repression of crime: the police and the courts had initially here a more effective action than in other areas of the country, leading to an increase in the number of crimes of which the authorities were aware. The special concern that existed in the repression of crime in Lisbon contributed to the city's emergence in criminal justice statistics with a large number of crimes.

Between 1850 and 1880, Portugal experienced a period of intense urbanisation and the social and cultural representation of the city, in particular of Lisbon and its inhabitants, underwent a profound transformation. From 1880 onwards, Lisbon was definitively considered to be the privileged and most propitious space for the practice of crime and its inhabitants as those who contributed most to crime reaching such a dimension, in order to become an important and unavoidable social problem.

Bibliography

Anuário Estatístico de Portugal. 1875- 1916 (1877-1918), Instituto Nacional de Estatística, Lisboa, Imprensa Nacional.

BRANCO, A. C. (1888). *Estudos Penitenciários e Criminais*, Lisboa, Tipografia Casa Portuguesa.

BRANDÃO, R. (1886). *A cidade*, in «Correio da Manhã», 26 de Janeiro.

CARQUEJA, B. (1916). *O Povo Português. Aspectos sociais e económicos*, Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão, Editore.

CARVALHO, A. M. (1860). *Relatório do Governador Civil do Distrito administrativo de Lisboa, Alberto António de Moraes Carvalho, referido ao ano de 1859*, Lisboa, Imprensa Nacional.

CHARLE, C. (2004). *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil.

CHEVALIER, L. (1958). *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Plon.

CHURCHILL, D. (2017). *Crime control and everyday life in Victorian City. The Police and the Public*, Oxford, Oxford University Press.

DEUSDADO, F. (1889). *Psicologia criminal*, in «Revista de Educação e Ensino», vol. IV, pp. 289-307.

DURKEIM, E. (1897). *Le suicide* [Portuguese edition, 2001. O Suicídio. Estudo Sociológico, Lisboa, Presença].

FONSECA, F. (1897). *Trez meses no Limoeiro*, Lisboa, Livraria Bordalo.

FREIRE, B. (1886). *Estudos de Antropologia Patológica. Os degenerados*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

- FREIRE, B. (1889). *Estudos de Antropologia Patológica. Os criminosos*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- FRIAS, R. (1880). *O Crime. Apontamentos para a sistematização da criminalidade*, Porto, Typ. de Alexandre da Fonseca Vasconcellos.
- Galeria dos Criminosos Célebres em Portugal* (1907), vol. 6, Lisboa, Palhares, pp. 89-118.
- Galeria dos Criminosos Célebres em Portugal* (1908), vol. 7, Lisboa, Palhares, p. 94.
- GIL VILLA, F. (2004). *La delincuencia y su circunstancia. Sociología del crimen y la desviación*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- KALIFA, D. (2005). *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin.
- LOPES, A. L. (1897). *Estudo Estatístico da Criminalidade em Portugal nos anos de 1891 a 1895*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- MACEDO, F. (1908). *A Vadiagem Infantil*, in «Galeria de Criminosos Célebres», vol. 7, Lisboa, Tipografia Palhares.
- MOTA, I. S. (1884). *Estatística da Administração da Justiça Criminal nos Tribunais de 1.ª Instância do Reino de Portugal e Ilhas Adjacentes durante o ano de 1880*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- NORONHA, E. (1919). *Diário de um polícia. Scenas da política e da rua, anotadas pelos jornais*, Lisboa, Guimarães e C.ª Editores.
- PERROT M. (2001). *Les Ombres de l'Histoire. Crime et châtement au XIXe siècle*, Paris, Flammarion.
- PINHEIRO, M. (2011). *Biografia de Lisboa*, Lisboa, Esfera dos Livros.
- PIÑOL, J.-L. (1991). *Le monde des villes au XIXème siècle*, Paris, Hachette.
- RODRIGUES, T. (2009). *História da População Portuguesa*, Porto, Afrontamento.
- SOBRAL, J. (1990). *Banditismo e política – João Brandão no seu contexto político e social*, in *Apontamentos da vida de João Brandão por ele escritos nas prisões do Limoeiro envolvendo a história da Beira desde 1834*, Lisboa, Veja, pp. I-XI.
- VAQUINHAS I. (2001). *Alguns aspectos da violência nos campos portugueses do século XIX*, in «Revista de História da Sociedade e da Cultura», n. 1, pp. 285-325
- VAZ, M. J. (1998). *Crime e Sociedade. Portugal na segunda metade do século XIX*, Lisboa, Celta.
- VAZ, M. J. (2014). *O Crime em Lisboa. 1850-1910*, Lisboa, Tinta da China.

BRUGES-GRANADA: MORTE E BELLEZZA ALLA FINE DELL'OTTOCENTO

JUAN CALATRAVA, ANA DEL CID MENDOZA

Abstract

*In the period from 1890 to 1900, when some of the most important urban renewal programmes in Europe had already been completed or in the process of being completed, an anti-modern line of thought about the city came out aiming to highlight the contradictions of modernity accompanied with nostalgic nuances. The article aims to analyse two of the most important literary pieces of this end-of-the-century trend: *Bruges-la-Morte* (1892) by Georges Rodenbach and *Granada la bella* (1896) by Ángel Ganivet.*

Keywords

Bruges; Granada; Literature

Introduzione

Negli ultimi decenni dell'Ottocento si consolida una nuova visione critica degli sviluppi della metropoli moderna. Costituita da proposte molto diverse, che vanno dalla antimodernità più radicale di, per esempio, Ruskin, ai tentativi d'ibridazione tra la dinamica della città contemporanea e alcuni stili di vita delle città del passato (Camillo Sitte), dalla esaltazione della piccola comunità (Tönnies) alle alternative globali di futuro (utopie, garden city, ecc.), la critica generalizzata della grande città, con sfumature più o meno nostalgiche a seconda degli autori, è ampiamente diffusa in un momento in cui erano già evidenti le conseguenze principali del gigantismo urbano della Parigi di Haussmann, la Vienna del Ring o la Berlino di Hobrecht.

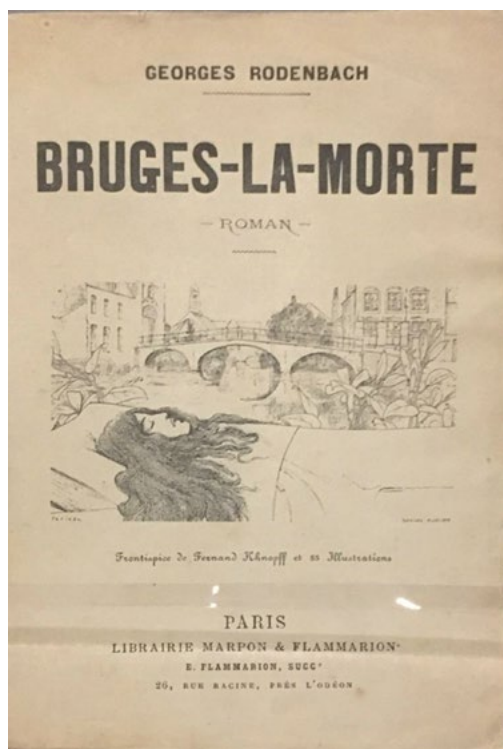
A questo processo di messa in discussione della città moderna ha contribuito notevolmente la letteratura, portando alla luce per il crescente mercato dei lettori tutte le contraddizioni dei nuovi spazi urbani. La complessa e ricca storia del rapporto tra città e letteratura è ancora in gran parte da scrivere, ma è ormai indiscutibile che l'immaginario urbano catturato e creato da Dickens, Baudelaire, Poe, Balzac, Zola, Maupassant, Theodor Fontane, Clarín, Henry James, ecc., è una fonte di primo ordine, e non un semplice commento superfluo, per la conoscenza della dinamica urbana delle nuove metropoli.

Partendo da questa rivendicazione della pertinenza della letteratura per una rinnovata storia urbana, nelle pagine seguenti verranno analizzati, in parallelo, due opere di scrittori entrambi scomparsi nel 1898 (come, d'altronde, l'importantissimo Mallarmé) e che hanno scelto come scenario nonchè come soggetto delle loro riflessioni due città, vere e

proprie “anti-Metropolis”, profondamente segnate dalla storia e in cui la loro immagine mitica ancorata al passato era molto più forte rispetto ai loro sviluppi moderni: *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach, e *Granada la bella* di Ángel Ganivet. La morente Bruges di Rodenbach e la Granada vittima del materialismo moderno di Ganivet, un romanzo molto particolare uno ed un insieme di articoli giornalistici l'altro, sviluppano in modo praticamente contemporaneo il problema delle tensioni tra la città storica e la modernità.

Bruges-la-Morte

Nel 1892 il belga Georges Rodenbach (1855-1898) pubblica, sulla base dei parametri del decadentismo simbolista, *Bruges-la-Morte*, una delle più profonde interpretazioni letterarie della critica antiurbana *fin-de-siècle*. La prima pubblicazione, a puntate su «Le Figaro», dal 4 al 12 febbraio 1892, è stata limitata al solo testo, ma per l'edizione in formato libro, nel giugno dello stesso anno, tre novità fondamentali sono state incluse. La prima, la bellissima copertina di Fernand Khnopff, che collegava direttamente l'opera all'estetica del simbolismo (Fig. 1). La seconda, l'aggiunta di due nuovi capitoli (VI e XI). La terza e più importante, la decisione fondamentale di illustrare il libro con 35 fotografie di Bruges non prese *ex professo* ma prelevate dai fondi parigini di Levy e Neurdein (il numero di immagini varia nelle edizioni successive: solo l'edizione Flammarion del 1998, ovvero, quella utilizzata per questo lavoro, riproduce con piena fedeltà quella del 1892).



1: Fernand Khnopff, Copertina per la prima edizione come libro di *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach, Paris, Flammarion, 1892.

Il risultato è stato un complesso libro illustrato, in cui immagine e parola dialogano a distanza: il discorso scritto e quello visivo hanno traiettorie distinte e indipendenti che si intersecano. Anche se questo esperimento non sarà continuato da Rodenbach (che, rispondendo a un sondaggio svolto da parte del «Mercure de France», nel gennaio 1898, dichiarò il suo interesse esclusivo per il testo e la sua indifferenza per le illustrazioni), determinò la fama immediata dell'opera, che fu oggetto di un adattamento teatrale realizzato dall'autore stesso con il titolo di *Le Mirage*, poi tradotto in tedesco (*Die Stille Stadt*), messo in scena a Berlino nel 1903 con la scenografia di Fernand Khnopff e, inoltre, base anche del famoso adattamento operistico di Erich Korngold *Die tote Stadt* (1920).

Rodenbach sviluppa una particolare storia in cui il ruolo dei personaggi umani è continuamente affiancato da quello della città di Bruges (già presente in opere precedenti dell'autore, come *Agonies de Villes*). Sia l'uomo che la città sono segnati dalla morte e da un'atmosfera di malattia. Bruges è «la morta»: è stata abbandonata dallo stesso mare che un tempo le ha dato la vita, ora vi regna il silenzio (rotto solo dal suono onnipresente delle campane) e una calma più spaventosa che beatifica, in mezzo ad un clima plumbeo e grigio, ignaro di qualsiasi gioia solare e dominato da una pioggerellina che contribuisce a diluire la realtà materiale.

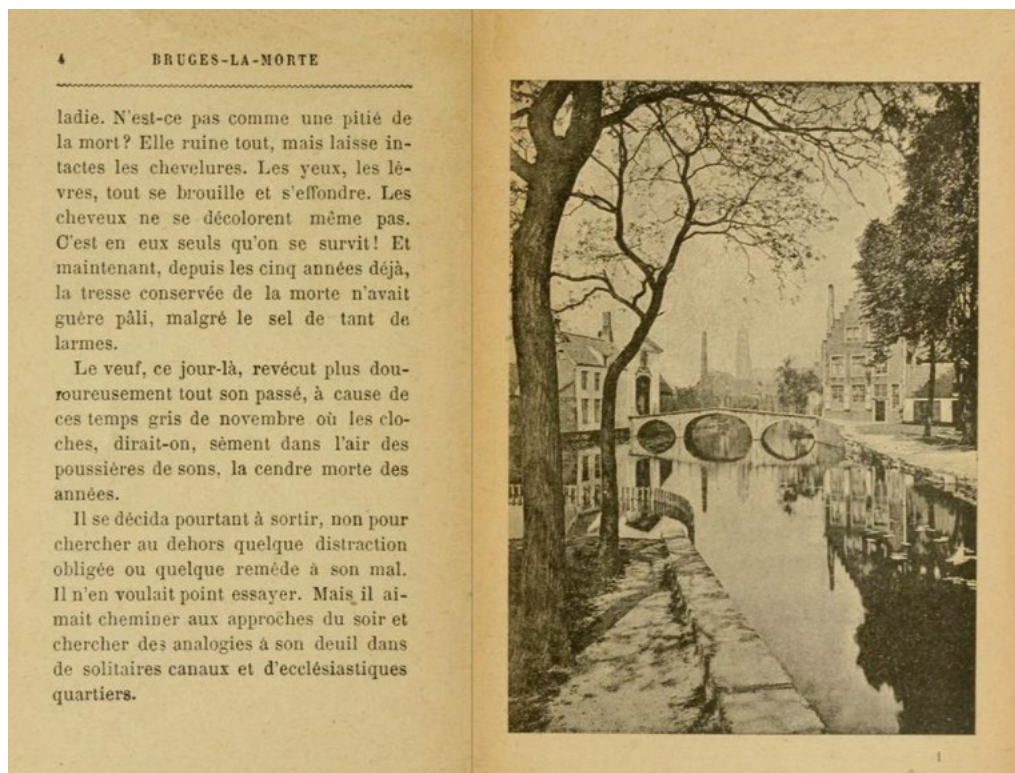
È in questa Bruges morta che Hugues Viane si è ritirato dopo la morte di sua moglie, per praticare, in un contesto urbano così adeguato, una sorta di culto morboso alla memoria della sposa scomparsa e per immergersi in una vera morte in vita.

Infatti, Hugues durante il giorno vive rinchiuso nella sua casa a Bruges, con la sola presenza di una serva, Barbe, che rappresenta il tradizionalismo cattolico più feroce che permea la città (il capitolo VIII, con la sua visita al Beguinage, è uno dei punti più intensi del libro). In quella dimora, due salotti conservano intatti i beni della moglie defunta e, soprattutto, una treccia dei suoi capelli, racchiusa in una scatola di vetro, una sorta di reliquia profana che si contrappone al famoso Reliquiario di Sant'Orsola di Bruges, dipinto da Hans Memling, che Hugues visita e che compare in una delle fotografie.

Hugues lascia la casa solo al crepuscolo, per intraprendere lunghe passeggiate (con un passo titubante, *voûté*), in cui il vuoto lasciato dalla moglie morta ha il suo equivalente nelle strade solitarie e nel riflesso delle acque nei canali. Lo spirito funebre della città risuona continuamente nell'anima del protagonista: «Ogni città è uno stato d'animo e, dopo poco che vi si risiede, questo stato d'animo si trasmette, si propaga in un fluido che si inocula e si incorpora con le sfumature dell'aria» [Rodenbach 1998, 193].

In queste peregrinazioni, gli spazi di Bruges, città muta e inanimata, si apprezzano non da una descrizione oggettiva, ma dalla soggettività degli occhi e della mente del protagonista, e trasformati a seconda dei suoi stati d'animo, sempre alla ricerca di analogie tra il suo dolore personale e la tristezza dei canali, i quartieri dominati dalla presenza dei religiosi e le case chiuse con i loro cristalli simili ad occhi agonizzanti (Fig. 2).

E proprio nel momento in cui, come in una seconda morte, i connotati della moglie cominciano a svanire dalla sua memoria, si verifica l'incontro casuale con una donna che gli ricorda la defunta: si apre, così, il grande tema della *ressemblance*, della falsità o verità delle somiglianze, con evidenti echi non solo del dibattito contemporaneo sulla fotografia, ma anche di precedenti letterari che hanno esercitato una grande influenza



2: Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1892, pp. 4-5.

su Rodenbach: Poe (*Ligeia*, *Morella*, *The Man of the Crowd*, ecc.), Villiers de l'Isle-Adam (*Vera*) o Maupassant (*Fort comme la mort*).

Il processo di identificazione è così forte che nella mente di Hugues si unisce l'immagine delle due donne. E comincia in questo punto una frenetica ricerca della donna sconosciuta per le strade morte di Bruges, dove lui si aggira senza meta e come un sonnambulo. Quando si verifica, finalmente, il nuovo incontro, quella sosia mostra, insieme alla somiglianza fisica, tutte le caratteristiche della modernità che si oppongono perfettamente alla tradizionale Bruges: nome straniero (Jane Scott), mobilità (vive in Lille e viaggia a Bruges due volte a settimana), professione (attrice teatrale), sistemazione in albergo, ecc.

La relazione stabilita tra Hugues e Jane è segnata soprattutto dalla sua struttura spaziale: una casa in affitto. In confronto alla sua precedente esistenza claustrale, Hugues frequenta la strada molto di più, condividendo il suo tempo tra le due case, ma senza la sensazione di imbrogliare così la moglie scomparsa.

Ed è allora che Bruges rivela la sua vera personalità. Quando la relazione con Jane mette in crisi l'immagine della città e il continuo ricordo della morte, le strade di Bruges smettono di essere vuote ed improvvisamente si rivelano piene di una folla bigotta e controllante. La storia d'amore diventa la "*fable de la ville*" e si comincia a notare tutto

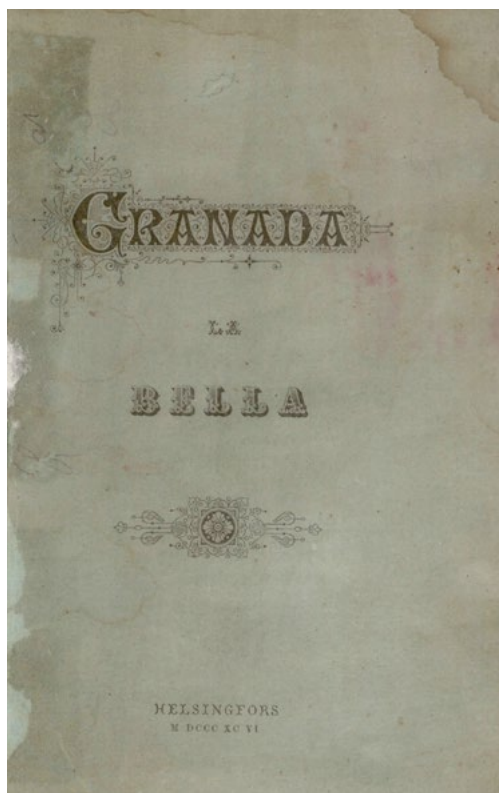
il peso della vigilanza della città e dei suoi severi costumi. Non solo le alte torri delle chiese, le facciate dei conventi o le rappresentazioni della Vergine collocate negli angoli delle strade esercitano una sorta di panottismo religioso, ma anche dispositivi come il non a caso chiamato *espion*, uno specchio attaccato alle finestre delle case che permette di analizzare con lo sguardo tutti gli angoli della strada.

La *ressemblance* tra le due donne dimostra, alla fine, di essere solo superficiale e fisica. Alla delusione di Hugues quando Jane lo informa che i capelli così simili a quelli della sposa sono in realtà tinti, segue anche il ritorno dell'attrice alle libere consuetudini di una donna di teatro, mentre cresce il disordine domestico e si accentuano le differenze tra "originale" e "copia" grazie soprattutto al crescente uso da parte di Jane del peccaminoso trucco. Crescono, dunque, i dubbi di Hugues, alimentati da lettere anonime provenienti dalla pia città, fino al punto di rendergli insopportabile il soggiorno a casa e spingerlo a vagabondaggi senza senso, nel corso dei quali gli vengono in mente storie di satanismo (qui riaffiora senza dubbio il ricordo del *Là-Bas* di Huysmans, pubblicato nel 1891, soltanto un anno prima).

L'evento che scatena la tragedia è direttamente correlato allo spirito ultracattolico di Bruges: il desiderio di Jane di guardare dalle finestre della casa di Hugues la processione del Santo Sangue, con, come primo risultato, l'abbandono della casa dalla cameriera Barbe e, dunque, l'ostilità aperta della città. Un confronto simbolico oppone gli interni decadenti della casa e gli spazi esterni sacralizzati della città: mentre Jane vuole aprire le finestre, Hugues fa un tentativo ingenuo di tenere nascosta una presenza che tutta Bruges conosce. La colluttazione attorno all'apertura/chiusura degli spazi continua quando Jane fa irruzione nelle stanze sacrosante dove si conservano gli oggetti della sposa morta, e dove la sua presenza diventa inquietante, come se le stanze stesse, ci dice Rodenbach, sviluppassero simpatie e antipatie. Quando Jane trova la sacra treccia ed inizia a giocare avvolgendola intorno al collo come un serpente (come il serpente di Salammbô), ci sarà solo l'alternativa di una versione finale della morte nella città: l'omicidio.

Granada la bella

Solo quattro anni dopo *Bruges-la-Morte* viene pubblicata *Granada la bella*, opera dell'intellettuale granadino Ángel Ganivet (1865-1898). Diplomatico e buon conoscitore (non senza gravi errori) delle città e della cultura belga *fin-de-siècle*, Ganivet fa parte del movimento noto come "regeneracionismo", che si pone come obiettivo la completa rifondazione della Spagna, il cui degrado materiale, morale e politico era diventato evidente alla fine dell'Ottocento. Ganivet condivide con la cosiddetta "generazione del '98" l'idea di una revisione completa del concetto di *tradizione* lontana da tutti i folklorismi, ma la sua idea della nuova Spagna (espressa in testi teorici come *Idearium español* o *El porvenir de España* e anche in narrazioni come *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* e *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*) è soprattutto quella di una ricostruzione spirituale, completamente estranea all'ossessione per il progresso materiale, spesso percepito più come un ostacolo che come supporto a questa ricostruzione.



3: Ángel Ganivet, *Granada la bella*, Helsingfors, edizione privata, 1896.

Questo è il substrato ideologico in cui si circonscrive *Granada la bella*, composta dagli articoli scritti tra il 14 e il 27 febbraio 1896 a Helsingfors (dove, in quel periodo, Ganivet lavorava come diplomatico) ed inviati al giornale «El Defensor de Granada» che li pubblicherà tra il 29 febbraio ed il 13 aprile dello stesso anno (Fig. 3).

In precedenza, Ganivet aveva svolto, tra il 1892 ed il 1895, le funzioni di vice-console ad Anversa, sperimentando per le città belghe un fascino non esente di negligenze che lo portano, per esempio, a lodare le riforme urbane di Charles Buls a Bruxelles come modello positivo opposto a Granada, ignorando che esattamente nella capitale belga erano state fatte operazioni simili a quelle che l'autore criticava aspramente nella sua città natale. È sempre ad Anversa che conosce la allora recentemente pubblicata *Bruges-la-Morte* di Rodenbach.

La riflessione di Ganivet su Granada, fatta durante il suo soggiorno nella lontana Finlandia e dopo l'esperienza belga intermedia, rappresenta il culmine di un senso di malessere nei confronti della città moderna che era già stato espresso in precedenti scritti dell'autore. Con Ganivet, Granada si distacca dal ruolo di principale archetipo dell'orientalismo europeo che aveva assunto per tutto l'Ottocento e diventa il paradigma di una delle visioni urbane più personali della *fin-de-siècle*. Le componenti nostalgiche della idea ganivettiana di città non hanno più nulla a che fare con il vecchio sogno arabo coniato dai viaggiatori francesi e britannici in Spagna.

Per Ganivet, la contrapposizione fondamentale non è quella che mette a confronto la città con la campagna, bensì quella che oppone alla città moderna e il suo materialismo il desiderio di una nuova *polis* ideale che ha tante reminiscenze della tradizionale città organica ma che non può essere considerata come una semplice nostalgia del passato. Secondo Ganivet, le città libere sono garanzia di futuro e devono essere la spina dorsale dello Stato perchè soltanto in esse si concentra la forza spirituale.

Questa nuova *polis*, tuttavia, non esiste ancora e, in larga misura, può essere definita solo dal rifiuto della città esistente. Ganivet colloca la sua visione di Granada in un limbo atemporale: «La mia Granada non è di oggi, è ciò che potrebbe e dovrebbe essere, e quello che non so se sarà mai» [Ganivet 1996, 61]. Il suo obiettivo fondamentale è la ri-spiritualizzazione di una città in cui «il centro di gravità della specie umana è stato abbassato dalla testa al ventre» [Ganivet 1996, 147]. Il continuo elogio della lentezza e del flusso naturale della vita di fronte alle urgenze del progresso materiale, ovvero l'opposizione tra naturalezza e artificialità, è la chiave della sua proposta per la moderna risurrezione della *polis*.

Quella città sognata, dominata dallo spirito e non dal denaro, compare chiaramente refrattaria agli aspetti più materialisti del progresso, componendo un repertorio di temi in cui la nostalgia al vecchio modo di Pugin coesiste con il disegno di un'*aurea aetas* desiderata. Si tratta di recuperare per il futuro, e contro il materialismo del presente, l'armonia della città del passato.

Granada la bella è un testo volutamente anti-descrittivo, incentrato sull'identificazione di alcuni dei grandi temi delle visioni antimoderne della città contemporanea. Non è un caso la riluttanza iniziale dell'autore a mettere insieme i suoi articoli sotto forma di un libro e la difesa del testo frammentario, che considera molto più appropriato per trattare separatamente ogni questione. È anche un discorso molto intuitivo, basato sulla percezione personale e con un profondo disprezzo per l'analisi scientifica e, soprattutto, per le statistiche, vera bestia nera di Ganivet, che, a suo parere, distorce la realtà essenziale di un popolo.

Nonostante ciò, la struttura urbana che deve costituire la cornice di questa nuova spiritualità non conserva nulla della razionalità geometrica ed ipodamica a cui la *polis* classica aspirava. Ganivet rifiuta per la sua Granada sognata quella «funesta simmetria che ha invaso tutto, dalla disposizione delle strade alla stesura delle leggi» [Ganivet 1996, 126] e difende la crescita organica della città, in contrasto con l'artificialità autoritaria delle estensioni moderne (gli *ensanches*, definiti come "americanisti") e con la monotonia ripetitiva. Una città che nega anche le incipienti proposte di *zoning* e l'idea stessa dei quartieri operai e che mette in discussione il discorso igienista e respinge gli eccessi di pulizia urbana (Ganivet ricorda la sua visita a Königsberg, dove l'abbondanza di spazzatura non diminuisce la bellezza della urbe). E, soprattutto, una città che rifiuta categoricamente la politica degli sventramenti dei centri storici: proprio il tipo di operazione che Granada stava per avviare nel 1895-1896 con la costruzione della Gran Vía.

Questo riguarda anche l'idea stessa di "monumento", in quanto Ganivet condanna la pratica haussmanniana di isolare gli edifici storici per "dargli vista" e, in linea con Ruskin, loda le rovine come un prodotto della storia. La condanna stessa della ferrovia,

un tema comune nella critica antimoderna (e presente anche in Ruskin, ancora una volta uno dei suoi principali punti di riferimento), compare ovviamente in *Granada la bella* (è la ferrovia, per esempio, quello che ha fatto diventare semplici “braccia” i lavoratori che prima erano “teste”), sebbene Ganivet si mostra rassegnato alla sua presenza, a condizione che si sottometta alle forme architettoniche predominanti in città, senza imporre un'architettura industriale prosaica.

L'anti-modernità urbana di Ganivet si sviluppa, d'altra parte, in coppie di opposti che affermano in ogni caso il valore della tradizione nella città contemporanea. Così, di fronte alla conquista moderna della notte grazie all'illuminazione pubblica e l'elettricità domestica, *Granada la bella* fa una vera lode della penombra. Agli antipodi di tante utopie tecnologiche, la vecchia lampada ad olio (il *candil*) è presentata come un sostegno essenziale alla famiglia: «Mettete una lampadina elettrica e una stufa per illuminare e riscaldare un intero ambiente e si avrà dato il primo passo verso la dissoluzione della famiglia» [Ganivet 1996, 71].

Un ruolo centrale della sua immagine di Granada è riservato all'acqua. Ganivet rifiuta l'installazione di moderni sistemi di approvvigionamento idrico (un problema che non è stato veramente risolto a Granada fino alla metà del Novecento) esaltando, al contrario, quella «tubatura vivente, semovente» [Ganivet 1996, 79] costituita dalla romantica figura del *aguador*, elevata a prototipo di quel popolo chiamato ad abitare questa nuova *polis* ancorata nel tempo. Ma l'acqua a Granada vuol dire anche il fiume Darro, dove dal 1854 si era iniziato un processo di copertura nel suo tratto urbano per farlo diventare via. Ganivet protesta contro questa copertura, ignorando il fatto che nella sua ammirata Bruxelles aveva avuto luogo tra il 1867 e il 1871 un'operazione assolutamente simile con il fiume Senne.

Altrettanto trascendente è il problema dell'architettura domestica, già presente, come abbiamo visto, in Rodenbach. Da un lato, al moderno albergo impersonale si oppone il modello ideale della locanda, molto più umano e adeguato per albergare un tipo di socialità tradizionale. D'altra parte, l'appartamento in affitto, con i suoi continui andirivieni degli inquilini che non hanno alcun ancoraggio spaziale, è la nefasta creazione moderna che ha sostituito la casa tradizionale strettamente legata alla storia di una famiglia e dove si succedono le generazioni.

Conclusioni

La Bruges di Rodenbach, apparentemente morta ma capace di diventare un inferno e di incitare all'omicidio nella sua forma più tragica, e la Granada di Ganivet, costruzione ideale che cerca di costruire ponti tra il passato mitificato e il futuro sognato sul rifiuto della materialità del presente, costituiscono così nell'ultimo decennio dell'Ottocento due casi essenziali per lo studio del potere della letteratura nella configurazione degli immaginari urbani.

Bibliografía

- BAUER, D. (2019). *Pastness and Enclosed Space as a Disruptive Subtext in the Work of Georges Rodenbach*, in «Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuémistes», n. 22, pp. 175-190.
- BETRAND, J-P. (1993). *La rumeur de Bruges*, in «Textyles», n. 10, pp. 47-58.
- BERTRAND, J-P. (2007). *Les clichés d'une ville. Bruges-la-Morte, roman photographique*, in *Les Villes du Symbolisme*, a cura di M. Quaghebeur, Bruxelles, Peter Lang, pp. 49-58.
- CRUCITTI, F.B. (1992). *Studi su Bruges-la-Morte di G. Rodenbach*, Verona, Università di Verona.
- GANIVET, Á. (1996). *Granada la bella*, Granada, Diputación Provincial.
- GANIVET, Á. (2003). *Artículos, relatos y fragmentos*, Granada, Diputación Provincial.
- GERSHUNY, W.M. (1983). *La Spiritualité et la ville: la Flandre mystique de Georges Rodenbach*, in «Studia Neophilologica», vol. 55, n. 2, pp. 187-192.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (1998). *Ganivet frente a los ganivetianos. Para la arqueología de una fantasmática cultural*, in «Fundamentos de Antropología», nn. 8-9, pp. 123-140.
- HENNINGER, V. (2015). *Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans Bruges-la-Morte*, in «Romantisme», n. 169, pp. 111-132.
- LAUDE, P. (1990). *Rodenbach. Les décors de silence*, Bruxelles, Éd. Labor, coll. Archives du Futur.
- MODENESI, M. (1996). *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Geoges Rodenbach*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica.
- OLMEDO MORENO, M. (1965). *El pensamiento de Ángel Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente.
- RODENBACH, G. (1891). *Le règne du silence*, Parigi, Charpentier.
- RODENBACH, G., J-P. Bertrand, (1998 [1892]). *Bruges-la-Morte*, Parigi, Marpon et Flammarion, D. Grojnowski, Parigi, Flammarion.
- THÉLOT, J. (2003). *Les inventions littéraires de la photographie*, Parigi, PUF.

LA DIFFUSIONE DELLE CARTOLINE DI PAESAGGI E DI CITTÀ ACCOMPAGNATE DAI VERSI DI ALCUNI POETI ITALIANI, NEGLI ANNI FRA LE DUE GUERRE

EWA KAWAMURA

Abstract

Between 1910 and 1940, postcards with literary quotations praising the beauty of Italian cities and landscapes were in vogue. Postcards of the places visited by poets were accompanied by their verses. Some poems were instead associated with anonymous natural landscapes. The spread of these postcards reflected a patriotic feeling. During Fascism, many postcards with some verses were published depicting redeemed territories like the Trentino Alps as a sign of growing anti-Austrian sentiment.

Keywords

Fascist propaganda; Postcards, Poetry

Introduzione

Fra gli anni 1910-1940, erano in voga le cartoline con citazioni letterarie, che decantavano la bellezza delle città e dei paesaggi italiani. Stampate in monocromo, forse per risparmiare a causa della crisi economica del periodo bellico, furono accompagnate da versi ad essi riferibili. Le vedute dei luoghi delle dimore dei grandi poeti come Carducci e Pascoli sono accompagnate naturalmente dai loro versi. La moda delle cartoline dei paesaggi corredate dai versi dei poeti si diffuse anche per paesaggi “anonimi”. I versi di alcuni poeti dell’Ottocento-Novecento come De Amicis, Giovanni Bertacchi, Carducci, D’Annunzio e Ada Negri erano associati spesso a paesaggi naturalistici senza riferimento ad una località precisa (Fig. 1). In ogni caso, una diffusione di queste cartoline, con versi di poeti italiani, rispecchiavano un maggiore sentimento patriottico durante il regime fascista.

Riguardo ai poeti del primo Ottocento come Leopardi, Alfieri e Foscolo, le cartoline con i loro versi furono pubblicate di meno rispetto ai poeti a cavallo del Novecento. Fra questi autori del romanticismo, il più citato era Leopardi, tuttavia le cartoline con i suoi versi erano preferibilmente associate a paesaggi anonimi (Fig. 1). Fra i soggetti identificati, le citazioni di Alfieri: «O cameretta, che già in te chiudesti [...]. Qui basta il nome di quel divo indegno», comparivano spesso solo per le cartoline della casa del Petrarca ad Arquà [Alfieri 1810, 162], alternativamente accompagnata ancora negli anni Cinquanta del Novecento da *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo: «Noi proseguimmo il nostro breve pellegrinaggio [...] per cui Laura ebbe in terra onor celesti» [Foscolo 1813, 18].



1: Cartoline italiane dei paesaggi anonimi degli anni 1910-1930: poesia di Edmondo De Amicis: «Salve, o gran mar! Come un eterno aprile. Al canto sempre il riso tuo m'invita» (a); poesia di Giovanni Bertacchi: «Quante soavi cose ne l'ora dolce io penso!» (b); poesia di Ada Negri: «Tutto d'intorno è pace, chiuso in un oblio profondo, indifferente il mondo tace» (c); citazione di Giacomo Leopardi: «Tien quelle rive, altissime quiete» (d).

Cartoline dei grandi capitali con verso poetico

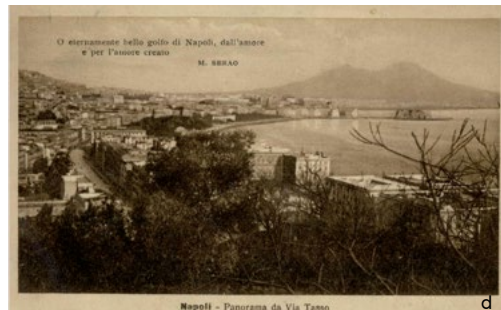
Fra i poeti ottocenteschi, i versi di Alcardo Aleardi (1812-1878) comparvero frequentemente sulle cartoline di diverse località. Per esempio, non poche cartoline di una veduta erano senza indicazione del luogo, che sembrerebbe anonimo, ma essendo Aleardi veronese, rappresentavano il lago di Garda e sono accompagnate dalla citazione: «E di musica piene eran le brezze / Che gonfiavan la vela ai pescadori», ma stranamente quest'ultimo verso è della poesia *Il Monte Circello*, riferita al territorio laziale, che non c'entrava nulla con il Lago di Garda.

Un altro brano de *Il Monte Circello* è comparso anche su una cartolina raffigurante la strada principale di Napoli, via Roma definendola: «La più bella città delle Marine» (Fig. 2) [Aleardi 1864, 80]. Forse, il mondo poetico di Aleardi aveva la forza di superare i confini dei luoghi, unendo tutta l'Italia senza dividerla in località o regioni. Infatti, il poeta-politico Aleardi scrisse la poesia patriottica *I sette soldati*, il cui verso «iddio con immortali caratteri di monti e di marine ha segnate le patrie» fu utilizzato per la cartolina raffigurante una veduta della Valle di Sesto nelle Dolomiti, cioè il territorio dell'Italia redenta. Inoltre, la citazione «Oh! come bella / L'alba d'Italia / All'oriente ascende / La sua limpida stella» dalla stessa poesia di Aleardi comparve addirittura su diverse cartoline propagandistiche raffiguranti la Stella d'Italia [Aleardi 1864, 360].

Napoli era la città singolare, decantata da numerosi autori, dove furono stampate cartoline corredate da una varietà di esempi notevoli di poesie. Per i tipici usi e costumi vi furono le serie con le poesie di Ferdinando Russo pubblicate dall'editore E. Ragozino e la serie denominata *Napoli illustrata* con la poesia di Salvatore Di Giacomo (Fig. 2). Mentre gli scorci turistici cittadini furono rappresentati con citazioni non solo di poeti locali ma anche di tanti altri autori di tutta Italia di tempi diversi. Per esempio, la cartolina della veduta del golfo di Napoli col Vesuvio visto da Santa Lucia è corredata dalle rime rinascimentali di Torquato Tasso: «Real città, cui par non vede il Sole di beltà, di valor». Un'altra cartolina del periodo fascista raffigurante il panorama sullo sfondo del Vesuvio preso da San Martino è accompagnata dalla poesia *Napoli* del patriota fiorentino Guido Mazzoni (1859-1943): «S'erge una negra immane piramide in fondo: il Vesuvio, su, dell'ardente fiato, tinge la rosa nube». Un altro panorama visto dal molo è rappresentato con un brano della “napoletanissima” Matilde Serao: «Parthenope non è morta. Ella vive splendida, giovane e bella da cinquemila anni» [Serao 1891, 19], e ancora un'altra cartolina del panorama preso dalla via Tasso è corredata con un'altra citazione della Serao: «O eternamente bello golfo di Napoli dall'amore e per l'amore creato» [Serao 1891, 102] (Fig. 2).

Le cartoline con qualche citazione del D'Annunzio erano più propagandistiche che patriottiche. Quella raffigurante la statua di Dante eretta nel 1871 a Napoli in occasione dei 550 anni della morte del sommo poeta, è accompagnata da un brano dalla poesia *Dante* di D'Annunzio: «custode alto dei fati, o Dante noi ti attendiamo!» [1918, 9]. Una cartolina della veduta aerea di Posillipo corredata dalla citazione dannunziana presa dal suo romanzo sul tema dell'aviazione *Forse che sì, forse che no*: «riapparivano per baleni di gloria, su piani, su colli, su laghi d'Italia bella, altre ali d'uomo» [D'Annunzio 1910, 66] è nettamente propagandistica, completamente diversa dal campanilismo della Serao. Difatti, fra gli anni Venti e Trenta il «Gazzettino Illustrato» di Venezia pubblicava, con l'autorizzazione dell'Ufficio Stampa e Propaganda del Ministero dell'Aeronautica, una serie di cartoline raffiguranti vedute di diverse parti d'Italia fotografate dall'aereo, con la collaborazione della ALI (Avio Linee Italiane), costituita dalla Fiat nel 1926 a Torino. Ogni cartolina di questa serie è una veduta aerea con in verso una frase di Mussolini o di celebri aviatori come Italo Balbo e Francesco De Pinedo, e a volte di D'Annunzio. Per esempio, la veduta aerea verso la Basilica di Superga di Torino e quella di Siracusa sono accompagnate dallo stesso brano dannunziano preso dal suo suddetto romanzo: «Il cielo incurvato nella (sic! D'Annunzio scrisse: “su la”) pianura fa un immenso stadio azzurro, chiuso dalle nubi, dai monti, dai boschi» [D'Annunzio 1910, 68], e per questa serie compariva anche un altro brano dallo stesso romanzo per vedute aeree dell'Etna: «L'anima immensa aveva valicato il secolo, accelerato il tempo, profondato la vista nel futuro, inaugurato la novissima età. Il cielo era rivenuto (sic! D'Annunzio scrisse “dive-nuto”) il suo terzo regno [...]» [D'Annunzio 1910, 101].

Altre grandi città come Milano, Venezia e Roma non avevano rilevanti esempi di cartoline con poesie come Napoli. Qualcosa per Firenze si nota spesso nelle cartoline della statua del Davide michelangiolesco del Piazzale Michelangelo con verso del poeta fiorentino Pietro Mastri (1868-1932): «ed ergersi trionfale come il gigante fanciullo che



2: Cartoline di Napoli degli anni Venti del Novecento: «La più bella città delle Marine» verso di Aleardo Aleardi (a); la poesia *Santa Lucia* di Ferdinando Russo edito da E. Rogozino (b); la poesia *A lezione* di Salvatore Di Giacomo (c); con il verso «O eternamente bello gito di Napoli dall'amore e per l'amore creato» di Matilde Serao (d).

non più segue il frullo della fionda dal tuo piazzale una fra le intente ciglia par che del luogo accolga la nuova meraviglia» o in qualche cartolina del panorama del Duomo con un verso di Carducci: «Come serena fra le negre torri s'inalza e quanto già dell'aer piglia Santa Maria del Fiore!» [Enotrio 1868, 142].

Luoghi delle dimore di grandi poeti come soggetto di cartoline

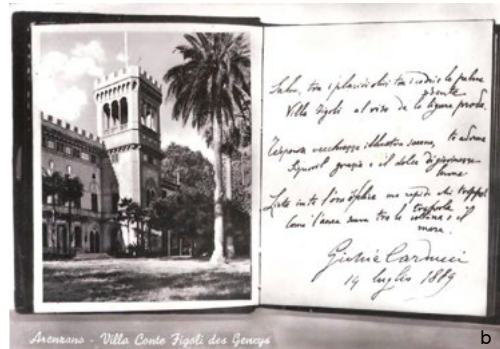
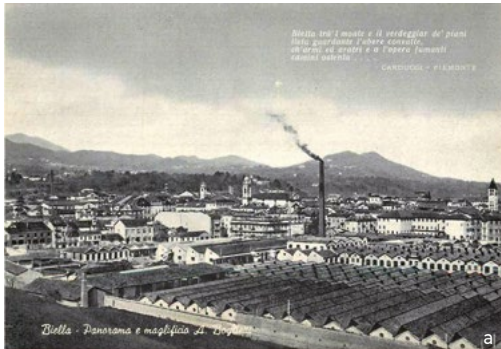
Le vedute di località note per le dimore di grandi poeti sono accompagnate naturalmente dai loro versi.

Fra le cartoline con i versi di Carducci, il soggetto più frequente era sul tema delle Fonti del Clitunno, fiume umbro, decantato sin dall'antichità da Virgilio e riconosciuto dal 2011 come un patrimonio dell'UNESCO. Sulle numerose cartoline degli anni 1920-1930 del Clitunno, a volte anche della vicina città di Spoleto, comparivano diversi versi della poesia *Alle fonti del Clitunno* (1876) [Carducci 1877, 59-69]. Questa citazione carducciana fu utilizzata anche per la cartolina patriottica raffigurante la bandiera d'Italia senza l'immagine del fiume pubblicata dalla cartoleria Raimondi di Milano durante la prima guerra. La cartolina della veduta cittadina di Ivrea è, invece, spesso stampata con il verso carducciano tratto dalla poesia *Piemonte* da *Rime e ritmi* (1898): «Ivrea la bella che le rosse torri / Sognando specchia (sic! Carducci scrisse "specchia sognando") a la cerulea Dora

/ Nel largo seno, fosca intorno è l'ombra / Di re Arduino» (Fig. 3). Anche alcune cartoline di Biella, paese piemontese, riportano la citazione da *Piemonte*: «Biella tra 'l monte e il verdeggiar de' piani / lieta guardante l'ubero convalle, ch'armi ed aratri e a l'opera fumanti camini ostenta» [Carducci 1902, 16-17]. La veduta di Courmayeur, luogo preferito di villeggiatura estiva da Carducci, dove sorge il suo monumento, è accompagnata dalla poesia *Courmayeur*: «Conca in vivo smeraldo tra foschi passaggi dischiusa, o pia Courmayeur, ti saluto» [Carducci 1893, 92]. Alla cartolina del paese toscano di Castagneto Marittimo, che dal 1907 è stato ribattezzato "Castagneto Carducci" in omaggio al lungo soggiorno del poeta bambino, era abbinato il verso tratto da *Traversando la maremma pisana*: «ma di lontano / pace dicono al cor le tue colline / con le nebbie sfumanti e il verde piano / ridente nelle piogge mattutine» [Carducci 1894, 205]. Ad Arenzano in Liguria, Carducci fu ospite nella villa del conte Eugenio Figoli des Geneys e la decantò nella poesia *In una villa* (1889), quindi sulla cartolina d'Arenzano è citata la poesia tratta dal volume *Rime e ritmi* (1902): «O tra i placidi olivi, tra i cedri e le palme sedente / bella Arenzano al riso de la ligure piaggia; / operosa vecchiezza, t'illustra, serena t'adorna / signoril grazia e il dolce di giovinezza lume; / facil corre in te l'ora tra liete aspettative e ricordi / calmi, si come l'aura tra la collina e il mare» [Carducci 1902, 13], e quando è raffigurata la Villa Figoli, invece, in una cartolina degli anni Cinquanta è riprodotta l'immagine del suo manoscritto datato 14 luglio 1889 (Fig. 3).

Alcune cartoline di un'altra località sul mare, Laigueglia in Liguria, sono accompagnate da diversi versi di Carducci: «Dimmi: Perché sotto il fiammante vespero misteriosi gemiti manda il mare là giù?» tratti da *Ruit Hora* [Carucci 1877, 46] e «l'acque a margini / di gemiti e sorrisi / un suon morbido frangono» da *Su l'Adda* [Carucci 1877, 32], anche se quest'ultimi non corrispondono al luogo raffigurato. Sulla cartolina raffigurante il panorama del paese ligure nella valle Pieve di Teco è riportato un brano tratto da *Cèrilo*: «Qui brilla il maggio effuso nell'aere odorato di rose» [Carducci 1893, 105]. Per le località sui laghi, il lago d'Iseo compare con un brano da *Levia Gravia*: «E l'aure e l'acque e i fior con voce umile / Mormoran di sommessi amor richiami / E più dolce fra' rami / Corre la melodia di primavera» [Enotrio 1868, 182] e il lago di Garda da *Sirmione*: «Ecco: la verde Sirmio nel lucido Lago sorride fiore delle penisole» [Carducci 1893, 61]. La poesia *Sirmione* fu utilizzata anche per la cartolina della Battaglia di Solferino e San Martino sullo sfondo del Monte Baldo con il verso: «Baldo, paterno monte [...]» [Carducci 1893, 62].

Le poesie carducciane furono spesso usate per le cartoline propagandistiche. Infatti, Carducci scrisse la poesia patriottica *Per il Monumento di Dante a Trento* in occasione dell'inaugurazione della statua di Dante a Trento nel 1896 per evidenziare il territorio, che doveva riguardare la cultura italiana e non quella austriaca. Fino agli anni Venti del Novecento, furono pubblicate numerose cartoline del monumento di Dante a Trento, e alcune di esse furono stampate insieme ai seguenti versi carducciani: «Avanti Savoia! Non anche tutta desti la bandiera al vento», tratti da *Il liuto e la lira* poesia dedicata alla Regina Margherita [Carducci 1893, 96], oppure «Vorrei vederti su l'Alpi splendida / Fra le tempeste, bandir nei secoli / O popoli, l'Italia qui giunse / Vendicando il suo nome ed il diritto», tratti da *Alla Vittoria tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia* [Carducci 1877, 74].



3: Cartolina della veduta industriale di Biella degli anni Cinquanta con un verso da Piemonte del Carducci (a). Cartolina degli anni Cinquanta raffigurante la Villa Conte Figoli des Geneys di Arenzano, con la copia manoscritta di Carducci: «Salve tra i placidi olivi, tra i cedri e le palme sedente / Villa Figoli al riso de la ligure prova / Te operosa vecchiezza, illustra, sereno, te adorna / Signoril grazia e il dolce di giovinezza lume / Lieta in te l'ora è felice ma rapida ah troppo! trasvola / Come l'aura soave ha la collina e il mare. Giosuè Carducci 14 luglio 1889» (b). Cartolina degli anni Trenta, raffigurante la veduta di Barga con una citazione dalla poesia *L'uomo giusto di Barga* di Pascoli: «... Strada erbata, vecchie case, soglie consunte ...Man mano che si va innanzi, la via è più raccolta e silenziosa. In vero ella è come la Via sacra che conduce al sacro Clivo, alla piccola Acropoli, al Castello, di Barga; al Castello col Duomo, i Lavelli e l'Arringo...» (c). Cartolina della Pineta di Pescara con un frase del D'Annunzio, anni Venti o Trenta del Novecento (d).

Brani carducciani erano rilevantemente più citati per numerosissime cartoline paesag-
 gistiche di vari luoghi, per questo fenomeno dopo il Carducci segue forse il Pascoli.
 Le poesie pascoliane comparivano spesso per le cartoline di Barga e Castelvechio.
 Barga è un paese toscano della provincia di Lucca, decantato da Pascoli con la sua fra-
 zione Castelvechio, un piccolo borgo dove risiedette dal 1895 e dove la sua casa di
 Castelvechio fu riconosciuta nel 1926 come monumento nazionale. La maggior parte
 delle citazioni sulle cartoline di Barga e Castelvechio derivavano dalla raccolta *Canti
 di Castelvechio* (1903). Per esempio, la cartolina raffigurante la campana del campanile
 di San Niccolò di Castelvechio è accompagnata dal verso della poesia *La mia sera*:
 «Don...Don... E mi dicono, Dormi! / Mi cantano, Dormi! sussurrano, / Dormi! bisbi-
 gliano, Dormi! / là, voci di tenebra azzurra ... / Mi sembrano canti di culla, / che fanno
 ch'io torni com'era... / sentivo mia madre... poi nulla... / sul far della sera» [Pascoli
 1905, 128] o dalla famosa citazione: «Ch'io ritorni al mio paese / che fiorisce d'ogni
 mese, /dove son tante viole, /dove è tanto bello il sole; /ch'io ritorni al Campanile /del

mio bel San Niccolò /dove l'anima gentile /finalmente adagerò» [O.C. 1921, 524]. Sulla cartolina con il Campanile sullo sfondo della veduta della Pania è stampato un verso dalla poesia *La squilletta di Caprona*: «Sonata già l'Avemaria della Chiesa di Caprona, si sente correre via via la squilletta che risona» [Pascoli 1905, 67]. Per la veduta panoramica della città di Barga, invece, vi è una citazione da *Il soldato di San Piero in campo* tratto da *Primi poemetti* (1907): «Tu sulla bruna valle alta sfavilli, Barga coi cento lumi tuoi» ed anche «Erano i monti tutti celesti; tutto era imbevuto di cielo: erba di poggi, acqua di fonti, fronda di selve, e col suo blocco acuto la liscia Pania, e con le sue foreste il monte Grasno molle di velluto»; per un'altra veduta cittadina con il Duomo vi è un brano da *L'uomo giusto di Barga* (Fig. 3) e per il fosso di Barga, un brano dal capitolo dedicato al patriota nativo di Barga: *Antonio Mordini in patria*: «... Oh! mi ricordo che quell'albergo, nato nel quattordici trapiantato qui nel trentasei, pochi anni dopo che Mazzini ebbe fondata la Giovine Italia, è di questa giovine Italia, della terza, della nostra Italia, il simbolo verde e perenne!» [Pascoli 1907, 60; 312-313].

Pascoli è sepolto nella cappella presso la sua casa di Castelvecchio. Sulla cartolina raffigurante la "Cappella, ombrata d'edera" dove è sepolto il poeta vi è la citazione: «Lasciate quell'edera! Ha i capi fioriti. Fiorisce, fedele, d'ottobre, e vi vengono l'api per l'ultimo miele» da *Il sepolcro* del volume di *Odi e inni* [Pascoli 1906, 19], mentre la cartolina della sua tomba è accompagnata da *La Poesia* della raccolta *Canti di Castelvecchio*: «Io sono la lampada ch'arde soave! Nell'ore più sole e più tarde, nell'ombra più mesta, più grave, più buona o fratello» [Pascoli 1905, 8]. Le cartoline con i brani del Pascoli raffiguranti il suo paese nativo, San Mauro in Romagna, chiamato dal 1932 "San Mauro Pascoli", nel periodo prebellico furono meno diffuse, nonostante che la sua casa natia fosse stata dichiarata monumento nazionale nel 1924, queste comparvero, però, spesso negli anni Cinquanta. Fra le cartoline di San Mauro la più ricorrente citazione era presa da *Casa mia*: «M'era la casa avanti tacita al vespro puro tutta fiorita al muro di rose rampicanti» [Pascoli 1905, 189].

Un altro luogo associato ad un brano pascoliano era Legnano, luogo patriottico lombardo per la Battaglia del 1176, dove fu eretto nel 1876 il monumento risorgimentale dedicato al guerriero Alberto da Giussano, poi sostituito da un altro nel 1900. Agli inizi del Novecento, la cartolina raffigurante il monumento alla Grande Battaglia è accompagnata talvolta dalla poesia *Canzone del Carroccio* tratta dal volume *Le canzoni di re Enzo* del Pascoli (1908).

Non vi furono, invece, molte cartoline con didascalie precise sulle località accompagnate da una frase del D'Annunzio, fra queste forse il più frequente soggetto era la pineta della città natale Pescara con il verso «Il ciuffo sconvolto sull'Adriatico verde» (Fig. 3). Altre cartoline raffiguranti luoghi identificati con poesia dannunziana avevano i seguenti soggetti: la veduta con barca sul mare di Viareggio dalla poesia *Ad E.Z.*: «... e sogni una goletta entrante in porto a' venti mattutini fra li opali de l'acqua violetta» [D'Annunzio 1882, 7], il paesaggio del Monte Riopasso a Crocefieschi in Liguria è accompagnato, però, dalla citazione della poesia intitolata *A l'Etna*: «Oh! Quante volte su' tuoi massi assiso / mirai tramonti ed orti e vidi 'l sole / molcere i colli 'ntomo d'una ebrezza di rosea luce!» [D'Annunzio 1907, 72]. L'identica citazione fu utilizzata anche

per la serie di cartoline *Cadore Pittoresco* raffigurante il lago di Misurina. Inoltre, anche per la Sardegna la cartolina della cascata detta La Spendula a Villacidro nel verso riporta l'intera citazione del sonetto dannunziano, che decantava la cascata *La Spendula* (1882) [D'Annunzio 1919, 25].

Lo scritto del D'Annunzio è utilizzato spesso per la cartolina del castello Malaspina a Fosdinovo in Toscana, noto per la dimora di Dante, che godette dell'amicizia della famiglia Malaspina durante il suo periodo d'esilio e nella Divina Commedia il poeta citò diversi membri della famiglia; così le cartoline raffiguranti il castello Malaspina della prima metà del Novecento sono accompagnate spesso dalla citazione del Canto VIII del *Purgatorio*, in cui compare Corradino Malaspina oppure dalla citazione di D'Annunzio: «...Mi piace di pensare che Dante ospite dei Malaspina, avesse la visione della Città di Dite guardando le Alpi Apuane affocate dal sole occiduo, vermiglie, veramente, come se di fuoco uscite (sic! D'Annunzio scrisse "foco escite") fossero. Chi le ha vedute una volta, dal mare, ardere nel deserto dell'etere, non può non consentire alla mia immaginazione» [D'Annunzio 1995, 31]. A volte, la cartolina del Castello Malaspina è stampata con il brano carducciano dalla poesia *Il Canto dell'Amore*: «Nel roseo lume placidi torrenti (sic! Carducci scrisse "sorgenti") / I monti si rincorrono tra loro, / Sin che sfumano in dolci ondeggiamenti / Entro i vapori di viola e d'oro» [Carducci 1889, 217], ma compariva molto di più quello dannunziano o dantesco. In realtà, la presenza di entrambi i poeti fu molto ricorrente dagli anni Venti del Novecento per propagandare il patriottismo e anche il regime fascista.

Serie di cartoline con poesie propagandistiche per i territori alpini redenti

Per quanto riguarda le cartoline delle Alpi italiane, erano quasi monopolio delle citazioni di Giovanni Bertacchi (1869-1942). Le sue poesie comparivano su numerosissime cartoline dei paesaggi alpini. Prima del 1916, fu pubblicata, dalla P. Breveglieri casa editrice di Belluno, una serie di cartoline detta *Il bel Cadore*, che riportavano numerosissime poesie di Bertacchi. Il Cadore è un territorio simbolico dell'Italia redenta della provincia di Belluno e i suoi versi furono scelti per motivi politici patriottici. Questa serie *Il bel Cadore* non portava la didascalia, che indicava il soggetto del paesaggio, ma era accompagnata dalla citazione di una poesia di Bertacchi, presa spesso dalla raccolta *Il Canzoniere delle Alpi* [Bertacchi 1896, 501] (Fig. 4).

Bertacchi, nativo di Chiavenna vicino al confine svizzero, scrisse anche la poesia *Elvezia!*, che decantava la Svizzera. Quindi, quando un brano di questa poesia fu usato per la serie *Il bel Cadore* furono cancellate le seguenti parole relative alla Svizzera: «O bella patria...cresci ridente e forte.... per te dei figli liberi la giovenil coorte vigila al monte e al pian», mentre in realtà il poeta aveva scritto così: «O bella patria elvetica, cresci ridente e forte della virtù cui preme l'ira dei fati invan; per te dei figli liberi la giovenil coorte vigila al monte e al pian» [Bertacchi 1895, 132]. Oltre il Bertacchi, per la serie *Il bel Cadore* furono utilizzati numerosi versi di Carducci. Egli trascorse un'estate in Cadore e vi scrisse la poesia *Cadore* (1892), quindi, per questa serie furono citati molto



4: Cartolina stampata prima del 1916 della serie *Il bel Cadore* con una citazione dalla poesia di Bertacchi: «Le fragranze dell'Api io fiuto, io sento muovere incerte là, da l'erma vetta dove la neve, il bianco amor, m' aspetta» (a); Cartolina del 1915 della serie *Cadore Pittoresco* con una citazione dalla poesia di De Amicis: «E tutto tace; e sol dai boschi neri. Vien fuori un crepitio fitto e sonante e una striscia di nuvoli leggeri» (b); Cartolina stampata dalla G. Z. Schio, dopo il 1915 della serie propagandistica *VETTE D'ITALIA redente a libertà dal XXIV - V - MCMXV*, con una citazione dalla poesia di Carducci *Piemonte*: «Oh, anno dei portentii! / Oh, primavera della patria, oh giorni, / ultimi giorni del fiorente maggio, oh trionfante / suon delle belle italiane vittorie!» (c).

spesso versi di questa poesia [Carducci 1892, 1; 4; 6; 10-12]. Altri titoli delle poesie carducciane, che compaiono per la serie *Il bel Cadore* furono: «Alla Vittoria tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia» [Carducci 1877, 74], *Alla Croce di Savoia* [Carducci 1880, 243], *Saluto italico, A una bottiglia di Valtellina del 1848* [Carducci 1893, 83], *Courmayeur* [Carducci 1893, 92], *Piemonte, Bicocca di San Giacomo, Elegia del Monte Spluga, Esequie della guida E.R.* [Carducci 1902, 15; 39; 91], ed ecc.

Vi fu un'altra serie di cartoline sul tema del Cadore chiamata *Cadore Pittoresco*, edita dal tipografo S.R. Pordenone, stampata dal 1915 in poi. Anche questa serie non portava

la didascalia del soggetto del paesaggio, raffigurando le principali cime montuose e i laghi della zona, ma riportava spesso qualche brano di Bertacchi o dei tanti altri poeti noti o meno famosi. In ogni caso, le più frequenti fonti erano le poesie di Bertacchi, per esempio la veduta del Lago di Misurina è così accompagnata: «Cupi laggiù verdeggiano, specchio alle selve cupe, i fantastici laghi, chiusi (sic! Bertacchi scrisse “estinti”) tra i monti al sol; e la flora selvaggia profuma alta la rupe che sa de/ falchi il vol» [Bertacchi 1895, 132]. Anche altre diverse cime di Tai di Cadore furono rappresentate con versi di Bertacchi e della poesia *Cadore* di Carducci. Altre poesie di celebri autori citate nella serie *Cadore Pittoresco* furono: *Le Montanine* di Franco Sacchetti (1332-1400) [Sacchetti 1829, XVI], *La State* di Giuseppe Barbieri (1774 -1852) [Barbieri 1821, 87-88], *La guerra* di Edmondo De Amicis [De Amicis 1881, 15-16] (Fig. 4), *La voce del mare* di Ada Negri [Negri 1910, 112]. Vi furono anche poesie di autori sconosciuti, che si firmavano B. Prina e V. Pagnoni.

A volte la fonte d'ispirazione della poesia citata per la serie *Cadore Pittoresco* non era pertinente con il tema del Cadore; bastava abbinarlo col senso della frase, come nel caso delle citazioni da *La cascata di Rescia* di Antonio Fogazzaro (1842-1911), che decantava la cascata di Santa Giulia a Rescia vicino al Lago Maggiore [Fogazzaro 1886, 58], e dalla poesia *A l'Etna* dedicata al vulcano siciliano da D'Annunzio [D'Annunzio 1907, 72].

Lo stesso tipografo S.R. Pordenone pubblicava anche un'altra serie detta *Carnia Pittoresca* nello stesso periodo e con la stessa impostazione. Gli autori più citati furono sempre Bertacchi e Carducci. Per esempio, le citazioni di Bertacchi per la serie *Carnia Pittoresca* sono: «... col ritornar de' giorni miti, la pia consuetudine s' es pande fuori, all'aperto, nei campestri riti: fuori, all'aperto, nei campestri riti fuori, all'aperto, le preghiere umane 'avvolgon di festoni e di ghirlande e van pei monti al suon delle campane» [Bertacchi 1903, 12] e «Dei solitari pascoli ne calma diffusa, con tranquillo tintinno, delle mandrie il suon; e nei tramonti cheti desta la cornamusa la mesta eco al burron» [Bertacchi 1895, 132]. Le citazioni carducciane derivavano dalle poesie: *Ruit Hora* [Carducci 1877, 45], *In Carnia, Vendette della luna* [Carducci 1889, 93; 147], *Piemonte* e *La Chiesa di Polenta* [Carducci 1902, 15; 110]. Inoltre, per questa serie vi erano anche altre citazioni dei poeti di vari secoli: Petrarca, Barbieri, Fogazzaro e altri minori come Girolamo Tartarotti (1706-1761), Giuseppe Parini (1729-1799), Enrico Panzacchi (1840-1904), Mario Rapisardi (1844-1912), Giovanni Camerana (1845-1905), Angiolo Orvieto (1869-1967) e Luigi Siciliani (1881-1925).

La serie di cartoline raffiguranti l'Alpi Trentine ancora di più radicalmente politica e antiaustriaca era quella detta *VETTE D'ITALIA redente a libertà dal XXIV - V - MCMXV*. È dichiarata in numero romano la data del 24 maggio 1915, giorno in cui l'Italia entrava in guerra. Questa serie stampata dall'editore G.Z. Schio nel Veneto è decorata da una cornice bianca con una striscia orizzontale tricolore della bandiera italiana e riportava la didascalia del nome della cima della montagna raffigurata, indicando anche la sua altitudine e una citazione di qualche poesia dei soliti autori come Bertacchi e Carducci. Per esempio, la cartolina raffigurante *Alpi trentine, Gruppo dell'Ortler m. 3902*, è accompagnata dal brano carducciano della poesia patriottica *Sicilia e la rivoluzione* della raccolta *G. Garibaldi*: «Fino al dì, versi Retiche vette, / Che su voi splenda l'asta latina;

/ Sciagurato chi pace promette, / Chi la mano a la spada non ha!» [Carducci 1882, 9]. Anche per molte altre vette furono scelte le poesie di Carducci, per esempio, *Il plebiscito* per le Cime di Lavaredo [Carducci 1880, 251]; *Piemonte* per il Gruppo del Pasubio [Carducci 1902, 19] (Fig. 4); *Cadore* per diverse montagne come il Monte Cristallo, la Punta Sorapiss e le Dolomiti Cortine (fra Livinallongo e Settsass) [Carducci 1892, 6; 10-11]. Per questa serie *VETTE D'ITALIA*, comparivano anche le poesie di altri autori, sempre nettamente patriottiche come *Il Risorgimento* di Alessandro Poerio (1802-1848) con la Presanella [Poerio 1852, 84]; *Inno di guerra* di Luigi Carrer (1801-1850) con il Baffelan [Carrer 1868, 9] e persino il vero Inno d'Italia: *Canto degli Italiani* di Goffredo Mameli (1827-1849) col Gruppo del Cristallo [Mameli 1859, 63]. L'editore della cartolina, che ha la sede a Schio, non dimenticava il poeta patriottico nativo di Schio, così per la cartolina raffigurante la Regina delle Dolomiti, Marmolada, è riprodotta una frase da *Il canto degli insorti* (1848) di Arnaldo Fusinato (1817-1888) [Fusinato 1897, 17]. A volte la citazione fu modificata appositamente dal testo originario. Per la cartolina della Cima del Focobon è riportata la poesia *O Roma, o morte!* di Francesco Dall'Ongaro (1808-1873): «Non grideremo “evviva” / Fino a che u palmo solo / Del sacro italo suolo / Servea straniero acciar, / Finchè l'Italia libera / Non sia dall'Alpi al mar! (sic! Dall'Ongaro scrisse: dall'una all'altra riva / dal Moncenisio al mar)» [Gori 1883, 643-644]. Le ultime due righe modificate sono sicuramente influenzate da un altro inno risorgimentale: «Finché non sia l'Italia / Una dall'Alpi al mar» [Gori 1847, 422].

Un'altra serie di cartoline, con simile concetto antiaustriaco dello stesso periodo, fu denominata *LE ALPI GLORIOSE* e pubblicata dal citato editore P. Breveglieri. Furono raffigurate l'Alpi Tridentine, stampate in bicolore verde e rosso come richiamo alla bandiera italiana e in un angolo della cornice era presente il decoro di una striscia diagonale tricolore, spesso accompagnata dalla citazione di un verso quasi sempre di Carducci.

Conclusioni: in fine l'immane D'Annunzio

Sulla Vetta d'Italia, presso Bolzano al confine con l'Austria nel punto più a nord dell'Italia – che dalla parte austriaca gli austriaci la chiamano *Glockenkarkopf* – negli anni Venti, vi fu il rifugio detto “Casa Gabriele D'Annunzio”, dal «nome fatidico» del poeta patriota [Casamorata 1927, 562]. Così sin dagli inizi del Novecento, con un forte messaggio propagandistico, citazioni dannunziane comparvero spesso sulle cartoline di diversi significativi luoghi.

Nelle cartoline del monumento a Dante, eretto a Trento in chiave antiaustriaca, furono riportati diversi versi tratti da *Alla memoria di Narciso e di Pilade Bronzetti* (1904) [D'Annunzio 1918, 20; 24] o un altro verso: «Passano i Bonturi e il seguace lor gregge immondo. Durano gli eroi esterni nei fasti d'Italia», pubblicato sul «Giornale Dantesco» del 1903 (vol. 11) [D'Annunzio 1923, 142] (Fig. 5). Un altro monumento patriottico legato al D'Annunzio era il Faro della Vittoria di Torino, sorto nel Parco della Rimembranza sul Colle della Maddalena e sul cui basamento è inciso l'epigrafe dettata dal poeta nel 1928; quindi comparve anche la cartolina raffigurante il Faro con la trascrizione dell'intero testo dannunziano dell'epigrafe. Si ricorda che un'altra epigrafe del D'Annunzio è



5: Cartoline propagandistiche del monumento a Dante di Trento con una citazione dalla poesia di D'Annunzio: «Trento, l'indomata figlia, cui la corda non spegne la voce iterata, che chiama, che chiama la madre nell'orror notturno» (a); con l'Italia turrata e un ritratto del patriota Cesare Battisti, accompagnata da un'altra citazione dalla poesia dannunziana (b).

diventata il soggetto della cartolina d'epoca con la trascrizione del testo intero posto sul muro della Basilica di Aquileia, in Friuli-Venezia Giulia, dove vi è il Cimitero degli eroi caduti nel 1915, che avevano combattuto contro gli austriaci.

Come si è visto fra i poeti preferiti per le cartoline paesaggistiche vi erano soprattutto Carducci, Pascoli, Bertacchi ed altri alcuni, non D'Annunzio, ma più o meno per la maggior parte dei poeti, incluso quelli meno famosi, i loro versi furono scelti per motivi patriottici in senso propagandistico durante il periodo fra le due Guerre. Le cartoline stampate con poesie non erano tanto usuali nelle altre nazioni dell'Europa continentale, il fenomeno fu rilevante italiano, creando un genere molto particolare e vario, forse ispirato dallo stesso filone dell'idea dannunziana del volo su Vienna, noto per la distribuzione della stampa propagandistica. In ogni caso, la diffusione delle cartoline paesaggistiche con versi dei poeti italiani fu una scelta patriottica e propagandistica molto sofisticata.

Bibliografia

- ALEARDI, A. (1864). *Canti*, Firenze, G. Barbèra.
- ALFIERI, V. (1810). *Le opere*, volume XI, Padova, Nicolò Zanon Bettoni.
- BARIBIERI, G. (1821). *Sermoni*, Padova, Valentino Crescini.
- BERTACCHI, G. (1895). *Elvezia!*, in «Il Giorno. Rivista mensile del risveglio», anno VI, n. 1, 31 gennaio, Vigevano, s.n., p. 132.
- BERTACCHI, G. (1896). *Il canzone delle Alpi*, in «La Rassegna Nazionale», vol. 89, maggio-giugno, Firenze, Ufficio del periodico.
- BERTACCHI, G. (1903). *Liriche umane*, Milano, Libreria Ed. Nazionale.
- CARDUCCI, G. (1877). *Odi barbare*, Bologna, Zanichelli.
- CARDUCCI, G. (1880). *Juvenilia*, Bologna, Zanichelli.
- CARDUCCI, G. (1882). *G. Garibaldi. Versi e prose*, Bologna, Zanichelli.
- CARDUCCI, G. (1889). *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli.
- CARDUCCI, G. (1892). *Cadore. Ode*, Bologna, Zanichelli.
- CARDUCCI, G. (1893). *Delle Odi Barbare, Libri II*, Bologna, Zanichelli.
- CARDUCCI, G. (1894). *Opere. Giambi ed epodi e rime nuove*, Bologna, Zanichelli.
- CARDUCCI, G. (1902). *Rime e ritmi*, Bologna, Zanichelli.
- CARRER, L. (1868). *Odi politiche e sonetti*, Firenze, Successori Le Monnier.
- CASAMORATA, C. (1927). *Alla vetta d'Italia*, in «Le Vie d'Italia», Milano, Touring Club Italiano, pp. 554-562.
- D'ANNUNZIO, G. (1882). *Canto Novo*, Roma, A. Sommaruga e C.
- D'ANNUNZIO, G. (1907). *Primo vere liriche*, Napoli, Salvatore Romano editore.
- D'ANNUNZIO, G. (1910). *Forse che sì, forse che no*, Milano, Fratelli Treves.
- D'ANNUNZIO, G. (1918). *Laudi del Cielo del mare della terra e degli eroi. Libro secondo Elettra*, Milano, Fratelli Treves.
- D'ANNUNZIO, G. (1919). *Gabriele D'Annunzio in tre lettere di X. Y. Z., uno che lo conosce*, Milano, Modernissima.
- D'ANNUNZIO, G. (1923). *Per l'Italia degli Italiani*, Milano, Bottega di Poesia.
- D'ANNUNZIO, G. (1995). *Prose scelte. Antologia d'Autore (1906)*, a cura di P. Gibellini, Firenze, Giunti.
- DE AMICIS, E. (1881). *Poesie*, Milano, Fratelli Treves.
- ENOTRIO, R. (CARDUCCI, G.) (1868). *Levia gravia*, Pistoia, Niccolai e Quarteroni.
- FOGAZZARO, A. (1886). *Valsolda. Poesia dispersa*, Torino, F. Casanova.
- FOSCOLO, U. (1813). *Ultime lettere di Jacopo Ortis aggiuntovi i Sepolcri e poesie*, Milano, Stamperia del Genio.
- FUSINATO, A. (1897). *Poesie giocose*, Milano, Paolo Carrara.
- GORI, P. (1883). *Il canzone nazionale 1814-1870*, Firenze, Adriano Salani.
- MAMELI, G. (1859). *Scritti*, Genova, Dagnino.
- NEGRI, A. (1910). *Dal profondo*, Milano, Fratelli Treves.
- O.C. (1921). *L'ultima dimora di un poeta*, in «La Lettura», Milano, Corriere della Sera, pp. 523-525.

PASCOLI, G. (1905). *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli.

PASCOLI, G. (1906). *Odi e inni*, Bologna, Zanichelli.

PASCOLI, G. (1907). *Primi poemetti*, Bologna, Zanichelli.

POERIO, A. (1852). *Poesie edite e postume*, Firenze, Felice Le Monnier.

S.A. (1847). *Tesoro di cognizioni utilissime destinato alla istruzione ed al divertimento della gioventù italiana*, Firenze, Tipografia del Vulcano.

SACCHETTI, F. (1829). *Alcune rime*, Venezia, Alvisopoli.

SERAO, M. (1891). *Leggende napoletane*, Modena, E. Sarasino.

OLTRE LA “CITTÀ CARTOLINA”. RIPENSARE LO SPAZIO URBANO TRA OMOGENEITÀ E DIFFERENZE

PASQUALE GIOVANNI SCHIANO

Abstract

This essay focuses on the relationship between urban tourism and processes of homogenisation of the urban landscape. As growth in tourism brings about processes of spatial homogenisation, drawing on some ethnographic reflections arising from my field research on the Montecalvario neighbourhood in Naples, I seek to show how the urban space still represents a place of coexistence and friction of multiple spaces and times.

Keywords

Tourism; Urban space; Naples

Introduzione

Fino a poco tempo fa oggetto di un quasi esclusivo interesse da parte di economisti e amministratori pubblici, il rapporto tra industria del turismo e mutamento urbane ha di recente richiamato l'attenzione di una vasta pletera di studiosi e scienziati sociali. Nel guardare al turismo come a una delle più potenti forze sociali in grado di trasformare le nostre città, infatti, sociologi, geografi e urbanisti ci invitano sempre più spesso a ripensare le complesse relazioni che il fenomeno turistico intrattiene con le molteplici dimensioni, materiali e simboliche, su cui si articola lo spazio urbano. Lungo questa traiettoria, diversi autori si sono soffermati sul ruolo del turismo quale terreno di competizione tra gli attori urbani nello spazio globale [Bianchi 2011], sul rapporto tra industria turistica e infrastruttura urbana [Judd, Fainstein 2002] e sulle trasformazioni che l'economia turistica produce sul tessuto relazionale e produttivo della città [Picascia et al. 2017; Russo, Scarnato 2017]. All'interno di questa vasta letteratura un tema ricorrente è rappresentato dal problema degli effetti del turismo sull'identità e la memoria affettiva dei luoghi [Semi 2015; Zukin 2009]. L'economia turistica, infatti, fonda il proprio funzionamento su una fragile dialettica tra autenticità e omologazione: da un lato gli attori urbani devono puntare alla valorizzazione del proprio patrimonio storico e culturale per accreditarsi come mete turistiche privilegiate sullo scenario internazionale; dall'altro l'esigenza di rispondere alla domanda di un turismo sempre più “globalizzato” impone alle città una riorganizzazione estetica e funzionale che rischia di appiattire la varietà e la complessità che le contraddistinguono rendendole tutte più simili fra loro. In questa

prospettiva il turismo diventa uno dei vettori dei processi globali di omogeneizzazione economica e sociale dello spazio locale, veicolandone la proiezione sulla città e contribuendo in questo modo alla distruzione del suo carattere “auratico” [Benjamin 1966]. Nonostante non siano mancati i tentativi di metterla in discussione [Dines 2018; Laino 2016; Zukin 2009], la teoria della omogeneizzazione dello spazio urbano continua a permeare il dibattito sul rapporto tra turismo e città, rivelando così una concezione dello spazio semplicistica, che astrae dalla storicità concreta entro cui si radicano i processi di trasformazione urbana. Se infatti è innegabile che la logica dell’industria del turismo tenda sempre più di frequente a colonizzare nuovi ambiti della vita urbana rendendo la *città turistica* uno dei paradigmi del progetto urbano della tarda modernità, è altresì necessario sottolineare come le diverse forme urbane non possano essere concepite come “stadi evolutivi” posti tra loro in un rapporto di successione cronologica progressiva. Con Lefebvre sappiamo infatti che ogni epoca urbana riutilizza in modo innovativo i frammenti delle epoche precedenti e che in ogni luogo possono coesistere spazialità e temporalità molteplici e confliggenti. Questo significa che la città turistica e la razionalità di cui è espressione non rappresentano il prodotto del dispiegamento di una processualità storica rettilinea, che avanzando soppianta le forme spaziali precedenti. Al contrario, proprio come ogni forma urbana, la città turistica è il risultato di un “assemblaggio” tra logiche organizzative dello spazio eterogenee e diacroniche, che in essa sopravvivono intrecciandosi e ricombinandosi a vicenda tra loro. Sono proprio i diversi arrangiamenti spaziali che prendono forma attraverso questo assemblaggio a conferire alle città la loro singolarità e la loro irriproducibilità.

Questo non significa che il fenomeno turistico non stia generando una profonda trasformazione delle nostre città. Né che queste trasformazioni non possano tradursi in nuove forme di ingiustizia spaziale, economica e sociale. Tuttavia, ritengo che affinché la ricerca sociale possa procedere verso un’adeguata comprensione dei pericoli connessi alla turistificazione, quest’ultima debba essere colta a partire dal suo carattere processuale e storicamente situato, piuttosto che come una dinamica astratta che si ripropone sempre nelle medesime forme generando sempre gli stessi esiti. Categorie come quelle di *museificazione*, *mcdonaldizzazione* e *disneyficazione* - ricorrenti con sempre maggiore frequenza all’interno del dibattito sul turismo – risultano utili sul piano analitico per descrivere alcune tendenze in atto nell’ambito dei processi di avvicendamento estetico e funzionale dello spazio urbano, ma di questi non colgono che alcune sfumature, lasciando nell’ombra altri importanti elementi di analisi. Un utilizzo più attento di questi concetti, invece, permetterebbe di riconoscere la grande varietà di forme spurie e ibride attraverso cui i processi di turistificazione, intersecandosi con altre dinamiche di trasformazione urbana, prendono forma, e anche di scorgere le molteplici “resistenze” che la città oppone ad essi. Proprio per queste ragioni, con questo contributo, vorrei mostrare come lo spazio urbano possa ancora considerarsi un mosaico di forme sociali, culturali ed estetiche, decostruendo la rappresentazione stereotipata della città turistica e ripensando la città come luogo della compresenza di spazialità e temporalità eterogenee. A questo scopo, nei paragrafi successivi mi soffermerò prima su alcuni aspetti fondamentali di quelle che sono state definite “teorie dell’omogeneizzazione”, tentando di

chiarirne il contenuto e le implicazioni, per poi successivamente provare a evidenziarne alcuni limiti suggerendo al contempo alcuni spunti di riflessione per ripensare la relazione tra spazio, tempo e trasformazione urbana. Delle possibili forme che quest'ultima può conoscere nella terza parte indicherò infine un esempio, attraverso alcuni scorci etnografici del quartiere Montecalvario, situato nella seconda municipalità della città di Napoli.

Economia della conoscenza, globalizzazione e omogeneizzazione dello spazio urbano

Quella definite come «teorie dell'omogeneizzazione» [McNeill 1999] non devono considerarsi espressione di un impianto concettuale unitario e organicamente strutturato. Con questo termine si fa piuttosto riferimento a un corpus teorico estremamente eterogeneo, al cui interno confluiscono categorie e concetti provenienti da tradizioni diverse, che trovano un comune denominatore nell'insistenza posta sulla tendenza verso l'omologazione e la standardizzazione – tanto delle forme architettoniche e delle tipologie edilizie, quanto del tessuto relazione e produttivo – che caratterizza gli attuali processi di trasformazione urbana. Dinamiche che hanno cominciato a permeare il discorso sulla città a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, quando geografi, sociologi e urbanisti cominciavano a interrogarsi su come il passaggio verso forme della produzione incentrate sul primato di elementi cognitivi, affettivi e simbolici stesse determinando un drastico mutamento della fisionomia della città moderna, così come era andata consolidandosi fino alla prima metà del Novecento. In un contesto di ridefinizione degli assetti economici e politici globali, gli attori urbani sono stati infatti costretti a ripensarsi in accordo a quella che Harvey ha definito come logica della «imprenditorializzazione» e della «competizione interurbana» [Harvey 2001]. Proiettate all'interno della arena economica globale, le città si sono trovate a dipendere in misura sempre crescente da capitali e investitori privati, orientando di conseguenza al mercato le politiche locali di sviluppo. Con l'intento di rappresentarsi come fertili terreni di investimento, gli attori urbani hanno puntato al potenziamento del proprio capitale simbolico e culturale, andando incontro a un rapido processo di avvicendamento di funzioni e forme estetiche. Una tendenza che comincia a manifestarsi già nei primi anni Settanta, quando alcuni autori scorgono una singolare convergenza tra le diverse tipologie urbane nello spazio globale [Harvey 1973; Murphy 1970], ma che esploderà un decennio più tardi. A partire da questo momento, osservando l'enfasi posta sui temi dell'ordine e del decoro urbano, la ricerca di stili architettonici spettacolari e la graduale destinazione di crescenti porzioni dello spazio pubblico alle attività di consumo, alcuni autori hanno cercato nel modello del *parco tematico* uno dei paradigmi organizzativi dello spazio urbano nella tarda modernità. Tra questi, sulla scia dei lavori di Sorkin [1991] e Zukin [1993], la geografa Stacy Warren ha espressamente parlato di *disneyficazione* della città [Warren 1994]. Una prospettiva nella quale la progressiva spettacolarizzazione dell'esperienza urbana privano quest'ultima della sua autenticità, rendendola artefatta e prevedibile. All'incirca nello stesso periodo, da diversi posizionamenti teorici, altri autori,

osservando i crescenti livelli di omogeneità fisica e standardizzazione funzionale degli attori urbani su scala globale, hanno fatto ricorso alla categoria di *mcdonaldizzazione*, elaborata dal sociologo George Ritzer [1993].

Pur nell'impossibilità di esplorare adeguatamente le numerose implicazioni dei diversi filoni teorici su cui ci si è rapidamente soffermati, credo sia necessario sottolineare come questi stiano conoscendo una recente riattualizzazione all'interno del dibattito sul rapporto tra città e turismo, fornendo le coordinate concettuali intorno a cui si articola la critica della «città cartolina» [Ingersoll 2004] e della «turistificazione» [Lanfant 1994] dello spazio urbano. Nell'ambito della generale riorganizzazione degli assetti economici e politici globali, infatti, il turismo ha rappresentato un potente motore per lo sviluppo e il rilancio degli attori urbani, costituendosi come uno dei principali terreni su cui si svolge la competizione per attrarre capitali e investimenti. Una dinamica che ritroviamo oggi all'opera nella corsa per l'accaparramento delle agognate etichette di città «patrimonio dell'umanità» da parte dell'UNESCO o quella di «capitale europea della cultura» da parte dell'UE. Ma è proprio lungo questo percorso che, secondo alcuni studiosi, le città rischiano paradossalmente di smarrire la propria identità. L'esigenza di soddisfare la domanda della nuova «classe media globale», infatti, sollecita la proliferazione di una serie di attrazioni, infrastrutture e servizi che conferiscono un carattere anonimo e uniforme al paesaggio urbano. La volontà di replicare esperienze «vincenti», inoltre, spinge amministratori pubblici e urbanisti a privilegiare modelli di sviluppo «d'importazione» sperimentati con più o meno successo in altri contesti (il «modello Barcellona», il «modello Berlino», il «modello Bilbao», ecc) che risultano spesso del tutto alieni al contesto locale, finendo in questo modo col banalizzare le specificità storiche e culturali che dovrebbero valorizzare. In questa prospettiva, con l'accentuarsi della competizione tra gli attori urbani, anche l'industria del turismo concorre quindi a quel progressivo processo di omogeneizzazione di spazi e culture che sembra destinato a travolgere la forma urbana. I limiti dell'omogeneizzazione: la persistenza delle differenze nello spazio urbano

Come si è osservato, le teorie dell'omogeneizzazione possono rivendicare una genealogia articolata, risultando difficilmente ascrivibili a un paradigma dai contorni definiti. Ferma restando la loro irriducibilità a una matrice unitaria, credo tuttavia che nelle loro molteplici declinazioni, esse si facciano portatrici di una certa «visione del mondo» o, meglio ancora, di una certa filosofia della storia. Il nucleo critico di queste teorie – cui va il merito di aver portato alla luce le numerose forme di ingiustizia spaziale che l'economia turistica contribuisce ad approfondire – infatti è orientato a mostrare come le diverse forme estetiche che modellano lo spazio edificato non rappresentino lo sfondo «neutrale» dell'esperienza urbana, ma vadano piuttosto considerate come un riflesso di determinati rapporti di potere che strutturano lo spazio urbano all'interno del modo di produzione capitalistico. La città turistica, in questo senso, non sarebbe altro che la cristallizzazione delle asimmetrie che caratterizzano queste relazioni: la città della «nuova classe agiata» [MacCannell 1976] e dell'élite creativa [Florida 2002], dominata dai grandi gruppi immobiliari e finanziari, dove il consumo nelle sue più disparate forme prende il posto della partecipazione democratica alla cosa pubblica. Una prospettiva che pur enfatizzando la natura conflittuale dei processi di produzione dello spazio urbano, finisce

col promuovere una concezione astratta e ipostatizzata del loro funzionamento, fondato su una rigida corrispondenza tra gli assetti dei rapporti di potere e i regimi organizzativi dello spazio. Se è vero, infatti, che ogni formazione storico-sociale esprime una propria visione dell'organizzazione spaziale dei rapporti sociali, questa relazione non può tuttavia considerarsi lineare e immediata. Quando un nuovo regime urbano si consolida, in altre parole, non si installa meccanicamente su quello che lo ha preceduto, ma innesca una dinamica di ibridazione e adattamento che dà vita a una complessa mescolanza e compenetrazione di forme estetiche, pratiche d'uso, tipologie edilizie e stili architettonici. La città turistica quindi non rappresenta l'ultimo stadio di un ipotetico processo evolutivo della forma urbana, ma è la risultante di un tortuoso e accidentato percorso di accumulazione di quelli che Lefebvre definiva i «detriti» delle trascorse epoche urbane, nella cui stratificazione il passato «riaffiora» in forme sempre nuove. È proprio come una costellazione instabile di questi detriti, come luogo della compresenza di spazialità e temporalità eterogenee, che il sociologo suggerisce di pensare alla città. Nel fare ciò, egli non intendeva sottovalutare la tendenza omogeneizzante esercitata dall'espansione capitalistica su culture e identità locali, ma piuttosto mostrare come non esista alcuna necessaria sincronia tra progresso delle strutture sociali e trasformazione delle forme urbane. Queste ultime, infatti, sono sempre attraversate da una tensione duplice e contrastante: da un lato quella rappresentata dalle forze astraenti e omologanti dello Stato e del mercato, che dall'alto modellano il paesaggio urbano in accordo alla temporalità omogenea e rettilinea della crescita e dello sviluppo, e dall'altro quella rappresentate dalle forze socialmente e storicamente incarnate di quello che Lefebvre definiva «spazio vissuto», lo spazio fluido e molteplice «degli abitanti e degli utenti», che con loro pratiche, le loro rappresentazioni e i loro discorsi, si riappropriano dello spazio urbano e lo investono di nuovi significati [Lefebvre 1974].

Ripensare la città turistica. Alcune (provvisorie) conclusioni

Anche se le teorie dell'omogeneizzazione cominciano a essere messe in discussione su più fronti, le conseguenze derivanti da un approccio che ponga l'accento sulla discontinuità e l'alterità che ancora caratterizzano lo spazio urbano e non invece sull'omogeneità e l'uniformità, restano ancora largamente inesplorate. Da questo punto di vista, ritengo che un esempio efficace delle questioni brevemente discusse sia rappresentato dalle trasformazioni che stanno investendo da alcuni anni a questa parte l'area del quartiere Montecalvario, più nota come Quartieri Spagnoli, all'interno della seconda municipalità della città di Napoli. Una zona posta fino a pochi anni fa al centro delle narrazioni stereotipate e stigmatizzanti che ancora dominano il discorso pubblico su Napoli e i suoi abitanti sul piano nazionale e che è oggi invece al centro delle strategie di *place-branding* della città. È qui infatti che, come in altri luoghi del centro cittadino, si stanno verificando alcune delle più interessanti trasformazioni del tessuto urbano, che se da un lato mostrano la pervasività dei processi di turistificazione, dall'altro offrono anche una testimonianza delle "resistenze" che lo spazio urbano e le relazioni di cui è intessuto sono in grado di opporgli. I QS, sorti nel 1536 per accogliere le truppe spagnole stanziate

nella Napoli asburgica, costituiscono una fitta rete di strade ortogonali che si estende per circa 800.000 m² al di sotto del versante della collina del Vomero, che dalla certosa di San Martino scende fino al porto della città. Di questa estesa porzione di territorio è una piccola parte, situata al di sotto dell'asse che collega piazzetta Trinità degli Spagnoli con piazza Montecalvario, a essere interessata dai flussi turistici più consistenti e di conseguenza è qui che cominciano a prendere corso le trasformazioni più visibili innescate dal consolidamento dell'economia turistica. Trasformazioni che più che contraddire le teorie dell'omogeneizzazione ne rivelano tuttavia la parzialità e insufficienza. Mentre si moltiplicano le lunghe carovane di turisti che si fanno strada a fatica lungo i vicoli, il quartiere preserva infatti quasi intatta la sua peculiare divisione sociale dello spazio, grazie anche alla persistenza di usi alternativi – e talvolta spregiudicati – di quest'ultimo da parte dei suoi abitanti, che se ne riappropriano per fare posto alle piccole economie informali di sussistenza o per destinarlo al disbrigo delle faccende domestiche. In questo modo i residenti danno vita a un repertorio di pratiche che, pur sembrando in certi casi assecondare l'ossessiva ricerca di autenticità dell'industria del turismo, d'altra parte mal si prestano alle dinamiche di valorizzazione in chiave turistica del folklore. Così come la sua morfologia sociale, anche l'assetto estetico e funzionale del quartiere sembra mostrare per il momento una certa resistenza ai processi di trasformazione turistica. Al pur evidente moltiplicarsi di strutture alberghiere, ristoranti tipici e pizzerie, infatti, fa da contraltare un nucleo di botteghe storiche e di esercizi commerciali di prossimità ancora espressamente destinati a soddisfare la domanda dei residenti. Un insieme di attività che spaziano dal commercio alimentare ai servizi alla persona, ulteriormente accresciuti di recente grazie all'iniziativa di una nuova popolazione migrante – composta in prevalenza da cittadini di origine filippina, cingalese e bengalese [Comune di Napoli 2016] – la cui presenza comincia ormai a consolidarsi sul territorio, contribuendo in questo modo a rivitalizzarne il tessuto economico e produttivo [Laino 2016]. Accanto alle attività tradizionalmente collocate all'interno dei locali posti al pian terreno degli edifici si situa poi il commercio di strada, che rappresenta ancora una non secondaria fonte di reddito per alcune delle famiglie di estrazione proletaria e sottoproletaria che abitano il quartiere. Lungo i vicoli che da via Toledo risalgono verso il Corso Vittorio Emanuele trovano infatti spazio decine di venditori delle più disparate tipologie di merci, dai souvenir turistici ai prodotti per la cura degli animali domestici, passando per la biancheria intima e la piccola bigiotteria. Questo fitto intreccio di economie formali e informali prende forma ai margini di quella che rappresenta, fin dal XVI secolo, una delle arterie pulsanti della vita commerciale della città e dove oggi, ai primi piani degli antichi palazzi nobiliari, hanno trovato posto le filiali di alcuni delle grandi catene del commercio globale come Zara, Foot Locker e Lush. Quel che ne risulta è una geografia estetica e sociale estremamente eterogenea e frastagliata, dove i frammenti di un passato ancora vitale coesistono con i segni della tarda modernità urbana, rendendo problematico, almeno per il momento, il ricorso a paradigmi come quello di turisticazione. Una ricchezza che d'altra parte, a dispetto della inarrestabile proliferazione di strutture alberghiere, case vacanze e b&b, continua a riflettersi anche nella straordinaria eterogeneità del paesaggio urbano, delle sue forme e dei suoi stili, storicamente frammentati in una

moltitudine di tipologie architettoniche, edilizie e abitative frutto di un lungo processo di stratificazione di un complesso di vecchie e nuove pratiche d'uso e rappresentazioni alternative dello spazio urbano. Fenomeni risalenti, come nel caso delle micro-pratiche trasformatrice del patrimonio edilizio finalizzate ad apportare piccole aggiunte o migliorie [Laino 2001], ma anche inediti, come nel caso delle strategie di «patrimonializzazione» e di conversione turistica di quelle particolari tipologie abitative rappresentate dai «bassi» [Anselmo 2019], che prendono forma tra le pieghe dell'economia del turismo e che, pur non potendo essere idealizzati come riproposizioni postmoderne di una nuova «economia del vicolo», attestano comunque la vivacità del tessuto sociale del quartiere, la sua densità di reti relazionali e la permanenza di abitudini culturali e stili di vita popolari. È certo che questi cenni non possono che offrire qualche semplice spunto di riflessione per pensare le numerose implicazioni poste dal rapporto tra città e turismo, così come non affrontano che alcuni dei molteplici nodi problematici che essa pone alla ricerca sociale. Spero però che essi possano anche aiutarci a muovere un piccolo passo in direzione di una migliore comprensione dei meccanismi di funzionamento dei processi di turistificazione, sgomberando il campo da ogni rappresentazione stereotipata e semplicistica delle nostre città e dei nostri quartieri.

Bibliografia

- ANSELMO, M. (2019) *Quartieri Spagnoli: folklore e impresa spontanea. Storia di una trasformazione in atto*, in *Napoli*, a cura di E. Amaturò e M. Zaccaria, Rubbettino, Catanzaro.
- BENJAMIN, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi.
- BIANCHI, R. (2011). *Tourism and marxist political economy*, in *Political economy of tourism: a critical perspective*, a cura di J. Mosedale, Londra, Routledge.
- DINES, N. (2018). *An irreconcilable first place: the precarious life of tourism and heritage in a southern European city*, in «International Journal of Heritage Studies», vol. 24, n. 2, pp. 1-12.
- FLORIDA, R. (2002). *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Perseus Book Group.
- HARVEY, D. (1973). *Social justice and the city*, Londra, Routledge.
- HARVEY, D. (2001). *From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism*, in *Spaces of capital: Towards a Critical Geography*, Londra, Routledge, pp. 345-368.
- INGERSOLL, R. (2004). *Sprawltown: cercando la città in periferia*, Milano, Booklet.
- JUDD, D., FAINSTEIN, S. (2002). *The tourist city*, Londra, Yale University Press.
- LAINO, G. (2001). *Il cantiere dei quartieri spagnoli*, in «Territorio», n. 19, pp. 25-31.
- LAINO, G. (2016). *Il palazzo delle donne sole. Dinamiche urbane di un condominio napoletano*, in «Territorio», n. 78, pp. 7-25.
- LANFANT, M. F. (1994). *Identité, mémoire, patrimoine et "touristification" de nos sociétés*, in «Sociétés», n. 46, pp. 433-439.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi Editore.

- MACCANNELL, D. (1976). *The tourist. A new theory of the leisure class*, Berkley, University of California Press.
- MCNEILL, D. (1999). *Globalization and the European city*, in «Cities», vol. 40, n. 3, pp. 143-147.
- MURPHY, P. (1970). *Historical and comparative studies*, in *A geography of urban spaces: selected writings*, a cura di P. G. Putnam, F. J. Taylor & P. G. Kettle, Toronto, Methuen.
- PICASCIA, S., ROMANO, A., TEOBALDI, M. (2017). *The airification of cities: making sense of the impact of peer to peer short term letting on urban functions and economy*, Proceedings of the Annual Congress of the Association of European Schools of Planning, Lisbon.
- RITZER, G. (1993) *The Mcdonaldization of society*, New York, Sage Publishing.
- RUSSO, A., SCARNATO, A. (2017). *Barcellona "in common": a new urban regime for the 21st century tourist city?*, in «Journal of Urban Affairs», vol. 40, n. 4, pp. 455-474.
- SEMI, G. (2015). *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, il Mulino.
- SORKIN, M. (1991). *Variations on a theme park. The new American city*, New York, Hill and Wang.
- WARREN, S. (1994). *Disneyfication of the metropolis*, in «Journal of Urban Affairs», vol. 16, n. 2, pp. 89-107.
- ZUKIN, S. (1993). *Landscapes of power. From Detroit to Disneyworld*, Berkley, University of California Press.
- ZUKIN, S. (2009). *Changing landscapes of power: opulence and the urge for authenticity*, in «International Journal of Urban and Regional Research», vol. 33, n. 2, pp. 543-553.

QUANDO ARRIVA IL NEMICO. I SEGNI DELLA GUERRA SU FORTIFICAZIONI E CITTÀ DEL MEDITERRANEO NELLE TESTIMONIANZE DEI VIAGGIATORI TRA XVI E XVII SECOLO

GIUSEPPINA SCAMARDÌ

Abstract

In the modern age, the Mediterranean coasts were devastated by raids that poured their violence on the cities and the land. It is a phenomenon rarely witnessed by conventional iconographic corpus, but present in “private” stories and drawings, like those of travellers. These convey the reality of the places and the difficult history of their populations, including the scars of war and abandonment: degraded fortifications, uncovered houses, abandoned fields.

Keywords

Urban iconography; Fortifications; Privateering

Introduzione

Tra XVI e XVII secolo, all'interno della guerra che contrapponeva i due imperi, cristiano e ottomano, le coste del Mediterraneo soggette all'una o all'altra delle parti in campo erano costantemente sotto assedio. Alle battaglie navali, solitamente poco al largo delle coste, si associavano le spedizioni anfibie, durante le quali feroci incursioni devastavano città e territori litoranei riversando la loro violenza su case e persone. Lepanto aveva parzialmente modificato la portata del conflitto, ma non aveva ridotto le sue nefaste conseguenze sulle coste, ancora e sempre soggette ai reciproci assalti corsari – cristiani o barbareschi che fossero – in un susseguirsi di azioni e rappresaglie.

Di queste imprese belliche esistono, soprattutto in occidente, numerosi resoconti scritti, rappresentazioni iconografiche e cicli pittorici. Il loro scopo primario era la divulgazione con intento propagandistico, più o meno mimetizzato sotto il pretesto dell'informazione [Ciappelli, Nider 2017]: in essi le città e le fortezze assalite ed espugnate venivano descritte e rappresentate con toni ridondanti e ammantate da un'aura di potenza e ricchezza non sempre rispondente al reale; si indugiava sulla ricchezza del bottino, sul numero di uomini condotti alla catena, sui danni inferti alle fortificazioni e alle città, accrescendo così nell'immaginario collettivo il valore dell'impresa. Nel contempo, si producevano *corpus* iconografici che tratteggiavano i propri possedimenti mostrando

terre fertili e opulenti città e bellamente ignorando danni e abbandoni causati dall'avversario che avrebbero smorzato il lustro del potere civico o governativo.

Ma la propaganda non corrispondeva alla realtà, o almeno non del tutto. Se nei luoghi più strategicamente rilevanti, i segni dell'offesa venivano quasi immediatamente cancellati attraverso ripari e ricostruzioni, nei borghi minori questi solitamente permanevano nel tempo, traducendosi in manufatti rovinati che andavano via via ruderezandosi o addirittura, in quei centri maggiormente soggetti alle incursioni, in spopolamenti e totali abbandoni, su cui le fonti ufficiali preferivano sorvolare. Esistono, però, altre fonti, prevalentemente relazioni e diari di viaggio, il cui carattere "privato" o "semiprivato" li affrancava dagli obblighi propagandistici, così da poter raccontare gli eventi e le loro conseguenze sugli assetti urbani e territoriali nella maniera più oggettiva possibile.

È di queste che si parlerà nel seguito, perché al loro interno, specie quando illustrate da schizzi "al naturale", possono ritrovarsi i marchi che la guerra imprimeva, a volte in maniera irreversibile, sul territorio e sul costruito, mostrando città assediate ed edifici in fiamme, rovine e abbandoni.

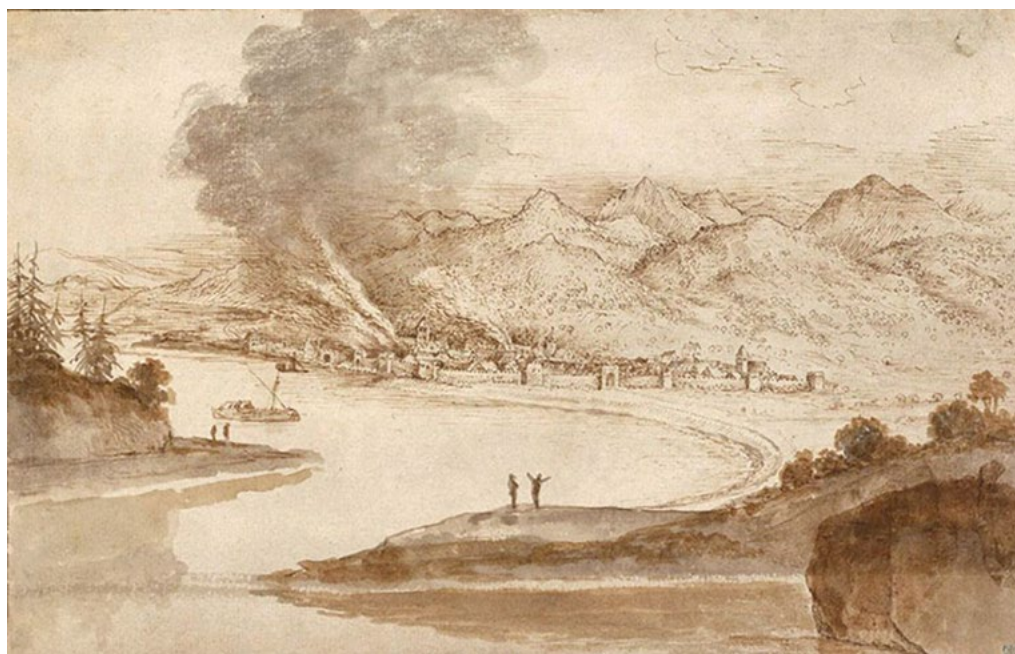
I segni della guerra nell'occidente cristiano

Tra le aree più colpite dalla guerra di corsa, tra XVI e XVII secolo, c'era sicuramente l'Italia meridionale, possedimento del nemico per eccellenza: la Corona spagnola. Attaccando le sue coste, i Rais turchi e barbareschi raggiungevano un duplice scopo: guadagnare un ricco bottino in uomini e beni, ma soprattutto dare un segnale di forza e vitalità all'Impero avversario.

Al suo interno, una delle regioni maggiormente soggette alle incursioni era la Calabria, centro fisico del Mediterraneo e inevitabile punto di passaggio per le rotte di cabotaggio mercantili e belliche. Tra le testimonianze possibili degli effetti della guerra su questi territori, appaiono emblematici due esempi iconografici, redatti a circa cinquant'anni di distanza l'uno dall'altro, e relativi l'uno alla città di Reggio Calabria, l'altro al piccolo borgo di Le Castella, in provincia di Crotona, dimostrando come i due insediamenti reagirono diversamente agli effetti degli assalti turchi e barbareschi: Reggio, città demaniale di grande importanza politica e dalla posizione strategica, riuscì ogni volta a trovare in se stessa la forza di risollevarsi e riacquistare vitalità, ma il borgo e castello di Le Castella – complice anche lo spostamento dell'interesse del feudatario – risultarono via via sempre più indeboliti, giungendo al definitivo abbandono.

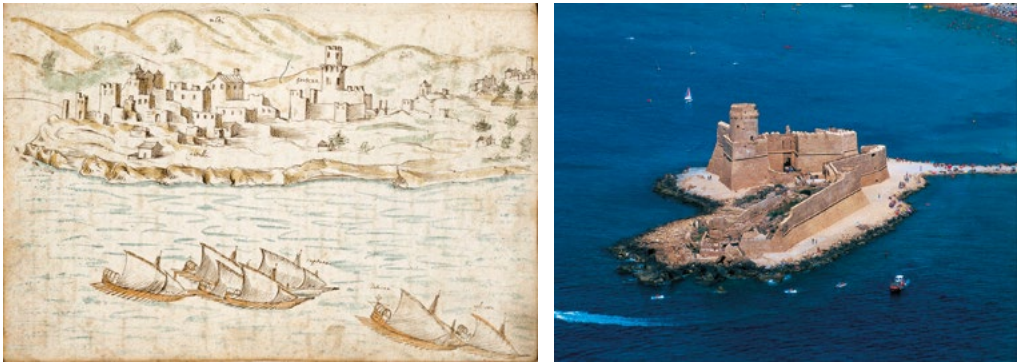
La piccola veduta di Reggio Calabria (Fig. 1) fu redatta nel 1544 in occasione del viaggio compiuto dall'armata franco-ottomana di ritorno a Costantinopoli dalla Provenza¹ [Dorez 1901; Bouvier 2007; Scamardi 2017; Veropalumbo 2017]. Nonostante sia poco più di uno schizzo, essa descrive efficacemente la reale conformazione dei luoghi e

¹ Carpentras, Vaucluse, Bibliothèque Inguimbertaine, *Collection Peiresc*, n. 1777, P., VIII, ms, 1544, Jérôme Maurand, *Itinerario e viaggio dell'armata navale di Barbarossa sino in Levante*, cc. 178r-216v (d'ora in poi: *Itinerario*).



1: Sopra, Jérôme Maurand, 1544. *Reggio* [BIC (propriétaire du cliché), ms, 1544, c. 199r]. Sotto, Pieter Bruegel il Vecchio, 1560 circa, *Veduta di Reggio Calabria nello Stretto di Messina* [Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen].

soprattutto del sistema fortificato nella prima età moderna, di cui peraltro esistono rare testimonianze, a causa della forte dispersione documentaria [Scamardi 2019]. Tra le sue peculiarità emerge la rappresentazione dell'edificato *intramoenia*, nel quale tutte le case sono raffigurate prive di copertura, fatta eccezione per il quartiere nei pressi della torre semicilindrica della Battagliola sulla sinistra, nonché, naturalmente, per la Cattedrale riconoscibile dalla sagoma imponente, affiancata dall'alto campanile. Si tratti di verosimiglianza o di semplice espediente grafico, resta comunque che in tal modo si espliciti visivamente quanto raccontato nel testo: «Rhiegio é una antica città ne la riva dil Far di



2: A sinistra, Erasmo Magno, 1605. *Le Castella* [Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms 1978, f. 115v.]. A destra, il castello di Le Castella oggi [fotografia di B. Mazzocca, Catanzaro].

la parte di Calabria; è anchora tuta brusiata di l'anno passato, che il fu per il signor Bassà Barbarossa, venendo in Provenza con l'armata da Sua Cristianissima Maestà»².

Ciò che l'autore vuole mettere in evidenza sono i danni che Reggio ancora mostrava dopo un anno dalla terribile incursione dell'ammiraglio ottomano Khair-ad-Din, detto Barbarossa, risparmiata dalla completa distruzione – raccontano le cronache [Deny, Laroche 1969] – solo perché questi si era invaghito della figlia del governatore reggino, Diego Caetani.

L'immagine può leggersi come una sorta di logica successione della più nota incisione di Pieter Bruegel il Vecchio del 1560 (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) che mostra proprio l'incendio a opera dei turchi del 1543. Qui si vedono fumo e fiamme che si innalzano dalla porzione urbana alle spalle delle due porte, Dogana e Amalfitana, fino alla cattedrale: si tratta dell'area esattamente coincidente con quella disegnata come danneggiata nella vedutina del 1544. I danni furono dunque estesi, ma limitati nel tempo, perché subito si avviarono le riparazioni: Reggio, infatti, entrò nel novero delle città per le quali il viceré Fernando Ruiz Castro, Conte di Lemos, organizzò la sistemazione e l'ammodernamento delle fortificazioni all'interno del più vasto piano di difesa dei possedimenti spagnoli [Currò, Restifo 1991; Martorano 2002].

Il secondo esempio riguarda il "ritratto" di Le Castella (Fig. 2), ascrivibile al 1605 e contenuto in un codice³ che riporta alcune tra le navigazioni e le imprese compiute dalle galere dell'Ordine mediceo di Santo Stefano, fondato da Cosimo I nel 1561 [Scamardi 2016]. L'immagine del borgo sintetizza in pochi tratti lo stato di profondo degrado e abbandono, rendendo visivamente quanto narrato nel testo: «fu tutto disfatto da Dragutt Raise, et d'allora in qua non è stato più restaurato, eccetto in un picciolo fortezzino che è dalla parte destra di detta terra ferma verso ponente, et questo è abitato, et l'altro no,

² *Itinerario*, f. 199r.

³ Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms 1978, Erasmo Magno, *Imprese delle galere toscane* (d'ora in poi Ricc. 1978).

et ivi ve se vedeano di pochissime gente che guardavano detto fortezzino»⁴. In essa ogni tratto grafico mostra il sito ormai allo stato di rudere, dalle linee sghembe e ondulate con cui sono mostrati i crolli di cospicue porzioni murarie, fino alle fortificazioni, la cui merlatura appare parzialmente rovinata. Perfino il castello evidenzia ampie lacune nelle murature e nei coronamenti e ciò nonostante fosse stato “ammodernato” dal feudatario, Andrea Carafa poco più di un secolo prima, sfruttando i più recenti dettami dell’architettura militare: aveva infatti inglobato un più antico torrione rotondo entro un mastio quadrangolare, con bastioni a freccia e coronato da merli bilobati simili a quelli del Castelnuovo di Napoli [Santoro 1982, 178; Martorano 2002, 379-380]. Tale drammatica visione è rafforzata da quella dell’altro piccolo agglomerato posto all’estremità destra del foglio e composto da poche case, protette da una torre e da un abbozzo di cinta muraria bastionata. Anche qui, come nell’immagine di Reggio, le case sono quasi tutte rappresentate prive di copertura, ormai ruderi inabitabili dopo i saccheggi e gli incendi corsari. Le reiterate incursioni del XVI secolo, condotte a dispetto del potenziamento delle fortificazioni, portarono a un progressivo indebolimento del castello e del borgo [Maone, Ventura 1981, 283; Pesavento 1998]: se nel 1532 questo contava 275 fuochi, nel 1566 si era ridotto a soltanto undici. Pochi anni dopo, il nuovo feudatario Ferrante Carafa, duca di Nocera, decise che la situazione fosse ormai insostenibile; così «sfrattarono tutti de dicta terra», dando ordine che le mura fossero smantellate. In realtà, però, dietro questa scelta ci furono precisi interessi economici, se è vero che «questa deshabitatione fu procurata dal Ill.mo Duca di Nocera loro padrone, per farsi padrone delle loro terre et vigne, come chiaramente si vede esserli reuscito» [Galasso 1967, 392].

I segni della guerra nei territori ottomani

Il cuore dell’Impero Ottomano era costituito dall’Anatolia e dalla Tracia occidentale: da qui la Sublime Porta minacciava l’Occidente cristiano, utilizzando anche le postazioni di confine sull’Adriatico e in Barberia e le proprie flotte. La Spagna e i suoi alleati, compresi gli ordini militari-religiosi, come i Cavalieri di Malta e l’Ordine mediceo di Santo Stefano, si muovevano parallelamente, con atti dimostrativi e di rivalsa consistenti in perlustrazioni in occidente e attacchi mirati, marittimi e anfibi, in oriente. Queste azioni non si esaurivano con le imprese belliche, ma proseguivano, attraverso un’attenta operazione propagandistica, strategica e capillare.

Tra i più attivi in tal senso fu Ferdinando I de’ Medici, che non si limitò ad affidare alle stampe il compito divulgativo del racconto degli eventi – nel quale, tra l’altro, si enfatizzava il numero dei prigionieri nemici e dei cristiani liberati, nonché la tipologia e valore del bottino – ma, per raggiungere il più ampio pubblico possibile, incaricò artisti e letterati di corte di produrre cicli pittorici e poemi epici che esaltassero le vittorie [Bernardini 2001; Ciappelli 2017]. La notizia della conquista da parte delle squadre stefaniane di importanti piazze come Prevesa in Epiro, Bona in Algeria, Laiazza

⁴ Ricc. 1978, f. 115r.



3: Erasmo Magno, 1605. *Impresa di Prevesa* [Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms 1978, ff. 112v-113v].

in Anatolia, solo per citarne alcune, si diffuse rapidamente in tutta Europa, attraverso le relazioni a stampa, corredate da un'immagine delle piazze; contemporaneamente le immagini celebrative trovarono collocazione in luoghi strategici, come il soffitto della chiesa dei Cavalieri a Pisa, nei quadri di Jacopo Ligozzi e Jacopo Chimenti, oppure la Sala di Bona – che proprio dall'impresa prende il nome – in Palazzo Pitti, negli affreschi di Bernardino Poccetti. In tutti questi "ritratti" è evidente il potere mediceo fin nella composizione, che pone in primo piano le truppe toscane e i loro comandanti in assetto di guerra e lascia sullo sfondo le fortezze assediate; al contrario, le incisioni a stampa, funzionali a far meglio comprendere al grande pubblico lo svolgersi delle azioni, sono apparentemente più oggettive, ponendo l'accento sulla topografia dei luoghi e le postazioni degli attaccanti.

A queste fonti si affiancano i diari e gli appunti personali di soldati e graduati – come ad esempio il già citato codice custodito nella Biblioteca Riccardiana di Firenze o gli schizzi militari del comandante Jacopo Inghirami – che aggiungono dettagli descrittivi e si configurano come immagini inedite dei luoghi offesi, spesso ripresi nel momento in cui l'assalto è più feroce.

Si guardi ad esempio il resoconto della presa dell'importante fortezza di Prevesa (Bouka) in Epiro [Karabelas 2010], la cui conquista nel 1605 valse a Jacopo Inghirami, uno dei più famosi comandanti stefaniani, il titolo di ammiraglio. Nel codice riccardiano l'autore rappresenta l'evento in tre disegni successivi (Fig. 3), quasi in un fermo immagine dei momenti salienti, a partire dall'arrivo delle milizie cristiane, con i primi combattimenti davanti al borgo, passando alla presa vera e propria e quindi concludendo con l'abbandono della città ormai in fiamme. È una restituzione originale dei luoghi, che si stacca dalle immagini note, si tratti di quelle a carattere topografico derivate dallo schizzo planimetrico di natura militare, attribuito a Inghirami – come la xilografia di Giovanni Orlandi per Sermartelli, inserita nella relazione a stampa, poi parzialmente modificata



4: A sinistra, Erasmo Magno, 1607. *Impresa di Bona*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms 1978, ff. 182v-183r; a destra, Remigio Cantagallina, *L'assedio di Bona*, 1607, acquaforte, Firenze, Biblioteca Moreniana.

circa un secolo dopo da Hubert Vincent per Fulvio Fontana [Fontana 1701, tav. XVII] – oppure di quelle celebrative, in cui la fortezza rimane sullo sfondo della battaglia. Seppure lo scopo sia principalmente quello di rendere l'effetto del combattimento, i disegni riescono a definire con sufficiente precisione, seppur con i limiti propri di chi non è cartografo di professione, sia l'assetto in alzato della fortezza che la topografia dei luoghi; si tratta di fonti documentarie preziose, perché la fortezza subì profonde trasformazioni nel corso del tempo e ancora oggi rimangono aperti degli interrogativi sulla sua reale conformazione originaria [Scamardi 2015].

Il codice riccardiano fornisce alcune interessanti informazioni sull'impianto generale, che descrive «a modo d'un circolo quadrato (sic!) eccetto da una parte che fa un poco di circolo rotundale»⁵: era dunque quadrangolare e diviso in quattro quadranti con un avancorpo curvilineo e un perimetro scandito da torri cilindriche, cui si aggiungeva il mastio poligonale interno, al centro della cortina di separazione con l'avamposto, quel «torrione che era su la porta, che quindi fu l'ultima loro ritirata»⁶. Se la prima delle tre immagini è descrittiva, quella della fortezza in fiamme è soltanto evocativa di un luogo conquistato e poi abbandonato alla distruzione dai soldati, fermi presso la riva ad aspettare le barche che li riporteranno sulle galere, assieme all'artiglieria conquistata.

L'altra impresa epocale, condotta da Iacopo Inghirami e Silvio Piccolomini nel 1607, fu quella di Bona (Annaba) in Algeria, una delle più importanti roccaforti barbaresche, dal valore simbolico-religioso oltre che militare, per essere l'antica Ippona, luogo di nascita e sede vescovile di Sant'Agostino [Piazza 1743]. Anche in questo caso il Granduca provvide a una efficace propaganda, non solo attraverso la relazione a stampa, corredata da un'acquaforte di Remigio Cantagallina, poi molto rielaborata per essere inserita nel volume di Fulvio Fontana [Fontana 1701, tav. XXI], ma anche commissionando il dipinto nella chiesa dei Cavalieri di Pisa a Jacopo Chimenti e l'affresco nell'omonima sala

⁵ Ricc. 1978, f. 110v.

⁶ Ricc. 1978, f. 111r.

di Palazzo Pitti a Bernardino Poccetti, cui si aggiunsero opere letterarie celebrative, in versi e in prosa, ad opera di numerosi poeti e scrittori gravitanti attorno alla corte granducale [Ciappelli 2017, 142-143].

Nel codice riccardiano sono presenti due disegni in pagine a fronte, «sì della città et fortezza, come anco l'effetto del combattere»⁷: a sinistra è l'assedio, a destra l'imbarco dopo la vittoria. Il primo offre una configurazione del sito molto simile a quella di Cantagallina (Fig. 4), così da far ipotizzare una matrice comune – forse le carte militari in dotazione – ma dalla quale è certamente svincolata, per composizione e proporzioni. La veduta pone al centro la città di Bona e un po' più a destra la fortezza che la “guardava” dal vicino colle, «su un poggio che supera tutta detta città, et anco la marina, circondata di muraglie, ma basse, con certi baluardi ma non molto commodi alla difesa, ma senza fossi, et ponti levatori, et con il tiro offende grandemente non solo detta città, ma anco una parte della campagna»⁸. L'efficace strategia bellica aveva stabilito di condurre l'assalto delle due fortificazioni pressoché in contemporanea, per ridurre la forza di difesa: proprio per questo motivo l'immagine le mostra entrambe in fiamme, l'una nell'esatto momento dello scoppio del petardo sulla porta, l'altra assediata dalla fanteria stefaniana. In relazione al realismo della rappresentazione del sito, appare evidente che il disegno risenta di modelli tipologici “occidentali”, sia nella rappresentazione del sistema urbano, in realtà molto compatto, con strade strette e pochi slarghi, sia dello stesso edificato, con case coperte a tetto, anziché a terrazza. Il testo però corregge l'immagine, riportando che «la città è in loco piano, et dalla parte della marina è in costa con casette basse con i terrazzi alla gaetana, ma in certe parte habitatione perché, et strade strettissime, et le muraglia bassissime»⁹. Questi condizionamenti coinvolgono probabilmente anche la definizione delle fortificazioni, disegnate più possenti di quanto in realtà non fossero.

Conclusioni

I pochi esempi presentati attestano come esistano due piani possibili di testimonianza documentaria. L'uno, quello convenzionale, attinente ai grandi Atlanti divulgativi o alle indagini conoscitive sul territorio, commissionate a fini politici o militari; l'altro personale, forse meno accattivante sul piano della rappresentazione, ma all'interno del quale può leggersi non soltanto lo stato del costruito, ma anche intuirsi le difficoltà sociali ed economiche delle popolazioni. È questa una storia trasversale, che ridimensiona il racconto dei vincitori, cercando di riportarlo su un piano più aderente alla realtà.

⁷ Ricc 1978, f. 182v.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ricc. 1978, f.

Bibliografia

Monografie

- BERNARDINI, R. (1993). *Le imprese dei cavalieri di S. Stefano nella saggistica del Seicento*, Pisa, ETS.
- BOUVIER, Y. (2007). *Récits de voyage et représentation de l'espace. La Méditerranée de Jérôme Maurand, un espace vécu*, Mémoire de Master I en Histoire Moderne, Dir. par Pierre-Yves Beaurepaire, Nice, Université de Nice.
- CIAPPELLI, G. (2017). *L'informazione e la propaganda. La guerra di corsa delle galee toscane contro Turchi e Barbareschi nel Seicento, attraverso relazioni e relaciones a stampa*, in *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos xvi-xviii)*, a cura di G. Ciappelli, V. Nider, Trento Università degli Studi di Trento, pp. 133-161.
- CURRÒ, G., RESTIFO, G. (1991). *Reggio Calabria*, Bari, Laterza.
- DENY, J., LAROCHE, J. (1969). *L'expédition en Provence de l'armée de mer du sultan Suleyman sous le commandement de l'amiral Hayreddin Pacha dit Barberousse (1543-1544)*, in «Turcica», n. 1, pp. 161-211.
- DOREZ, L. (1901). *Itinéraire de Jérôme Maurand d'Antibes a Constantinople (1544)*, Paris, Ed. Leroux.
- FONTANA, F. (1701). *I pregi della Toscana nell'imprese più segnalate dei Cavalieri di Santo Stefano*, Firenze, Miccioni & Nestenus [ristampa anastatica 1979, Firenze, ICCRI].
- GALASSO, G. (1967). *Economia e società nella Calabria del Cinquecento*, Napoli, L'arte Tipografica.
- KARABELAS, N.D. (2010). *The Castle of Bouka (1478-1701). Fortified Preveza through sources*, in *Preveza, Proceedings of the Second International Symposium for the History and Culture of Preveza (16-20 September 2009)*, a cura di M. Vrelli-Zachou, Ch. Stavrakos, N.D. Karabelas, M. Stork, Preveza, pp. 395-433.
- La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos xvi-xviii)* (2017), a cura di G. Ciappelli, V. Nider, Trento Università degli Studi di Trento.
- MAONE, P., VENTURA, P. (1981). *Isola Capo Rizzuto*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- MARTORANO, F. (2002). *L'architettura militare tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, a cura di S. Valtieri, Roma-Reggio Calabria, Gangemi, pp. 353-408.
- MARTORANO, F. (2010). *Reggio Calabria: le città scomparse*, in *I centri storici calabresi: politica, territorio, società*, Atti del Convegno di Studi (Reggio Calabria 30-31 ottobre 2008), Castrovillari, Il Coscile, pp. 43-61.
- PIAZZA, V. (1743). *Bona d'Affrica espugnata da' cavalieri di Santo Stefano papa, e martire*, Parma, Jacopo Antonio Gozzi editore.
- SANTORO, L. (1982). *Castelli angioini e aragonesi nel regno di Napoli*, Rusconi, Milano 1982.
- SCAMARDÌ, G. (2015). «Ghiaur! Ghiaur!, che vol dire Christiani! Christiani!». *Racconti di offesa, strutture di difesa in un codice inedito (1602-1616)*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il codice Romano Carratelli e la fortificazione del Mediterraneo, secoli XVI-XVII*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, CSd'A, pp. 327-350.
- SCAMARDÌ, G. (2016). *Si come il suo disegno dimostra. Città, porti, fortezze del Mediterraneo nelle imprese delle galere toscane (XVII secolo)*, Roma, Aracne.
- SCAMARDÌ, G. (2017). *Immagini di città nell'Itinerario e viaggio sino in Levante di Jérôme Maurand*, in «Storia Urbana», n. 154, pp. 103-127.

SCAMARDÌ, G. (2019), “*Quale ho ritratto al naturale*”. *Il sud d'Italia tra appunti grafici e note descrittive nella cronaca di viaggio di Jérôme Maurand (1544)*, in *Il sud d'Italia tra schizzi e appunti di viaggio. L'interpretazione dell'immagine, la ricerca di una identità*, a cura di B. Mussari, G. Scamardi, numero monografico di «ArchHistòR» (Extra n. 5), Università Mediterranea di Reggio Calabria: <https://doi.org/10.14633/AHR121>.

VEROPALUMBO, A. (2017). *Immagini inedite della costa mediterranea del XVI secolo*, in (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, a cura di A. Aveta, B.G. Marino, R. Amore, Napoli, Artstudiopaparo, pp. 26-29.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Carpentras, Vaucluse, Bibliothèque Inguimbertaine, *Collection Peiresc*, n. 1777, P., VIII, ms, 1544, cc. 178r-216v, Jérôme Maurand, *Itinerario e viaggio dell'armata navale di Barbarossa sino in Levante*.

Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms 1978, Erasmo Magno, *Imprese delle galere toscane*.

Sitografia

PESAVENTO, G. (1998). *Il Castello e l'abitato di Le Castella dagli Aragonesi ai Borboni*, <http://www.archivistoricocrotone.it/urbanistica-e-societa/il-castello-e-labitato-di-le-castella-dagli-aragonesi-ai-borboni/> [maggio 2019].

CROTONE TRA IMMAGINE STORICA E NUOVO SVILUPPO URBANO NELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO

BRUNO MUSSARI

Abstract

The history of Crotona in Calabria is linked to its fortification, as documented by a vast iconographic corpus that has historicized the image. This image changed with the removal of the city walls in the second half of the 19th century, which influenced its urban and social structure. The condition of the city does not emerge from the representation of its modern image, but instead from the journals of travellers who highlighted its contradictions from the end of the 18th century.

Keywords

Crotona; Pictures; Travelogues

Introduzione

Crotona ha ricoperto un ruolo strategico nel comprensorio di cui era il riferimento, per il porto e per la fortificazione che ha impresso alla città una connotazione “difensiva” identitaria. Un tratto distintivo di cui rimangono tracce significative [Mussari 2012], ma non più rappresentative di un’immagine consolidata dalle raffigurazioni della città diffuse per scopi militari, e dai viaggiatori che nel finale del *Grand Tour* esplorarono anche la Calabria [De Seta 2014].

La cinta muraria cinquecentesca di Crotona [Mussari 2002] racchiuse il nucleo abitato in un guscio che non avrebbe resistito alla pressione che il mutare dei tempi avrebbe imposto nel conflittuale rapporto tra il dentro e il fuori le mura. Nuovi indirizzi incisero profondamente tra XVIII e XIX secolo sugli assetti urbani di molte città murate, coinvolgendo in un diffuso processo di revisione anche Crotona, facendo emergere una narrazione che l’iconografia non aveva potuto cogliere.

La città rappresentata

Nei disegni, acquedotti e stampe che hanno rappresentato Crotona tra XVI e XIX secolo, la città è identificata dalle mura e dal castello, un ritratto ufficiale che permase malgrado il declassamento accusato nella riorganizzazione delle piazzeforti del Mediterraneo. A partire dalle versioni del Kitab-i Bahriye di Piri Reis, l’associazione castello-cinta bastionata diventa elemento identitario.



1: Louis Jean Desprez. *Vue de la Ville moderne de Cotrone* [in Saint Non 1783, III vol. p. 104].

Sarebbe stato insolito se nel XVI secolo l'attenzione non si fosse focalizzata sulla fortificazione, come nel disegno degli Uffizi attribuibile al cartografo pisano Matteo Neroni [Lamberini 2013], simile a l'altro suo del *Le Forte di Uropa* dell'ISCAG. Un'attenzione confermata dalle iconografie successive, come quella di Erasmo Magno da Velletri del 1605 [Scamardi 2016, 163-168], concentrata sul castello e sulle mura, dove la città, avvolta dal paesaggio deserto descritto dai viaggiatori, non appare, mentre prossima al modello di Piri Reis è la veduta del Codice Carratelli, forse la prima che mostra Cotrone da terra, dove pur nell'ingenuità del tratto grafico è mostrata la consistenza urbana [Mafrici 2015]. La seicentesca veduta dal mare di Jacques Petré, che ritrae Cotrone ripresa da una distanza di tre miglia, poteva riprodurre solo i profili della fortificazione: infatti, nel *Plan de la Ville*, la città non compare [Poleggi 1991].

La maggior parte delle iconografie realizzate nel XVIII secolo hanno la stessa impronta. La *Pianta della città di Cotrone* di Emanuele Giovine, raffrontabile con il precedente *Plan dessiné de Cotrone*, non mostra la città, intuibile dal profilo perimetrale del presunto impianto urbano, come nel *Disegno del Porto di Cotrone e sue adiacenze* del 1770 di Gennaro Tirone. La *Pianta della città e Castello di Cotrone* tracciata tra il 1777 e il 1778 da Michele Cristiani, invece, lascia percepire la dimensione dello spazio urbano, articolato in blocchi separati dalla trama della viabilità, lasciando intuire le problematicità di una saturazione che avrebbe innescato anche a Cotrone quel processo che a livello nazionale avrebbe sancito la demolizione delle mura urbane [Oteri 2012].



2: Eugenio Filo della Torre, *Veduta di Crotone*, metà XIX secolo [in Croce, Ceci, D'Ayala, Di Giacomo 1899, tav. XLV, n. 108].



3: L. Pio Paganini. *Crotone vista dal mare*, 1877 [Crotone, Ufficio Beni Culturali, Carte e Stampe, Fototeca, 35].



4: Teodoro Berenson, *Crotone dal Mare*, 1929, particolare [in Brenson 1929, tav. 31].

A quegli anni appartiene la veduta di Louis Jean Desprez per il *Voyage Pittoresque* dell'abbate di Saint-Non. La *Vue de la Ville moderne de Crotone*, pur se immersa in un'atmosfera pittoresca dominata dai valori ambientali, consente di riconoscere gli elementi caratterizzanti del paesaggio urbano (Fig. 1). Una veduta che associata alla Pianta di Michele Cristiani conferma lo stato di condensazione di cui le mura erano un oppressivo contenitore. Una città che il *Croquis des fortifications de la place de Crotone et des travaux du dernier siège*, elaborato nel corso dell'assedio francese di Crotone (1806-1807), se da un lato attesta l'edificato "funzionale" dei magazzini descritti da tutti i viaggiatori, disposti lungo uno degli assi di accesso alla città attorno ai quali sarebbe sorta la Crotone postunitaria [Mussari 2014], dall'altro riconduce l'impianto urbano a un'immaginaria trama a maglie regolari di matrice militare.

Sono le vedute della metà del XIX secolo che lasciano spazio alla città reale, mostrandola da nuovi punti di vista: da sud, dal convento degli Osservanti in rovina; da ovest, dal fronte di accesso alla città, con il ponte, il fossato e la porta ancora non demoliti; da nord, con la cinta bastionata ancora integra (Fig. 2): la città emerge sopra il limite delle mura, si distinguono i poli religiosi e i palazzi nobiliari, segnale del processo di trasformazione urbana e sociale che la città ha registrato e di cui le architetture mostrano gli esiti.

La visuale dal mare della veduta di Pio Paganini del 1877 riporta alla mente lo sfumato acquerello di Louis Ducros di un secolo prima, ma la rappresentazione ravvicinata consente di cogliere il nuovo rapporto tra la città e le mura (Fig. 3). Queste sono mitigate da ville, orti e giardini che le hanno in parte conquistate, mentre più sfumate, ma imponenti, appaiono in *Crotone dal Mare* di Teodoro Brenson del 1929 (Fig. 4). L'urbanizzazione del porto, che questi ritratti testimoniano, era sintomo dell'espansione in atto della città. Le fotografie dalla seconda metà dell'800 documentano gli esiti di quel processo urbano, puntando l'obiettivo sui nuovi nodi sottratti alle mura e che identificano la città contemporanea: i portici di accesso, la piazza antistante, il boulevard alberato, descritti dai viaggiatori. Le mura superstiti, silenti, sono aggredite da un'edilizia incontrollata: il castello, sopravvissuto, rimane isolato all'estremo orientale della città che si espande nell'entroterra [Severino 2011].

La città narrata

Alla città raffigurata non corrisponde la narrazione di chi l'osserva con un approccio umanistico, sociologico, odepico. Le note che dal '700 si soffermano su Crotone sono viziate dal rammarico di non trovare testimonianze di un'antichità perduta. Herman Von Riedesel, nella breve perlustrazione della Calabria del 1767 [Riedesel 1771], constata che «tutto è in uno stato di deperimento così grave da non poter riconoscere alcunché», additando Crotone come la città «più infelice dell'Italia e forse del mondo intero», afflitta anche dalla malaria. Sono segnali di una condizione sociale difficile, di un contesto arretrato e di uno stato dei luoghi compromesso. Un contesto che anche Saint-Non, nel *Voyage Pittoresque* [1783], avrebbe descritto. La città, schiacciata dal confronto con la grandezza di quella antica, è «racchiusa in una piccola punta di terra» dove Carlo V aveva costruito il castello ed elevato "mura" ritenute inutili: per questo «non si ritrova

assolutamente nulla dell'antica Crotone». Egli si sofferma poi sui «magazzini di grani e di formaggi, [...] che formano tutto il commercio del paese», e sul porto, non ancora praticabile, poli della vita economica e commerciale della città.

Le impressioni che qualche anno più tardi riporta Swinburne non sono esaltanti [Swinburne 1783]. Guidato dalla massima *nullius iurare in verba* e dall'ottica del *liberal* inglese, egli rileva la contraddizione tra il sottosviluppo sociale ed economico e le potenzialità del territorio di cui ammira il paesaggio e la natura feconda. Il riformista Giuseppe Maria Galanti [Galanti 1981], rimasto a Crotone dal 20 al 23 aprile del 1792, descrive una città «assai meschina», le cui mura «le tolgono la libera ventilazione dell'aria». La salubrità decantata da Strabone e Plinio è solo un vago ricordo. La città è sporca, priva di edifici significativi, «scoscesa con istrade strette ed irregolari»; la «cattedrale è un edificio di nessun gusto» e il castello «è in cattivo stato». Il sovraffollamento, la mancanza di spazi, i limiti imposti dalle servitù militari, vigenti fino al 1865, la concentrazione di una popolazione povera e soggiogata dai latifondisti locali, contribuivano a delineare un contesto in declino. La popolazione è miserevole, «scarso è il danaro» anche se «gli abitanti sono di benigna natura ed inclinati alla felicità»; ma regna la «mendicizia» e dilaga «l'ozio e l'ubbriachezza, la malafede».

Di quella infelice condizione si fa portavoce anche Friedrich Leopold von Stolberg che giunge a Crotone il 21 maggio del 1792 [Stolberg 1794], un osservatore colto e sensibile, attento agli aspetti di natura sociale e politica. Gli esiti del terremoto, l'ingiustizia, il malgoverno e una profonda sperequazione sociale, oscuravano i fasti di un'antichità remota. Il diplomatico tedesco lamenta l'insalubrità imputata all'Esaro e alla «decadenza del porto», dove a peggiorare le cose concorrevano, come notava Galanti, «i vicoli stretti e la sporcizia». Uno spaccato cui si contrappone la natura rigogliosa e la «fertilità del terreno», non in grado però di soddisfare le esigenze dei crotonesi per «l'oppressione del regime, e le forti imposte». Uno *status* aggravato anche dall'impossibilità di spostarsi, mancando «una strada carrozzabile», e dove erano i Baroni a garantire «sicurezza» con scorte e lasciapassare.

Nelle lettere indirizzate al padre l'ufficiale francese Duret de Tavel denuncia lo scempio dell'antica Kroton dove giunge il 12 ottobre 1808, cercandone «inutilmente le rovine» [De Tavel 1820]. La città moderna è in un reiterato *refrain* quella vituperata trasformata da Carlo V, i cui abitanti sono «rosi dalla miseria e dalle malattie». Riflessioni che non si discostano da quelle di Richard Keppel Craven, che approda a Crotone nel giugno del 1818 [Craven 1821], sottolineando che li «è difficile trovare filosofi o lottatori, o medici, e il sistema pitagorico è conosciuto solo per il suo nome»: una città dove egli coglie «un deplorabile contrasto con tutto ciò che formava i suoi antichi vanti».

Il continuo confronto tra passato leggendario e decadenza del presente è il parametro di valutazione costante, ma diversamente da Stolberg, Craven descrive «strade larghe e dritte», «grandi palazzi e le fortificazioni» che conferivano a Crotone «un aspetto tra i più imponenti tra le città» visitate, anche se invasa dalla «immondizia».

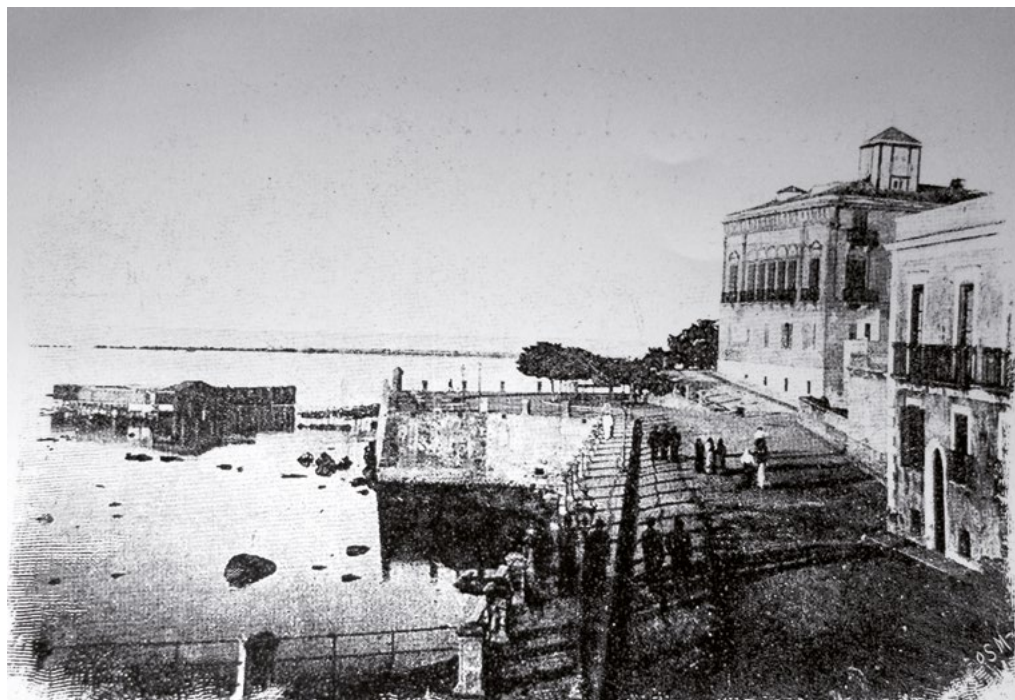
Craufurd Tait Ramage, rapito dall'ammirazione per il paesaggio più che dalla passione per l'antichità, arriva in Calabria nel 1828 in solitaria, senza «protezioni» [Ramage 1868]. Entrando in Crotone si immerge nella piazza affollata dove non riconosce i

discendenti di Milone «ricordi delle meraviglie dei nostri anni giovanili». I crotonesi non sono quelli letterari, ma almeno il paesaggio «non è mutato»; il mito delle fecondità del Sud è confermato. Il degradato stato sociale attuale è imputabile secondo lui alla «mente che ha degenerato, le potenze intellettuali sembrano spente».

Cesare Malpica è tra i pochi ad apprezzare Crotona [Malpica 1846], probabilmente per le origini calabresi o come esponente «del romanticismo napoletano, filogovernativo e antipuristico, francesizzante e byroniano» [Carrannante 2007]. Nel maggio del 1846 arriva a Crotona, «piccola ma graziosa», ammirando «la porta della Città, le sue mura, i suoi palazzi, e i bastioni del forte e munito castello». Il paesaggio che osserva dalla fortezza, la visione di una nave, lo inducono ad esaltare la marina della città, addirittura «la prima del mondo!», un entusiasmo motivato dalla vista di Capo Colonna, solitaria testimonianza superstita della gloria passata. Un punto di vista diverso quello di Malpica, dissonante con altre esperienze vissute e descritte, forse condizionato da un sentimentalismo lusingatore e da una sospetta parzialità di giudizio.

Un atteggiamento indulgente è quello assunto anche da François Lenormant [Lenormant 1881], che alla fine del XIX secolo descrive Crotona come «una graziosa piccola città [...] dall'aspetto florido e gaio», associando l'immagine percepita da lontano a quella delle città mediterranee dell'Oriente, come avrebbe fatto nel 1908 Friederich Werner van Oestéren [Van Oestéren 1909]. L'archeologo francese, come Craven, racconta di «vere strade ben costruite» di «palazzi circondati di graziosi giardini», dove risiede «una numerosa e ricca nobiltà» che «non manca di cultura». Egli rammenta la stazione ferroviaria, uno dei poli di urbanizzazione della città contemporanea oltre al porto, e ribadisce la massiccia presenza dei magazzini allineati lungo la strada prospiciente l'Esaro fuori dalle mura. A proposito di queste ultime annota che «dalla parte della ferrovia [...] gli antichi bastioni furono demoliti per dare aria all'abitato e per facilitarne l'ingrandimento»: era già stato attuato il loro parziale smantellamento adducendo artificiose ragioni di igiene pubblica. Nel nucleo storico invece «le principali abitazioni della nobiltà» sono attorniate da giardini «ben coltivati e lussureggianti di vegetazione», ricavati nelle aree sottratte alle mura urbane, come l'acquerello di Paganini in quei medesimi anni aveva rappresentato. Ma anche Lenormant confessa l'amarezza per l'assenza di memorie dell'antica città – «non resta né un frammento di muro né una sola pietra» – lamentando la mancanza di scavi controllati e il traffico clandestino di reperti.

Malinconiche sono le note di George Gissing del 1897 [Gissing 1901]. Il paesaggio «è desolato; e c'è poco di meglio se ci si volge a guardare la pianura che si estende a nord della città». Si chiede anche lui «che ne è stato delle rovine di Crotona», confermando che nella «squallida» città moderna non ne rimane traccia. Sulle orme di Lenormant egli visita uno dei giardini urbani, scontrandosi per questo con un sindaco sgarbato e sospettoso che lo induce a ritenere che «non esiste una vita intellettuale» e che fosse molto scarsa «l'istruzione più rudimentale». Lo stato sociale che egli coglie è riassunto nella considerazione che «quelli che hanno delle ricchezze vi stanno ferocemente attaccati; e la massa non ha tempo né desiderio di occuparsi d'altro che dei mezzi di sussistenza». Una popolazione povera e ignorante, quella crotonese, ma cui si deve comprensione, quando ammette che «uno straniero di passaggio non ha nessun diritto di coltivare sentimenti di superiorità».



5: Crotone. Viale Regina Margherita, 1901 [Crotone, Ufficio Beni Culturali, Fototeca, Foto Antiche, Collezione Sfortuniano, 3].

Al principio del XX secolo conferma i tratti di quella stridente realtà il collezionista d'antichità Marion Francis Crawford [Crawford 1901], in un racconto che implica valutazioni politiche, sociali ed economiche: «Crotone oggi è un angolo deserto dell'Italia. Una terra di contadini che ignorano tutto tranne l'agricoltura». Uniche memorie della civiltà perduta da menzionare sono «una colonna di un'ammirevole bellezza eretta a due passi dal mare, a Capo Colonna» e la figura di Pitagora, il cui nome «significava tutto ciò che era giusto, possibile o irraggiungibile nella lotta per la civiltà contro le tenebre» ormai incombenti su Crotone.

La città descritta da Norman Douglas nelle esperienze di viaggio in Calabria tra il 1907 e il 1911 sembra diversa [Douglas 1915]: «strade pulite, ben illuminate, ora affollate»; il viale intitolato alla Regina Margherita sorto sulle spoglie delle mura demolite è frequentato dalla buona società (Fig. 5), mentre nel paesaggio notturno animato dal «ritmico respiro delle onde», si rimane avvolti dalla «fragranza soave si leva dalla macchia stretta degli uliveti e dai fichi carichi di frutti e dai vigneti in maturazione». L'incantata atmosfera romantica di quel paesaggio viene infranta dal peso del ricordo di ciò che non è più: «difficile in verità persuadersi che su questa superficie sorgeva una città popolosa. Eppure è così».

È solo il promontorio Lacinio che può motivare una visita a Crotone secondo Edward Hutton [Hutton 1915], come lo era stato per Justus Tommasini quasi un secolo prima

[Tommasini 1828]. Niente gli appare più «sinistro e più triste di questa terra desolata», e sebbene Crotone gli sembri «un paese curiosamente affaccendato», non offre «attrattive ai viaggiatori».

Non è la Storia a spingere Josef Viktor Widmann ad effettuare un viaggio in Calabria nel 1903 [Widmann 1904], conscio che della Magna Grecia «attestata storicamente», sopravviveva solo il nome, e che «la realtà circostante si opponeva [...] a ogni tentativo di ricostruzione storica». Crotone si rivela «grande nelle sue strade principali con i suoi portici», e a contraddire lo stereotipo postunitario dell'indolenza calabrese, ricorda «sarti e i ciabattini ancora al lavoro nelle botteghe sui portici» a tarda sera. Ma nonostante la fatica, «questi poveracci [...] continuano a patire la fame in una terra così fertile [...] la colpa è delle classi superiori che detengono il potere di cui si servono senza coscienza».

In pieno fascismo Jules Destrée [Destrée 1931] prima e Giuseppe Orioli con Norman Douglas poi [Orioli 1934], intraprendono il viaggio in Calabria, nel 1930 il primo, nella primavera del 1933 gli altri. Se le brevi note del viaggiatore belga denunciano l'indignazione per «palazzi degni di considerazione» espressione di ricchezze terriere accumulate con il lavoro di «migliaia di contadini che ho visto curvi sulla terra», le estese osservazioni di Orioli colgono «miglioramenti» nella città, la nuova sede dell'ufficio postale, nuovi ristoranti, la costruzione di «molte case nuove», indicatori dell'espansione urbana, al punto che il «paese», «sarebbe impossibile riconoscerlo seguendo le descrizioni degli antichi viaggiatori». Ma Crotone non esercita «un grande fascino», la campagna circostante è bella, ma sembra un «un triste deserto».

Alla metà del secolo trascorso il giudizio critico si acuisce. Dopo i conflitti mondiali a Crotone si avvia un processo di industrializzazione guardato con entusiasmo da Kazimiera Alberti nel 1949 [Alberti 1950], ma come è noto destinato a fallire [Russo 1987; Calendini 2009]. Il giornalista David Randall, che aveva analizzato con severità il capoluogo del Marchesato qualche anno prima, aveva constatato come il fascino delle parole di Gissing e le impressioni romantiche di Lenormant non trovassero più riscontri. Crotone «non è né piccola né graziosa. Fabbriche, uffici e negozi circondano la città» ormai trasformatasi in un «centro di affari, ma senza nessuna attrattiva» [Randall 1931]. Un'idea del «suo vecchio aspetto» – la città cinquecentesca da cui ha preso avvio questo percorso – poteva «essere richiamato alla memoria dai disegni e dalle incisioni di cento anni fa, quando l'onda del progresso aveva scarsamente raggiunto le spiagge del mar Ionio».

Conclusioni

Forse non si deve essere tassativi come Randall. Queste note percorse sui binari paralleli dell'interpretazione dell'immagine e delle impressioni di viaggio offrono lo spunto per la lettura di una storia urbana complessa e condizionata da una tradizione storico-letteraria dominante. Nel tempo immagini e descrizioni hanno percorso i solchi di una Storia reale, che attraverso ritratti circoscritti e a volte dissonanti possono contribuire al riconoscimento di una identità «altra» da recuperare nelle sue peculiarità e contraddizioni.

Bibliografia

- ALBERTI, K. (1950). *L'anima della Calabria*, Napoli, Conte.
- BRENSON, T. (1929). *Visioni di Calabria*, a cura di L. Parpagliolo, Firenze, Vallecchi.
- CALENDINI, E.R. (2009). *Storia e momenti della vita sociale a Crotone in relazione ad architettura e urbanistica negli anni 1920-40*, Crotone, CSA.
- CAPPELLI, V. (2014). *Craufurd Tait Ramage. Calabria pittoresca e romantica*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- CAPPELLI, V. (2016). *Cesare Malpica. Impressioni di viaggio nelle Calabrie*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- CARLINO, C. (1996). *Duret de Tavel. Lettere dalla Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- CARRANANTE, A. (2007). *Cesare Malpica*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 68, ad vocem.
- CASTANÒ, C., SURACE, M. C. (1991). *Richard Kappel Craven. Viaggio nelle Province meridionali del Regno di Napoli*, Catanzaro, Abramo.
- COMI, S. (1977). *Henry Swinburne. Viaggio in Calabria (1777-1778)*, Chiaravalle Centrale, Effemme.
- COSENTINO, G. (1842-1843). *Una notte ne' dintorni di Cotrone*, in «Poliorama pittoresco», n. 51, vol. 7, pp. 407-408.
- COSENTINO, G. (1844-1845). *Cenni storici sulla città di Cotrone*, in «Poliorama pittoresco», n. 12, vol. 9, pp. 95-96; n. 13, pp. 102-103; n. 14, pp. 114.
- CRAVEN, K.L. (1821). *A tour through the southern provinces of the Kingdom of Naples*, London, Rodwell and Martin.
- CRAWFORD, F.M. (1901). *The rulers of the South; Sicily, Calabria, Malta*, New York, The Macmillan company.
- DAVENPORT, J. (1971). *Norman Douglas. Vecchia Calabria*, Bologna, Cappelli.
- DE LAURA, S. (1996). *Friederich L. von Stolberg. Viaggio in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- DE SETA, C. (2014). *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli.
- DE TAVEL, D. (1820). *Séjour d'un officier français en Calabre, ou Lettres propres à faire connaître l'état ancien et moderne de la Calabre*, chez Béchét aîné Libraire, Rouen.
- DESTREE J. (1931). *Un jour je voyageais en Calabre*, Bruxelles, Lèglantine.
- DOUGLAS, N. (1915). *Old Calabria*, London, Secker.
- GALANTI, G.M. (1981). *Giornale di viaggio in Calabria*, a cura di A. Placanica, Napoli, SEN.
- GISSING, G. (1901). *By the Ionian Sea*, London, Chapman and Hall.
- GUIDACCI, M. (1971). *George Gissing. Sulla riva dello Ionio*, Bologna, Cappelli.
- HUTTON, E. (1915). *Naples and southern Italy*, New York, The Macmillan company.
- LAMBERINI, D. (2014). *Il mondo di Matteo Neroni cosmografo mediceo*, Firenze, Edifir.
- La Rivoluzione napoletana del 1799* (1899), a cura di B. Croce, G. Ceci, M. D'ayala, S. Di Giacomo, Napoli, Morano.
- LENORMANT, F. (1881). *La grande-Grèce, paysages et histoire*, Paris, Lévy.
- LENORMANT, F. (1976). *La "Magna" Grecia*, 3 voll., Chiaravalle Centrale, Frama Sud [tradotto da A. Lucifero].
- MANFERLOTTI, S. (2012). *Giuseppe Orioli. In viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- MAFRICI, M. (2015). *Il Codice Romano Carratelli nel sistema difensivo del Regno di Napoli*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il codice Romano Carratelli e la fortificazione nel*

- Mediterraneo secoli XVI-XVII*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Centro stampa d'Ateneo, pp. 43-66.
- MALPICA, C. (1846). *La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia impressioni di Cesare Malpica*, Napoli, Andrea Festa.
- MOZZILLO, A. (1962). *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Mura e città. Dismissione e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotona, Messina* (2012), a cura di A. M. Oteri, «Storia Urbana», nn. 136-137, Milano, FrancoAngeli.
- MUSSARI, B. (2002). *La fortificazione e la città. Un caso Crotona*, in *La Calabria nel Rinascimento*, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, pp. 409-456.
- MUSSARI, B. (2012). *Una barriera allo incremento e alla salubrità del paese: le mura di Crotona tra dismissioni e sviluppo urbano*, in «Storia Urbana», nn. 136-137, pp. 165-196.
- MUSSARI, B. (2014). *Crotona tra XVIII e XX secolo: la trasformazione della città e della sua immagine*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. De Seta, Napoli, ESI, pp. 743-753
- OESTÉREN, F.W. (1909). *Armes Kalabrien*, Wien-Leipzig, Verlag Lumen.
- ORIOLE, G. (1934). *Moving along just a diary*, London, Chatto & Windus.
- PETRUSEWICZ, M. (2007). *Kazimiera Alberyti. L'anima della Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- POLEGGI, E. (1991). *Carte francesi e porti italiani del Seicento*, Genova, Sagep.
- RAMAGE, C.T. (1868). *The nooks and by-ways of Italy. Wanderings in search of its ancient remains and modern superstitions*, Liverpool, E. Howell.
- RANDALL, D. (1931). *Greek cities in Italy and Sicily*, Oxford, The Clarendon press.
- RIEDEL, J. H. VON (1771). *Reisedurch Sizilien und Großgriechenland*, Zurich, Orell, Geßner, Fießlin.
- RUSSO, A. (1987). *Antichi granai e nuove ciminiere nella città del latifondo*, Crotona, Brueghel.
- SAINT-NON J.C.R. (1781-1786). *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 tomi, Paris, Clousier.
- SCAMARDÌ, G. (2016). *Si come il suo disegno dimostra*, Roma, Aracne.
- SCAMARDÌ, T. (2009). *Justus Tommasini. Passeggiata per Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- SCAMARDÌ, T. (2013). *Friedrich Werner van Oestéren. Povera Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- SCAMARDÌ, T. (2015). *Josef Viktor Widmann Calabria 1903*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- SEVERINO, G.C. (2011). *Crotona. Da polis a città di Calabria*, Roma, Gangemi.
- STOLBERG, F. L. (1794). *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien*, Königsberg und Leipzig, Friedrich Nicolovius.
- SWINBURNE, H. (1783). *Travels in the two Sicilies*, London, P. Elmsly.
- TOMMASINI, J. (1828). *Spaziergang durch Kalabrien und Apulien*, Konstanz, W. Wallis.
- TUZET, H., DESTREÈ, J. (2008). *In Calabria durante il fascismo: due viaggi inchiesta*, Soveria Mannelli, Rubbettino [tradotto da S. Napolitano].
- VALENTE, G. (1978). *La Calabria dell'abate Saint-Non*, Chiaravalle Centrale, Effemme.
- WIDMANN, J.F. (1904). *Kalabrien - Apulien und Streifereien an den oberitalienische Seen*, Frauenfeld, Verlag von Huber & Co.
- ZANGARI, D. (1924). *Viaggiatori stranieri in Calabria. Johann Hermann Von Riedesel (1740-1785)*, in «Rivista di Cultura Calabrese», n. IV, pp. 1-27.

RITRATTI DELLA CITTÀ DI POLA NEI SECOLI XIX E XX: CITTÀ, MONUMENTI E VEDUTE NELLE GUIDE PER I FORESTIERI E NEI DIARI DEI VIAGGIATORI

SARA ROCCO

Abstract

In the 19th and 20th centuries Pula belonged to the Austro-Hungarian Empire, the Kingdom of Italy, the Republic of Yugoslavia and the Republic of Croatia. The perception of its monuments and urban spaces is here investigated through guides for foreigners and diaries for travellers from different years. The purpose is to compare different portraits of Pula, highlighting continuities and discontinuities in the approach to the city and to the meaning of the terms “space”, “panorama” and “monument”.

Keywords

Pula; Travel guides; Politics

Introduzione

La città di Pola, capoluogo della regione istriana, può essere considerata paradigmatica dell'avvicendamento politico verificatosi in quest'area geografica nei secoli XIX e XX: nel corso di un lasso di tempo relativamente contenuto, infatti, si sono succeduti l'Impero austroungarico (1814-1918), il Regno d'Italia (1918-1947), la Repubblica di Jugoslavia (1947-1991) e la Repubblica di Croazia (1991). Ciascun regime politico, com'è noto, propone una propria idea di città e un diverso atteggiamento nei confronti dell'esistente, influenzando profondamente lo spazio costruito.

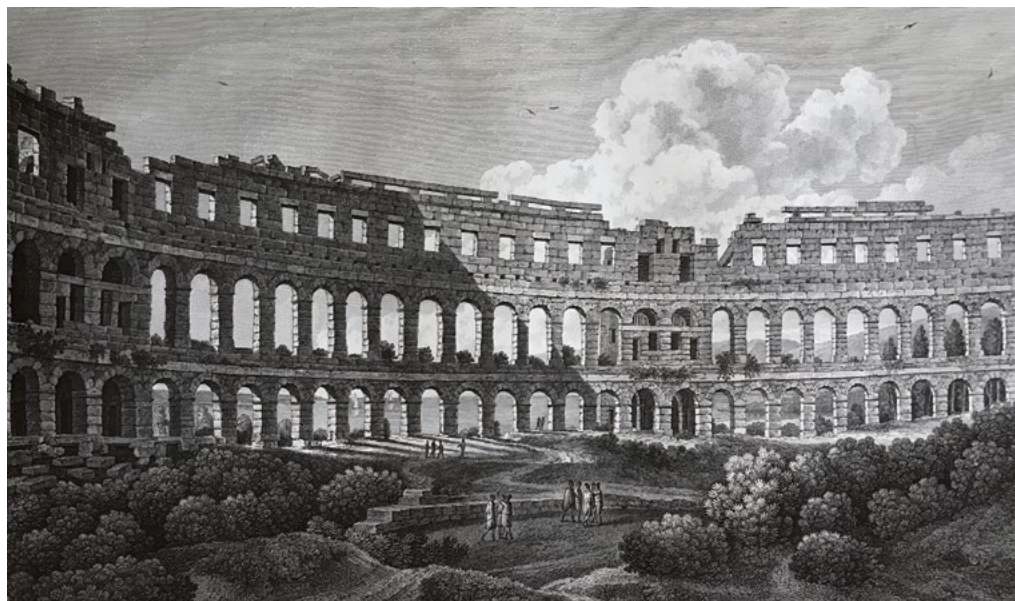
Nel contesto appena descritto, si è inteso indagare il modificarsi della percezione della città di Pola, dei suoi monumenti e degli spazi urbani, attraverso lo strumento delle guide per i forestieri ed i turisti pubblicate in diversi momenti storici; in esse, infatti, la selezione di monumenti e le modalità in cui viene presentata la città non sono estranee ad un coinvolgimento culturale ed ideologico. Si è scelto, inoltre, come contraltare, di premettere allo studio l'analisi di alcuni diari di viaggiatori ottocenteschi, generalmente indifferenti ad intenzioni propagandistiche.

Il ritratto di Pola nei diari dei viaggiatori ottocenteschi

L'Ottocento è il secolo dei grandi viaggi di poeti, scrittori e pittori: tra i *report* di viaggio dati alle stampe, sono stati qui selezionati il *Voyage Pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie* di Lavallée e Cassas del 1802, le *Picturesque Views of the Antiquities of Pola in Istria* di Allason del 1819 e *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro* di Yriarte del 1878. I primi due diari propongono, in particolare nell'importante appartato visivo che le accompagna, un ritratto della città di Pola dove non vi è un reale confine tra natura e costruito ed emerge una concezione dell'ambiente legata al concetto di veduta, con ampi panorami e viste dall'alto, portatrice di un forte desiderio di comunicazione a livello emozionale. La natura, in alcuni casi, sembra prevalere sull'opera umana, generando un senso di ineluttabilità del trascorrere del tempo, accompagnato da malinconia; visione che si può, generalizzando, definire "romantica".

Joseph Lavallée dà alle stampe *Voyage Pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie* nel 1802: si tratta di un diario *sui generis*, perché l'autore non ha visitato personalmente i luoghi che descrive, ma basa i suoi pensieri sulle vedute realizzate vent'anni prima dal pittore Louis François Cassas: in queste stampe, i monumenti della città di Pola sono in forte relazione con il paesaggio circostante che, lungi da essere puro sfondo, si pone sullo stesso piano dello spazio costruito. Nello scritto di Lavallée invece, il paesaggio scompare, lasciando ampio spazio alla descrizione erudita dei monumenti e della storia. Come d'uso in età romantica, le rovine dell'Arena suscitano emozioni e sentimenti contrastanti, in bilico tra la suggestione dell'antico splendore e il rumore dei giochi circensi, del cui «mondo non resta nulla, niente eccetto le pietre» [Lavallée 1802, 67] e la situazione attuale, «luogo del silenzio e della malinconia!» [Lavallée 1802, 67]. Si riportano solo brevi cenni sullo stato di conservazione del tempio dedicato ad Augusto e Roma, lamentando le lacune nel fregio e l'interramento degli stilobati.

In *Picturesque Views of the Antiquities of Pola* (1819) dell'architetto inglese Thomas Allason, attraverso le vedute è ancora più evidente la concezione della città non come una sommatoria di monumenti singoli, quanto invece come un'unione tra la natura circostante, il paesaggio e le principali emergenze: l'ingresso in città dal mare accentua questo rapporto tra i caratteri naturali del luogo – la baia, le isole e i colli – e gli elementi antropici – le mura della città, l'anfiteatro e la cittadella – che si inseriscono quasi "naturalmente" nel contesto. Allason, inoltre, focalizza la sua attenzione sui pochi monumenti risalenti all'età romana (tempio di Augusto e Roma, tempio di Diana, anfiteatro, arco dei Sergi), denunciandone lo stato di abbandono in cui versano, principalmente a causa dello «spirito distruttivo dei francesi» [Allason 1819, 6], che avevano amministrato Pola dal 1803 al 1814; il suo atteggiamento critico non risparmia nemmeno i dominatori a lui contemporanei, gli austriaci, considerati incapaci di riconoscere le potenzialità del luogo, come anche gli abitanti stessi di Pola, bollati come esseri indolenti che vivono in un clima di «povertà e squallore» [Allason 1819, 7]. La visione dei monumenti è sempre accompagnata da sentimenti romantici e coinvolgenti: l'anfiteatro, ad esempio, suscita «una sensazione di piacevole malinconia» [Allason 1819, 12], come anche la scoperta della futura porta Gemina, alla quale si provvederà con un restauro.



1: Vista dell'anfiteatro di Pola [in Lavallée, Cassas 1802].

Les bords de l'Adriatique et le Monténégro, opera di fine Ottocento (1878) di Charles Yriarte è un diario di viaggio che presenta differenze notevoli rispetto ai due precedentemente citati. L'approccio alla città non è più emozionale in senso romantico, ma sottende uno studio antropologico ed urbanistico: con curiosità ed interesse vengono indagati abitudini e linguaggio della popolazione locale, ma anche il funzionamento dell'arsenale, del porto militare, fino ai dettagli sulla nazionalità dei lavoratori. Yriarte sembra prefiggersi il compito di sintetizzare la città di Pola nella sua essenza sociale ed urbanistica: due città in una, la città antica e medievale e la città moderna austriaca, due popolazioni e due stili di vita: «lì, il pittoresco, l'inaspettato, la delusione e la grazia delle cose italiane; qui la pulizia, l'ordine, la calma e la regolarità delle cose tedesche. A Pola-città bevono vino; qui beviamo la birra. Le donne sono brune, pallide e luminose sulla piazza; eccoli qui biondi, rotondi, rosa e posati» [Yriarte 1878, 142].

Le guide ottocentesche di Pola austroungarica: tra consapevolezza del patrimonio storico-artistico e sviluppo militare

Storico e giurista, dal 1856 conservatore per il Litorale per conto della Commissione centrale per la tutela dei monumenti dell'Impero austroungarico, Pietro Kandler redige nel 1845 una guida di Pola dal titolo *Cenni al forestiero che visita Pola*. Al termine di una lunghissima introduzione storica, la guida propone un taglio innovativo nella presentazione dei monumenti: l'intento è «guidare il forestiero per la città odierna di Pola»

presentando le principali emergenze, seguendo un percorso definito, «rinumerando le cose nell'ordine che si trovano collocate» [Kandler 1845, 33].

Convinto sostenitore dell'Impero, Kandler si pone l'obiettivo di trasmettere l'idea di una città forte, culturalmente ricca e senza rivali all'interno dei confini imperiali, al punto da scrivere che «nessun'altra città dell'Impero austriaco tante antichità ed in stato di conservazione abbia siccome Pola» e che «non si frequente è il rinvenire entro il giro di un solo miglio un anfiteatro, due templi, un ninfeo, un arco, tre porte, per tacere di monumenti minori, e di quelli che all'epoca cristiana appartengono» [Kandler 1845, 46] e «che assai più sarebbero in copia, se circostanza di tempi antichi e di tempi moderni non vi fossero state di ostacolo» [Kandler 1845, 46]. Questo atteggiamento di grande orgoglio filogovernativo si alimenta con le numerose critiche che l'autore rivolge al passato, in merito all'uso sconsiderato e poco rispettoso del patrimonio; è il caso del tempio di Augusto e Roma che, «incendiato, abbandonato, fu per buona sorte in tempo non assai remoto convertito in pubblico granaio» [Kandler 1845, 34], e dell'anfiteatro, al quale non è stato riconosciuto il valore materiale ed è stato spogliato della sua pietra d'Istria «che facile smercio trovava in Venezia per la via di mare» [Kandler 1845, 38].

Pietro Kandler, rispetto ai precedenti viaggiatori ottocenteschi, mostra di avere uno sguardo diverso nei confronti del trascorrere del tempo; nell'invito ad ammirare il prospetto orientale del Palazzo Municipale, che ingloba il tempio romano di Diana, si riconosce la sua capacità di apprezzare le stratificazioni del tempo, trattandosi della facciata più rappresentativa della storia polese; laddove «null'altro di tanta ricchezza rimane che una cappella a croce greca» [Kandler 1845, 42] della Basilica di Santa Maria Formosa, la descrizione del monumento si fa minuziosa, ricca di rimandi storici e di un'accurata ricostruzione del presunto stato originario. Non manca, inoltre, di dare contezza delle trasformazioni e dei cambi d'uso degli edifici, come la Fortezza Veneta, «in tempi recenti restaurata non solo ma ridotta a perfezione secondo l'esigenze dell'odierno servizio di guerra» [Kandler 1845, 45], o la chiesa di Santa Caterina, «abbandonata, e dal 1590 data per uso di famiglie greche venute da Candia e da Morea» [Kandler 1845, 36]. Dà, inoltre, spazio a leggende e credenze popolari come quella che vede l'Arena costruita in una notte dalle fate.

La panoramica sul periodo austroungarico può concludersi con la Guida Treves *Venezia e il Veneto – Trento, Trieste, Istria* del 1908, dove la città di Pola viene inizialmente presentata nel suo aspetto più simbolico e funzionale, come «sede della I.R. Amministrazione della Marina da Guerra ed il suo Arsenal e gli stabilimenti marittimi» [Treves 1908, 186], invitando il forestiero alla visita dei principali edifici militari. Anche qui, come nel Kandler, si riscontra un'esaltazione dell'Impero in termini di forza navale. Solo in seguito, l'attenzione si sposta sui singoli monumenti, proponendo un percorso che muove dal Foro, attraverso la Porta Aurea, l'antico teatro, il monastero dei Francescani fino all'Arena e infine al Duomo. Lungo il percorso vengono indicati i nuovi scavi e le recenti scoperte archeologiche, che interessavano principalmente le antiche mura della città, le quali portarono alla messa in luce delle porte Ercole e Gemina.

Esaltazione della romanità e visione ambientale della città nelle guide italiane

Le guide di Pola di maggior fortuna pubblicate durante il periodo dell'occupazione italiana di Pola sono senz'altro *Pola* dell'archeologo Guido Calza (1920) appartenente alla collana de "Il Piccolo Cicerone Moderno", e la *Guida di Pola*, dello storico Achille Gorlato, datata 1937.

La guida di Calza, studioso impegnato attivamente nelle prime sistemazioni archeologiche della città, nasce come guida popolare, destinata a tutti; la introduce una lettera di Corrado Ricci, dove emerge un atteggiamento sprezzante nei confronti dell'operato austriaco, accusato di aver

ingolfato, ai piedi, l'Arco dei Sergi; tollerato che due misere case soffocassero il Tempio d'Augusto, e lo celassero a chi percorreva l'area dell'antico Foro; danneggiata, con la pretesa di restaurarla, la Porta Gemina; abbattuta parte delle mura; distrutte ovunque le case adoranti i monumenti maggiori e costrutte le nuove con schiacciante presunzione viennese [Calza 1920, 5];

l'intento è, quindi, totalmente denigratorio, al fine di far apparire salvifico e redimente l'operato italiano, collegandolo indissolubilmente con l'età romana e classica. Sebbene Calza riconosca la preziosa scoperta del teatro romano da parte dell'austriaco Anton Gnirs, stigmatizza anche la perdita del battistero «distrutto nel 1850 per ampliare un



2: Achille Gorlato, Copertina di *Guida di Pola*, 1937.

cortile in un palazzo della Marina Austriaca» [Calza 1920, 54] e sottolinea, per contro, i futuri interventi italiani di liberazione del Tempio di Augusto, monumento simbolo della città, che prevedono la demolizione di due edifici antistanti e della «parete che chiude attualmente tra questi due pilastri l'ingresso alla cella [che] ne ha alterato la forma originaria: essa sarà abbattuta e ripristinato il tempio *in antis* quale era» [Calza 1920, 36]. Un lungo *excursus* storico precede la presentazione dei luoghi della città, organizzata tematicamente in base ad alcuni riconoscibili sistemi di relazione urbana: le mura e le porte della città, il foro, il campidoglio, l'anfiteatro e il teatro dello Zaro. Le descrizioni dei singoli monumenti sono dettagliate ma riportano costantemente la localizzazione nel tessuto urbano; ciò che ne deriva è un ritratto "ambientale" della città, che non si limita ad una sommatoria di elementi, quali sono i monumenti, ma, al contrario, riconosce i rapporti tra gli oggetti e i sistemi di relazione nello spazio e nel tempo.

Achille Gorlato, scrivendo la *Guida di Pola* nel 1937, a vent'anni dall'inizio dell'occupazione italiana, si pone la missione di elogiare ciò che, a livello urbanistico, culturale ed architettonico, era stato realizzato dal regime fascista; lo fa anch'egli screditando in primo luogo l'operato austriaco e richiamando parallelamente la romanità e i grandi artisti della storia italiana; come già Calza prima di lui, anche Gorlato cita i famosi versi del IX canto dell'*Inferno* «sì com'è Pola presso del Carnaro che l'Italia chiude e i suoi termini bagna» che in Dante rimandavano ai confini geografici della provincia italiana dell'Impero Romano, e che durante il Ventennio assunsero una funzione legittimante per l'occupazione dell'Istria.

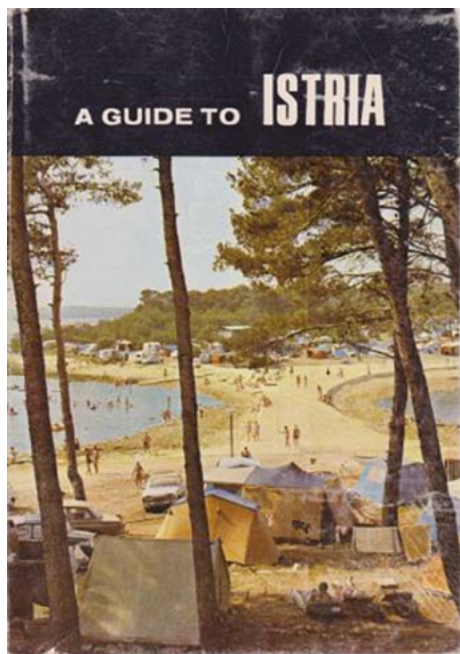
Anche questa guida, come quella di Kandler, propone un percorso che intercetta i principali monumenti e che prende avvio dalla stazione ferroviaria, allora tipico punto di arrivo per chi non giungeva dal mare e oggi quasi abbandonata. La selezione è molto ampia rispetto alle guide precedentemente analizzate: comprende, infatti, anche monumenti realizzati dall'Austria-Ungheria, come la Chiesa della Madonna del Mare e il Cimitero della Regia Marina, nell'ottica però di una generale critica nei confronti dell'Impero; la chiesa viene infatti ricordata per l'aggiunta, in epoca fascista, della cappella contenente il Famedio del Marinaio Italiano, mentre il cimitero serve per celebrare Nazario Sauro, «Martire istriano impiccato dall'Austria» [Gorlato 1937, 37]. Lungo il percorso l'autore si sofferma, in ottica celebrativa, anche su altre opere recenti quali il Palazzo della Cassa di Risparmio nel Foro, il Palazzo delle Poste e la Casa della Gioventù Italiana del Littorio.

Le descrizioni dei monumenti accennano alle presunte conformazioni originarie e contengono anche aggiornamenti sulle scoperte recenti; inoltre sono testimonianza utile, ai nostri occhi, delle trasformazioni e dei restauri dei monumenti, come nel caso del restauro del Duomo (1927) e di quello della Chiesa della Misericordia (1936); in una sola occasione Gorlato si concede commenti apparentemente personali, come nel caso dell'Arena che «sembra davvero un castello di fate» [Gorlato 1937, 16], richiamando in realtà le credenze popolari già citate da Pietro Kandler. Il racconto si sofferma poi sulla statua di Augusto e su elementi minori, quali la lastra con il Fascio Littorio, la sedia curule e l'emblema di Venezia accanto a Porta Ercole, oggi non più esistenti, «testimonianza certa della continuità del legittimo dominio di Roma a Pola e nella provincia tutta» [Gorlato 1937, 22].

Il dopoguerra: Pola tra industria e turismo nelle guide jugoslave

Le guide jugoslave prese in considerazione in questa analisi, *Istria e Quarnero* di Dmitar Čulić del 1964, *Pula* di Branko Marušić del 1965 e *A guide to Istria* di Dragovan Šepić del 1970, fanno emergere un ritratto della città di Pola fortemente legato allo sviluppo industriale e turistico, incentivato dalla Federazione Jugoslava. In *Istria e Quarnero* si elencano con fierezza i cantieri navali, le vetrerie, le fabbriche tessili e i maglifici, sorti nell'ambito di uno sviluppo urbanistico generale della città. Fra gli ulteriori vanti del regime, vi sono i numerosi complessi alberghieri lungo la costa, costruiti e in costruzione, per far fronte ad un crescente numero di visitatori. Anche in *A guide to Istria* viene ribadito questo carattere della regione istriana, definita addirittura «l'area turistica più attrattiva della Jugoslavia» [Šepić 1970, 3], grazie alla presenza di villaggi, che hanno consentito un aumento degli afflussi. Si tratta di una guida a servizio del viaggiatore motorizzato, al fine di «rispondere a tutte le domande che potrebbero sorgere nel corso del suo soggiorno» [Šepić 1970, 4]. La città di Pola viene presentata come un centro economico, amministrativo e culturale, dove anche i monumenti sono coinvolti in questo utilizzo frenetico a fini commerciali e turistici, è il caso dell'Arena, utilizzata, a partire dal 1954, per ospitare l'importante Festival del Cinema Jugoslavo.

Istria e Quarnero di Dmitar Čulić è senza dubbio la guida più completa nella selezione dei monumenti: l'autore descrive i monumenti romani, gli edifici religiosi e quelli realizzati dagli austriaci; inoltre, per la prima volta si ricorda che «sui colli che dominano il mare si possono osservare fortificazioni austriaci, ormai abbandonati, che servivano alla



3: Dragovan Šepić, Copertina di *A guide to Istria*, 1970.

difesa dell'ex porto militare» [Čulić 1964, 95]. Si tratta di un dettaglio sintomatico perché denuncia l'inizio dell'interesse nei confronti di manufatti che, fino a quel momento, non erano stati minimamente presi in considerazione; questo, però, non significa che il regime jugoslavo abbia considerato il sistema di forti in termini di patrimonio, basti pensare che la maggior parte di essi sono ancora oggi in stato di abbandono. Non si fa, invece, nemmeno accenno ai principali edifici costruiti dal regime fascista; a supporto di ciò si può notare come nelle guide l'atteggiamento nei confronti dei governi precedenti sia sempre piuttosto aggressivo: in *Istria e Quarnero* agli italiani non viene riconosciuta la paternità del restauro del Tempio di Augusto, accennando vagamente a danni subiti durante la II guerra mondiale e successivamente riparati, come anche nei confronti degli austriaci, dei quali si ricordano i «numerosi Jugoslavi e Cechi fucilati per le loro idee patriottiche dalle autorità austriache nel corso della I guerra mondiale» [Čulić 1964, 94]; mentre in *Pula* si riscontra un forte orgoglio nazionale e un desiderio di rivalsa nei confronti delle precedenti dominazioni austriaca e italiana, colpevoli di aver oppresso le masse croate e slave.

Con l'occupazione di Pola da parte della Repubblica Jugoslava, la città si arricchisce di nuovi segni di commemorazione; nelle guide di Čulić e di Šepić vengono citati numerosi monumenti contemporanei, come quelli ai marinai della Lotta di Liberazione di Pavao Perić in prossimità dell'Arena, alle vittime del fascismo di Vanja Radauš, a Moša Pijade e a Boris Kidrič, nonché l'obelisco dedicato a Vladimir Gortan, ucciso dai fascisti; con orgoglio si riporta poi un'importante scoperta effettuata durante il regime nel 1955, di un locale di abitazione romana, contenente il mosaico policromo di Dirce.

A differenza delle altre due guide, *Pula* non propone un percorso della città storica, ma fornisce un semplice elenco di monumenti, accompagnato dai dati essenziali riguardanti la data di costruzione, la conformazione originaria e, in alcuni casi, la destinazione attuale: esempi di ciò sono l'esposizione «del materiale paleo-cristiano e medievale» [Marušić 1965, III] nel chiostro di San Francesco e il Museo della Rivoluzione Popolare nel Castello.

La voce degli esuli

'Sta mia cara e vecia Pola di Sergio Zuccoli del 1978, curata dal giornale «L'Arena di Pola», rappresenta una guida alternativa della città. È infatti opera di un esule polese, che costruisce una «rievocazione di luoghi, di fatti, di situazioni legati alla storia d'una città indagata con amore filiale» [Zuccoli 1978, 5]; l'autore, andando oltre la nostalgica commemorazione, propone interessanti e documentate ricostruzioni storiche.

Ogni luogo, descritto spesso in brevi racconti in prima persona, rappresenta l'occasione per ricordare un avvenimento particolare, un evento che soleva ripetersi o le abitudini della «mularia di Pola»: vi sono quindi le grandi folle sulle rive in occasione del primo piroscalo Trieste-Pola nel 1845, ma anche l'usanza di frequentare le piste di pattinaggio dietro l'Arena, i quattro cinema cittadini o il sostare per ore al ninfeo della fonte Carolina. In alcuni casi, inoltre, i luoghi del ricordo sono uno spunto per condurre un approfondimento ulteriore sulla loro storia: l'abitudine di curiosare all'interno

dell'edificio di pompaggio dell'acqua diventa lo spunto per ricostruire con dovizia di particolari la storia e le vicende del Ninfeo, implementato sotto l'Austria per fornire acqua potabile a una popolazione in costante crescita, e a cui era stato modificato il nome in Fonte Carolina Augusta. In altri casi, invece, la curiosità nei confronti di certi temi, come quello della toponomastica, funge da occasione per raccontare della divisione in due parti della città di Pola, quella italiana e quella tedesca-austriaca (attuale quartiere di San Policarpo) retta dalla Marina e talmente indipendente da essere delimitata da una cancellata fino al 1888.

'Sta mia cara e vecia Pola unisce memorie individuali e memorie collettive, come quelle provenienti da leggende e antiche cronache; emblematica è la descrizione dell'Arena piena di pecore, fino a quando venne circondata da un cancello per «preservare l'anfiteatro da eventuali atti vandalici e di eliminare la brutta abitudine di introdurre animali al pascolo» [Zuccoli 1978, 18]; anche nell'ultimo atto di questa guida l'Arena è protagonista poichè «si attende ai [suoi] piedi l'autocarro che porti all'imbarco» [Zuccoli 1978, 162] per l'esodo definitivo, dopo il quale «il Leone di San Marco sarà scalpellato, cederà il posto alle scritte e agli emblemi stranieri» [Zuccoli 1978, 161].

Le guide attuali: un caso emblematico di una frattura non ricomposta

Nella guida Touring della *Croazia* del 2001 è interessante notare come nel percorso di visita proposto le indicazioni delle vie vengano riportate sia in croato che in italiano, rispettando il bilinguismo obbligatorio vigente in Istria anche nei documenti ufficiali. Le vicende della città vengono però raccontate solo fino all'arrivo degli austriaci, tacendo, di conseguenza, la dolorosa e difficile storia recente. Anche la scelta dei monumenti appare limitata e si fa riferimento solo ai monumenti romani, dall'Arco dei Sergi alle porte, dall'Arena ai teatri, fino alle principali chiese; non vengono invece minimamente considerati gli interventi austriaci, italiani e jugoslavi, sebbene molti di essi rientrino dal 1999 nell'elenco dei beni vincolati dalla legge della Repubblica di Croazia.

Conclusioni

Lo studio delle guide per i forestieri e dei diari dei viaggiatori si è rivelato uno strumento utile di confronto, al fine di descrivere il modificarsi della percezione della città di Pola nel corso del XIX e XX secolo. Da esso emergono diversi ritratti di una città che appare deformata a seconda della lente utilizzata, in connessione con le rispettive visioni e ideologie politiche.

Comune a tutte le guide, salvo alla contemporanea, è la critica nei confronti delle dominazioni precedenti, considerate incapaci di gestire il patrimonio storico della città: Allason accusa i francesi e gli stessi austriaci, suoi contemporanei, Kandler biasima più in generale le generazioni precedenti; gli italiani Calza e Gorlato denigrano l'operato austriaco e gli jugoslavi nemmeno riportano quanto realizzato dall'Italia, continuando

parallelamente a screditare gli austriaci. Nonostante la selezione dei monumenti si ampli progressivamente per ragioni cronologiche, la visione politica assume in questo una notevole influenza: basti pensare agli italiani che non citano i monumenti austriaci o gli jugoslavi che omettono quelli italiani. Inoltre, a modificarsi in maniera evidente nel corso dei due secoli sono le modalità di presentazione della città, dei monumenti e dello spazio urbano.

La città descritta dai viaggiatori ottocenteschi si costruisce sul concetto di veduta, dove emerge un'unione tra le rovine dei grandi monumenti del passato, testimonianza degli antichi fasti, il paesaggio circostante e un'intensa partecipazione emotiva; nelle stampe che accompagnano i testi, è possibile riconoscere tratti del cosiddetto ruderismo, che allude all'inesorabile degradazione e corruzione indotta dal tempo.

A fine Ottocento e agli inizi del Novecento il ritratto della città di Pola che emerge, per esempio, dalla guida Treves e da quella del Kandler, e in parte anche dal diario di Yriarte, si concentra maggiormente sulla presentazione di singoli monumenti e sul ruolo che la città ha rivestito nell'Impero austroungarico; come la guida del Kandler intende valorizzare il grande patrimonio storico e monumentale della città, considerato senza eguali all'interno dei confini dell'Impero, così la guida Treves e il diario di Yriarte tendono ad evidenziare il ruolo centrale della città come porto della Marina da guerra, aspetto che le aveva permesso di crescere e svilupparsi anche dal punto di vista demografico. Sono tutte accomunate da un desiderio di esaltazione e da una forte fiducia e gratitudine nei confronti dell'Impero.

Dalle guide italiane del Ventennio emerge invece una visione "ambientale" della città, vista come insieme di sistemi fra loro connessi e caratterizzata da una crescente consapevolezza del valore dell'ambiente urbano in relazione al monumento singolo che, pur rimanendo importante, si pone in dialogo con lo spazio circostante. È anche il ritratto di una città che celebra il regime fascista attraverso le opere da questo realizzate, le quali assumono un significato di liberazione e redenzione, trovando inoltre una legittimazione ideale nelle testimonianze romane ancora ben visibili.

Le guide redatte durante il periodo jugoslavo accentuano invece la funzione di Pola come centro turistico e industriale, in tal modo rispondendo alle necessità e ai principali obiettivi di sviluppo del regime socialista di Tito. Infine, la guida più vicina a noi, cerca di mantenersi neutrale, utilizzando, come prescritto, il bilinguismo nella toponomastica.

Bibliografia

- ALLASON, T. (1819). *Picturesque Views of the Antiquities of Pola in Istria*, London, John Murray.
- CALZA, G. (1920). *Pola*, Milano-Roma, Editori Alfieri&Lacroix.
- ČULIĆ, D. (1964). *Istria e Quarnero*, Beograd, Izdavački Zavod Jugoslavija.
- GORLATO, A. (1937). *Guida della Città di Pola*, Pola, Stabilimento Tipografico Rocco.
- GUIDE TREVES (1908-1909). *Venezia e il Veneto*, Milano, Fratelli Treves Editori.
- KANDLER, P. (1845). *Cenni al forestiero che visita Pola*, Trieste, Papsch&C. Tip del Lloyd Austr.

LAVALLÉE, J., CASSAS, L. F. (1802). *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie*, Paris.

MARUŠIČ, B. (1965). *Pula*, Beograd, Izdavački Zavod Jugoslavija.

ŠEPIĆ D. (1970). *A guide to Istria*, Zagreb, Naprijed.

TOURING CLUB ITALIANO (2001). *Croazia*, Milano, Touring Editore.

YRIARTE, C. (1878). *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro: Venise, l'Istrie, le Quarnero, la Dalmatie, le Monténégro et la rive Italienne*, Paris, Librairie Hachette.

ZUCCOLI, S. (1978). *‘Sta mia cara e vecia Pola*, Gorizia, Edizione de L’Arena di Pola.

THE CITY AS A SITE FOR COLLECTIVE MEMORY: THE PERCEPTUAL APPARATUSES OF ARCHITECTURE AND FILM

GEORGE JEPSON

Abstract

This paper explores the capacity of architecture and film to shape urban experience through particular framings of space and time, and their capacity to draw out its multiform histories. Through the common influence of neo-realist literature in the work of Aldo Rossi and filmmakers Danielle Huillet and Jean-Marie Straub, the goal is to posit both film and architecture as part of the «subjective decision to confront the [cities'] existing context rather than to overcome it» as Rossi states.

Keywords

Memory; Perception; Architecture

The essential purpose of architecture is to organise and shape space for use, to consign it to individual and collective experience, to expose it to the effects of time: so that it ages, becomes stratified, continues to be enriched with meanings, until at a certain point it begins to design and redesign itself, seemingly by its own volition, to endure and hand down the most eloquent records of human events.

Giancarlo De Carlo

The original intent of this paper was to follow the threads of Aldo Rossi's thinking in both *The Architecture of the City* and *A Scientific Autobiography*. What emerged from my explorations is that the assumed fixity between authorial intention in the representation of memory (be it collective, individual or memorial) and its reception are actually incredibly dissonant and fleeting. Of objects' ability to provoke memory, specific memories in fact, Adrian Forty calls on the canonical work of Marcel Proust, «who was careful to stress that this process is always haphazard, that objects could never be relied upon to deliver memories to consciousness» [Forty 1999, 16]. The paper is less a critique of Rossi's own theses concerning his design methods, and rather one of an uncritical wholesale appropriation of them that conflates material and memory; that designates certain forms with certain meanings, reductive of interpretive space and subjective experience.

What I seek to pose is the impotence of architecture to represent phenomenologically a fixed set of ideas as would be the intention of its architect. In this regard, it is rather more prescient to turn to ideas on forgetting, than those concerning memory. Taking instead a Heideggerian approach that understands that it is not forgetting that emerges from having remembered, rather the act of remembering is in a constant struggle against the act of forgetting which is itself the ubiquitous condition. As the narrator of Chris Marker's *Sans Soleil* laments:

I have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining [Marker 1984].

For him, as for Heidegger, memory buttresses the act of forgetting, which is the aporia of all experience. This constant grasping towards, and slipping away, of mnemonic traces forms the crux of the engagement with my objects of study: the buildings of Aldo Rossi and the landscape films of Jean-Marie Straub and Danielle Huillet. What both seek is the construction of an architectonic space that becomes a potential site of revelation. For Rossi, there appear possibilities for a collective memory where multitudinous subjective experiences can converge on what he calls a locus, the point at which a building exists as an intersection between form, history and territory; the point at which shared histories can be conflated. The work of Straub-Huillet instead provokes the emergence of a fragmented counter memory in the face of authoritative claims to historicity; punctuating the smooth veneer of history with dissident memories, forcibly buried in time and space by the hegemonic nature of political history. As in their film, *Too Early, Too Late*, the traces of memory buried within the landscape must always be proclaimed, as these traces cannot bear fruit without didactic exposition when wrestling against their own suppression. We must take then as any act of construction – be it architectural or filmic – to be the active production of memory against the rising tide of forgetting, a tide which can be willed by political history, as for Straub-Huillet, or, as for Rossi, be the consequence of a dense tableau of subjective histories constantly weaving within and without one another. For both however we must take a mantle laid out by Italo Calvino in *Invisible Cities* and instead turn such buildings, such landscapes, into *tales*.

For Rossi, the making of an architecture is the «decision to confront the existing context rather than to overcome it» [Aureli 2007, 54]. Rossi's is an architecture that always takes stock of that which pre-dates his buildings, be it historically, territorially or typologically; a method which always necessitates a series of unfixed typologies that are referential, even gestural, but never didactic. K. Michael Hays identifies the importance of this mode of design in the interactions it provokes. In Rossi's Modena cemetery, the meeting of the typologies of tomb, house, city, and cemetery (as Hays categorises them) creates a series of analogies which attempt to both situate themselves in history and understand that the fixing of type to ideology is an aesthetic fallacy [Hays 2010].

This is clear in the influence of the Palazzo della Civiltà Italiana (or the so-called "*Colosseo Quadrato*") (designed by Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula, and

Mario Romano in 1942) on the form of the ossuary of Rossi's San Cataldo Cemetery (1971). In the neo-rationalist cemetery «Rossi opted for a rigid grammar of forms» that «did not aspire to be anything else but themselves» [Aureli 2009, 69] speaking of the multifunctional nature of influence. Clearly the fascist commissioned Colosseo Quadrato is emblematic of a markedly different ideology than the building left-leaning Rossi envisaged. Rossi's use of the language of 'fascist' architecture is in some sense permissible by his notion that typology in architecture is no more a carrier of meaning than it is of politics. The formal similarities between the central 'house' of San Cataldo and the façade of the Colosseo Quadrato do not speak of a shared position of enunciation, but rather recognizes the hermetic speech of built form. Where the Colosseo Quadrato is monumental, the humility, scaling down and the lack of imposition in the form of his cemetery ossuary performs his understanding that type cannot be a container of meaning. For him, this rigid neo-rationalism actually – like the ideas of Ludwig Hilberseimer – cannot contain any fixed meaning and rather emerges to show the contractions inherent in this understanding of architectural enunciation. The re-performing of a fascist architecture in differential conditions allows for the appropriation of its forms which reveal its shortcomings to perform pure ideology, to contain and frame memory. This appropriability is ironically highlighted in current use of the Colosseo Quadrato, as the headquarters of the fashion house Fendi. From one regime to another the building cannot contain meaning, only act as a cypher performing its contemporary mechanisms of political capture – be it fascist nationalism, or the mores of elitist high fashion.

What is produced by this architecture is a less a site of memory – constitutive of an event or a particular history – but rather a site for remembering, a field of recollection. Rather than the presence of something, instead it is an architecture of absence, repetitively punctured by new meanings; as De Carlo stated in my epigraph, it is the exposition of architectural matter to the effects of time, releasing it beyond authorial control, giving it agency to design and redesign itself through the affect of its amorphous usages. As Rossi describes understands of his *Il Teatro del Mondo* [Rossi 1979], it is the production of the atmospheric background for the performing of a life.

Where Fendi extrapolates a forgetting of the roots of its architecture, severed from its initial ideological impetus, the influence of writers like Cesare Pavese and Elio Vittorini on in his early education, again led Rossi to wrestle with concerns with conscious or unconscious acts of forgetting. Be it an Italian returning to Piedmont from America after 25 years to find a world somehow the same, but tainted by war (as in *The Moon and the Bonfires*) or the discussions of alienation and poverty overheard on a homecoming trip to Sicily (as in *Conversations in Sicily*), the canonical texts of both Pavese and Vittorini respectively always feature returns. This seeking of a shared heritage, and the inevitable cycle of remembrance and its repeated shattering, bears traces on Rossi's architecture. In *A Scientific Autobiography*, he talks of the formulation of the plans for the San Cataldo Cemetery in a hospital in the former Yugoslavia. Suffering from severe injuries sustained after a car accident, Rossi begins to understand the past, like his ailing body, as a series of elements to be reassembled. He understands the process of design as a bringing together of typological fragments, which like bones bear practical function,

but cannot be reduced ontologically solely to them [Rossi 1966]. What he seeks is an analogous architecture whereby meaning is provoked, gestured towards, but cannot be contained within material form. The architect is the bricoleur archaeologist, reassembling the broken elements of history to fashion a temporary narrative analogically bound to its locale. Between rigorous neo-rational architecture and sparse neo-realist literature, both resist embellishment and ornamentation where «the implicit ideological message is deeply reflected in the urban form, which is not represented monumentally, but rather in the implications for daily experience» [Aureli 2007, 43]. For Rossi, as for the neo-realists, there can be no pure function or program, only living, for which architecture provides its atmospheric background; the field of recollection.

This archaeological mechanism, whereby memories are facilitated by landscape interrogation, bears its head in the films of Jean-Marie Straub and Danielle Huillet. Their work, like Rossi's, bears the influence of both Pavese and Vittorini. Both writer's works have provided the scripts of their cinema. Often, they would take an entire segment of text, unedited, and narrate it with images of landscapes, of people, to draw history from its landscape. In this mode, their film *Sicilia* takes a long passage from *Conversations in Sicily*, and adds images to its voices. Their trademark Straubian shots, minutes long unmoving or slowly panning shots of empty landscapes provide a backdrop to Vittorini's dislocated dialogues, puncturing the supposed reading of the landscape as a "natural" entity. It is revealed instead as a site of contested meaning, upon and around which narratives are always being (re)enacted.

More historicist than Rossi's fields of recollection, they seek to draw latent histories from landscape itself. In their film *Too Early, Too Late* empty images of the French countryside are accompanied by a letter from Fredrich Engels to Karl Kautsky outlining the impoverished conditions of the French working classes. What they understand, like Rossi, is that no meaning is inherent to matter – there is no fixed indexicality in the amorphousness or ephemerality of landscape. As easily as a fascist municipal building can become the headquarters of an international fashion house can the history of an entire working-class population be subsumed by the romantic fetishization of the "untarnished" countryside. What Straub-Huillet allow for is the emergence of alter histories, those which sit on the periphery of the dominant ones. For every magisterial landscape garden, for every Versailles, is a starving population whose legacy often amounts to nothing more than bones in the ground. The question then is how to envisage these invisible histories, how to account for the uncounted. For Straub-Huillet, we must stare. We must stare at the landscape to understand that, really, there is nothing there to see. And when there is nothing left to see we must remember, through literature, through film, through architecture. There must be a constant re-patching of the lining of forgetting, which constantly tries to overflow its own walls. Neither the films of Straub-Huillet, nor Rossi's architecture, function as mechanisms of representation. Instead they seek to provide an archaeological lens, dredging up history from landscape and from form, to allow for the production of new meaning contingent on the old, new ceremony for the old skin.

As in Brecht's plays, which 'aimed to disclose the inner conditions or functioning assemblages of the world, rather than mimetically «reproduce [them] on the stage» [Marullo 2018, 256], so does the mediation of these spaces, through film and architecture, beget a critical distance; a distance however which seeks to understand and play with its own implication in the on-going mnemonic construction of historicity. In the replication of form Rossi seeks not to normalise the formal elements of, say, a fascist architecture but to highlight the tensions between their form and content, and the ease by which that binding can be severed and allow new meaning to blanket but not disappear the old. His architecture rather speaks of a form of collective memory that is not necessarily a shared commonality but rather individual points in an urban sprawl that together for the history of the city itself.

In the San Cataldo cemetery, Rossi knows his work speaks of a fascist heritage, it gestures towards Mussolini's attempt to profess the power of his nation-state through its built form. But against this, Rossi knows that this history – of violence and subjugation – cannot be contained by matter. In a meta-reflection on this process of forgetting, San Cataldo emulates the form to extrapolate the impossibility of representation. His work is not a monument, attempting to gesture toward the permanent remembrance of an event, as he knows this to be an impossibility. Instead he takes the forms and gives them new life, almost ironically punctuating a historical lineage of architecture as commensurable with its ideology. In his combination of new forms, Rossi understands that «[t]he emergence of relations among things, more than the things themselves, always gives rise to new meanings» [Rossi 1984, 19] allowing architecture to become «the vehicle for an event we desire» [Rossi 1984, 3].

Bibliography

- AURELI, PV. (2007). *The Difficult Whole*, in «Log», n. 9. Anyone Corporation, pp. 39-61.
- AURELI, PV. (2009). *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Princeton Architectural Press, New York.
- DE CARLO, G. (2001). *Editorial*, in «Spazio e Società», n. 92.
- FORTY, A. (1999). *The Art of Forgetting*, Oxford, Berg Publishers.
- HAYS, K. M. (2010). *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*, Cambridge MA, MIT Press.
- HILBERSEIMER, L. (2012). *Metropolis-Architecture*, New York., Columbia Books on Architecture.
- MARULLO, F. (2018). *The Jungle*, in *Work, Body, Leisure*, edited by M. Otero Verzier, N. Axel, Het Nieuwe Instituut and Hetje Cantz Verlag, pp. 253-270.
- PAVESE, C. (2002). *The Moon and the Bonfires*, New York. New York Review of Books.
- ROSSI, A. (1984). *A Scientific Autobiography*, New York, Oppositions Books, MIT Press.
- ROSSI, A. (1966). *The Architecture of the City*, New York, Oppositions Books, MIT Press.
- VITTORINI, E. (2012). *Conversations in Sicily*, London, Canongate Books.

Filmography

HUILLET, D., STRAUB, J.M. (1998). *Sicilia!*, Pierre Grise Productions, Italy, France, Germany, 5mm., 1.37:1, b&w, 66 min: <http://www.straub-huillet.com/work/sicilia/?lang=en> [October 2019].

HUILLET, D., STRAUB, J. M. (1980-1981). *Too Early/Too Late*. France. France/Egypt, 16mm, 1.33:1, color, 100 min: <http://www.straub-huillet.com/work/too-early-too-late/?lang=en> [October 2019].

MARKER, C. (1984). *Sans Soleil*. Argos Films, France, 104 min.

INVENTARE LA CITTÀ REALE: BUENOS AIRES “SCRITTA” DA CLAUDIA PIÑEIRO

MARELLA SANTANGELO

Abstract

Buenos Aires is so complex that it is practically indescribable, and literature has used it many times as a setting or as a protagonist. For Claudia Piñeiro the city is always an elect place, one of the main characters of her books in its many different shapes, boundaries and articulations, and as such is narrated, described, invented and inhabited in a variety of ways. She writes about an ideal place, the country, a “private” neighbourhood that becomes the scene of desperate urban lives.

Keywords

Buenos Aires; Country; Tale

Introduzione

Se ci sono limiti e città-limite del mondo, Buenos Aires è a ragione la città-limite del Sud del mondo. Oltre, infatti, vi è solo la vertigine orizzontale della pampa (una definizione di Drieu la Rochelle che piacque a Borges) fino alla Patagonia estrema. Ma lì, a Buenos Aires, vi è un grumo urbano di 15 milioni di abitanti, 20° città al mondo per dimensione [Perulli 2017].

Paolo Perulli grande studioso della globalizzazione e del Sud globale sostiene che la modernità del mondo non sia univoca bensì abbia distinti modelli in distinte forme di rapporto, «politica e mercato, violenza e giustizia, società e spazio», che è necessario indagare e le città del Sud, spesso messe in secondo piano, trascurate o viste unicamente come aree problematiche, possono assumere il ruolo di un nuovo attore collettivo sulla scena globale, capaci di evidenziare forme di convivenza e di vita urbana sconosciute ai più, in grado di porsi come modelli di integrazione rispetto alla divisione imperante, «nodi in grado di ricucire il mondo» [Perulli 2017].

La città sudamericana noi europei stentiamo ancora a capirla, a interpretarla, ma ancor più a riconoscerne i caratteri identificativi. Sono dimensioni a noi sconosciute, distanze inimmaginabili nei nostri territori e nel nostro urbano, e non è semplicemente l'essere megalopoli di tutte le capitali, bensì è proprio la diversità dei luoghi, la complessità delle storie così lontane da noi non solo geograficamente.

Il viaggio nella terra d'Argentina è un viaggio di silenzi, di lunghe pause tra un abitato e un altro, di paesaggi muti e allo stesso tempo musicali; due fiumi immensi il Paranà



1: *Countries Buenos Aires*, aprile 2019 [Fotografie dell'autrice].

e l'Uruguay che si uniscono nel Rio de la Plata che ha le dimensioni di un mare, del mare d'acqua dolce come lo chiamano i *porteños*, nel quale va a morire; le pampas le pianure sterminate che accompagnano lo sguardo verso l'infinito e oltre; i ghiacciai e le Ande fino a Ushuaia la capitale della Terra del fuoco, la città più australe del mondo. Ci sono molti centri abitati, città più o meno estese, ma certamente una sola città capitale, Buenos Aires.

Buenos Aires è forse ancora oggi la città sud-americana più difficile da descrivere, appare come una sommatoria di città diverse, cresciute l'una accanto all'altra nei secoli della sua storia. La città fu fondata due volte una prima nel 1536 e poi nel 1580 secondo i dettami delle Leyes de Indias, promulgate dalla corona spagnola per regolare la vita sociale, politica e economica dell'impero spagnolo d'oltremare e che hanno lasciato proprio nel disegno dei tracciati urbani il loro segno più tangibile; il primo nucleo sorse lungo la riva del Rio de la Plata e la città crebbe con lentezza, nel Seicento contava solo 500 abitanti, fino al primo ampliamento consistente alla fine del XVIII secolo quando divenne la capitale del Vicereame del Rio de la Plata. Negli anni a seguire fu confermata la scacchiera urbana e la città fu dotata delle prime infrastrutture di trasporto, dei primi edifici pubblici rappresentativi, fino alla costruzione del porto alla fine del XIX secolo. Negli stessi anni ha inizio la prima fase dell'immigrazione europea, fenomeno questo che ha segnato profondamente la città sia dal punto di vista fisico, dando l'avvio alla incredibile quanto atipica crescita dell'impianto urbano che ha portato alle gigantesche dimensioni contemporanee, che culturale e sociale. I nomi con i quali la si è indicata



2: *Countries Buenos Aires*, aprile 2019 [Fotografie dell'autrice].

racchiudono la complessità e la ricchezza di questa realtà, l'“Atene del Plata”, la “Parigi dell'America Latina”, la “testa di Golia”, la “regina della Pampa”, ma anche la sua maestosità. Dunque, alla fine dell'Ottocento inizia il processo di “gigantizzazione” di Buenos Aires, che passa dagli 80.000 abitanti nel 1870 al milione e mezzo nel 1910, un processo che non ha più interruzioni fino ad arrivare ai numeri attuali; oggi la capitale ha più di tre milioni di abitanti, l'area metropolitana chiamata Gran Buenos Aires ne ha circa 14 milioni e mezzo e la provincia arriva a quasi 18 milioni di abitanti.

Buenos Aires

La Buenos Aires contemporanea, esemplare forma urbana della modernità, vive oggi una fase post-metropolitana chiaramente riconoscibile nel fenomeno definito di “dissolvimento regionale della metropoli moderna”, laddove il centro urbano non combina più le aree eterogenee della città perdendo così il suo ruolo di rappresentanza sociale, politica e economica. Buenos Aires riflette l'immagine della metropoli moderna che «emerge con una personalità divisa» come Soja ha affermato [Soja 2000]. La scacchiera di impostazione fondativa è il dispositivo spaziale attraverso il quale la città si è ampliata e che ha consentito di mantenere a lungo la continuità tra le parti, pur con le inevitabili eccezioni alla regola anch'esse ormai stratificate, fino alla fase più spinta di modernizzazione della città.

La stessa griglia ha retto la piccola e densa città coloniale, la metropoli mercantile dalla urbanità raffinata, e l'attuale e dispersa regione post-metropolitana, una delle più vaste conurbazioni del pianeta. Questo fatto solleva alcuni interrogativi, in particolare se le nozioni cruciali di densità, urbanità, centralità, siano influenzate dalla forma della città o al contrario cambino in associazione con le epoche, le fasi di modernizzazione. [...] La griglia ha assicurato una regola valida nel periodo della prima modernità a Buenos Aires, grossomodo fino agli anni Trenta. Da allora, altri elementi spaziali e trasformazioni urbane sono venuti progressivamente a qualificarla diversamente. Forme diverse di urbanità, dalle quali gli storici ricavano gran parte degli spunti originali della moderna cultura argentina, coesistono nella stessa organizzazione. Oggi, la stessa griglia regge una regione urbana profondamente diversa [Cremaschi 2012].

La metropoli attuale conserva la molteplicità di culture che l'hanno abitata nel tempo, eppure il popolo argentino ha realmente fatto di questa mescolanza una ricchezza e il segno profondo e unico della sua identità. Si ritrovano ancora riti familiari, ricorrenze e tradizioni che vengono da ogni dove anche molto lontano, riconoscibili e ai quali la popolazione è profondamente e indissolubilmente legata; nessun *porteño* disconoscerà mai le sue origini pur sentendosi profondamente argentino di Buenos Aires.

I modelli importati dal resto del mondo comunque, in particolare nella seconda parte del secolo scorso dagli Stati Uniti, amati e odiati dagli argentini tutti, influiscono ancora molto sullo sviluppo urbano della capitale, in particolare, il modello residenziale delle *gated community*. Il fenomeno di questi spazi residenziali perimetrati e controllati ha inizio negli USA negli anni Settanta, per poi estendersi in molti i Paesi del mondo, con caratteristiche molto simili.

La scelta di una classe sociale medio alta di trasferirsi a vivere fuori e lontano dal centro, corrisponde sia a fenomeni di insicurezza e paura, ma anche a particolari forme di vantaggi economici predisposti dai governi per rendere appetibili suoli e territori più o meno urbani, altrimenti difficilmente sfruttabili. In base alle normative nazionali si definiscono i margini di autoregolamentazione di queste vere e proprie enclaves, quel che è certo è che rispondono a una precisa volontà di esclusione e esclusività, esclusione dell'altro economicamente e socialmente, azione che dà un immediato senso di sicurezza, esclusività perché i prezzi degli immobili e il prezzo che si paga per vivere in questi "ghetti dorati" è sempre significativamente alto.

In Argentina e in special modo a Buenos Aires il fenomeno ha avuto, e ancora oggi ha, (come mostrano le immagini a corredo del testo scattate dall'autore nel mese di aprile di quest'anno), una sorta di boom, *barrios privados* o *countries* rappresentano oggi il modo di vivere preferito senza alcun dubbio da specifici ceti sociali. Nella provincia di Buenos Aires si contano oggi più di 350 *countries*, circondati da ettari di parchi e campi alberati, lagune artificiali, piazze e circuiti sportivi; la maggior parte di questi è ubicata nell'immensa area della Gran Buenos Aires, posizionati però a pochi chilometri dal centro della città e nei quali vivono più di centomila persone.

Gli intellettuali e i ricercatori argentini vedono in questi luoghi i prodromi di una "distruzione" inesorabile del senso della città, gli emblemi moderni dell'opposizione alla

città informale rappresentata dalle *villas miserias*, che sorgono negli interstizi o ai margini della città consolidata, senza regole, senza servizi, senza sicurezza.

Eppure, la cultura architettonica stenta a riconoscere la specificità del fenomeno architettonico e urbano dei *countries*, il peso di questi complessi dal punto di vista economico e speculativo. Si riconosce una modernità specifica di Buenos Aires, che ha caratteri tali da definire una «modernità periferica» [Sarlo 1998]. Come sottolinea Cremaschi probabilmente le città del Sud e Buenos Aires in particolare sono sempre più tradizionali, moderne e postmoderne allo stesso tempo, e sempre più segnate da una «compresenza di temporalità diverse» [Cremaschi 2016].

Alla letteratura si deve in questo momento una lucida interpretazione e descrizione della realtà urbana e del modo contemporaneo di viverla e di costruirla, una città così complessa come Buenos Aires che diviene luogo del racconto, ma anche protagonista delle storie. Oltre la letteratura dei maestri sudamericani, esiste una generazione di scrittori contemporanei di straordinario interesse e in molti dei loro testi Buenos Aires ha un ruolo predominante, è tante città, è innumerevoli luoghi.

Buenos Aires “scritta” da Claudia Piñeiro

Claudia Piñeiro è una scrittrice nata nella Gran Buenos Aires, il cosiddetto *conurbano* che si estende verso tutti i punti cardinali, senza un'unità amministrativa ma, come si legge nella quarta di copertina dei suoi libri, è sempre Buenos Aires, e per l'autrice la sua città nelle più diverse conformazioni, delimitazioni, articolazioni è luogo eletto, uno dei personaggi principali dei suoi libri, e come tale è narrata, descritta, inventata, abitata in molti e diversi modi.

La grieta de Jara racconta con le parole dell'architetto voce narrante, il centro storico della città, che è anche centro politico e amministrativo, luogo dei palazzi sontuosi realizzati negli stili importanti dalla vecchia Europa e declinati in segni e gesti diversi dalla forte impronta latino-americana. Una Buenos Aires polverosa e decadente, ma affascinante e simbolicamente importante, che conserva la memoria e la tramanda, luogo di ricordi e nostalgia.

Eppure, in molti altri testi la scrittrice sceglie un luogo non canonico, non unico, non identificabile specificamente, il *country* argentino, versione diversa ma uguale alla *gated community* statunitense della quale si vuol copiare un modo di vivere, dalla quale si vogliono assorbire valori e stili. La Piñeiro lo chiama *barrio* semplicemente, oppure *barrio cerrado* cioè quartiere chiuso e controllato, oppure *club de campo*, oppure club sportivo, perché ci sono alcuni casi in cui le attrezzature sportive fanno la differenza.

In uno di questi luoghi, intorno ad esso, si svolge la trama avvincente de *Las viudas de los jueves*. Il *country* Altos de la Cascada è sia luogo dell'azione principale attorno a cui si snoda la trama, che luogo attraverso il quale raccontare un modo di vivere e di pensare, il sistema delle relazioni tra le persone, il senso di isolamento da quello che accade realmente al di fuori, il senso di spaesamento che prende spesso i personaggi, mettendo in evidenza come i soggetti più fragili soffrano questo modo di vivere esclusivo e escludente, e come non tutti abbiano gli strumenti per vivere in una cerchia ristretta, con tutte

le distorsioni, i rapporti di forza e di sottomissione, l'apparente libertà che diviene un altro tipo di costrizione, di come possa essere un luogo nel quale nascondersi, escludersi volontariamente, allontanarsi.

La città, quella vera, resta sempre sullo sfondo, assumendo sempre di più il ruolo del luogo del pericolo, la strada statale, il quartiere popolare Santa Maria de los Tigrecitos, l'autostrada, la città, il resto del mondo, tutto resta fuori, anche la spaventosa crisi economica, che silente incrina l'idilliaco quadro della vita ne La Cascada. Il luogo narrato e descritto non è palcoscenico, ma è parte costitutiva della narrazione, protagonista indiscutibile.

Ci siamo trasferiti a La Cascada alla fine degli anni Ottanta. Avevamo un nuovo presidente. Sarebbe dovuto arrivare a dicembre, ma l'iperinflazione e i saccheggi dei supermercati avevano costretto il suo predecessore a lasciare la poltrona prima della fine del mandato. A quel tempo, la fuga verso i "quartieri chiusi [Piñeiro 2005]

della periferia della Gran Buenos Aires non era ancora decollata. Erano in pochi a vivere in modo permanente a Altos de la Cascada, o in qualsiasi altro

"quartiere chiuso" o *country*. Io e Ronie siamo stati i primi a trovare il coraggio di lasciare per sempre l'appartamento nella capitale per sistemarci qui con tutta la famiglia. Ronie all'inizio esitava. Un sacco di viaggi avanti e indietro, diceva. Fui io a insistere, ero sicura che abitare a La Cascada avrebbe cambiato la nostra vita, avevamo bisogno di chiudere con la città [Piñeiro 2005].

Altos de la Cascada Country Club è descritto da Virginia, principale ma non unica voce narrante della storia, sin dalla prima pagina come uno spazio chiuso, recintato con una rete metallica nascosta dal verde, dove non si usano chiavi, perché sono sempre nelle serrature; non è casuale che la voce narrante sia la voce di colei che lavora nell'impresa immobiliare che gestisce il *country*, che si occupa direttamente delle vendite e della gestione delle proprietà. La storia ha uno sfondo giallo, come quasi tutti i libri di Claudia Piñeiro, ma questo rappresenta il filo che mette in relazione tutti i personaggi, le loro storie e i luoghi dove vivono la loro vita.

Virginia parla sempre di un noi, si riferisce agli abitanti del *country* come una comunità

la maggior parte di noi abbrevia il nome e lo chiama La Cascada, e pochi altri hanno scelto di chiamarlo Los Altos. Con campo da golf, tennis, piscina, due club house. E servizio di sicurezza privata. Quindici sorveglianti nei turni diurni e ventidue in quelli notturni. Oltre duecento ettari protetti cui possono accedere soltanto persone autorizzate da qualcuno di noi [Piñeiro 2005].

Così inizia la descrizione dei luoghi che occupa interamente il terzo capitolo di *Las viudas de los jueves*. La scrittrice descrive un luogo di fantasia uguale a molte centinaia di altri che esistono, racconta indirettamente di una città altra, deformata in questi idilliaci borghi fasulli, che scimmiettano un po' di vecchia Europa e molto degli Stati Uniti, che prospettano una vita salubre, senza pericoli, in una comunità di persone sane, unite dall'interesse per il bene comune e volontariamente isolate.



4: *Countries Buenos Aires*, aprile 2019 [Fotografia dell'autrice].

Per entrare nel quartiere ci sono tre possibilità. Da una parte un grande cancello a sbarre, solo per i soci, passando davanti al lettore una tessera magnetica personalizzata. Da un ingresso laterale sempre a sbarre, se si tratta di una visita autorizzata, e previa comunicazione di alcuni dati, come numero della carta di identità, patente e altri codici che consentano l'identificazione dell'ospite. Oppure da un tornello dove bisogna lasciare un documento e dove si controllano borse e valigie se si tratta di fornitori, domestici, giardinieri, imbianchini, o qualsiasi altro genere di operai. Tutto intorno, seguendo il perimetro ogni cinquanta metri ci sono telecamere che ruotano a centoottanta gradi [Piñeiro 2005].

La sicurezza che implica il controllo di tutti e di tutto, appare come la prima e fondamentale condizione che assicura il benessere di questi complessi, la descrizione dà la misura dell'importanza che questo elemento assume nella scelta di vivere qui, sicurezza che la grande città confinata all'esterno non può assicurare.

Un altro elemento di estrema importanza è la natura, la Piñeiro sottolinea con forza l'importanza che ha l'apparenza, tutto deve sembrare assolutamente naturale, laddove è tutto rigorosamente artificiale e artificioso:

Le case sono separate da siepe viva. [...] Le siepi vengono potate in modo in modo disuguale, come spuntate, così da apparire naturali, anche se il taglio è studiato meticolosamente. A una prima occhiata, quelle piante sembrerebbero un accidente geografico casuale tra vicini di casa e non una barriera messa di proposito a segnare un confine. [...] da lontano lo sguardo si perde nel verde continuo, dando l'illusione che la proprietà privata, personale, comprende tutto quanto [Piñeiro 2005].

Il disegno dell'impianto segue linee sinuose e regole che assicurino una scorrevole circolazione interna, anche per questo infatti il confronto con la città quella vera è solo in senso negativo:

Le vie hanno nomi di uccelli. Rondine, Batibù, Merlo. Non seguono il tipico tracciato lineare. Una forma tipica è il *cul-de-sac*, una via senza uscita che sbocca in una piccola rotonda ad aiuola. Una sorta di vicolo del genere toglierebbe il sonno a chi dovesse percorrerlo, soprattutto di notte; si avrebbe paura di un'aggressione, un'imboscata. A La Cascada no, non sarebbe possibile, si può passeggiare a qualsiasi ora, ovunque, assolutamente tranquilli perché niente vi può succedere [Piñeiro 2005].

C'è una vena di sarcasmo nelle parole con le quali Virginia descrive e racconta i luoghi e lo stile di vita, l'ambiente e le abitudini di questa comunità chiusa, sia fisicamente nel suo country, che nei principi che regolano la sua vita e le relazioni tra gli abitanti. Tutto ciò che è attrezzature, sottoservizi, impianti, fili della luce e del telefono, è ben nascosto sottoterra, così come le cisterne dell'acqua, elemento tipico dei panorami urbani dell'America Latina, sono rigorosamente camuffate dietro false pareti, «per preservare Los Altos e suoi abitanti dall'inquinamento visivo» [Piñeiro 2005].

Claudia Piñeiro con la stessa minuzia e precisione racconta le architetture residenziali del complesso, intendendo tra le righe come e quanto sia una sorta di grande scenografia posticcia che mima la città fino a mimare un modo di vivere fasullo.

Le ville sono tutte diverse, nessuna pretende di essere la copia palese di un'altra. Ma lo è. Impossibile non assomigliarsi quando si deve obbedire a norme estetiche simili. O perché lo dice il codice edilizio, o perché così vuole la moda. A tutti noi piacerebbe che la nostra casa fosse la più bella. O la meglio costruita. Per statuto, l'intero quartiere è suddiviso in settori, ognuno con un unico genere di case, dall'estetica ben definita. C'è il settore delle case bianche. Il settore delle case con mattoni a vista. Il settore di quelle con il tetto in ardesia nero. Non si può costruire una casa di un certo tipo in un settore di case diverse. Visto dall'alto, il club si compone di tre macchie: una rossa, una bianca e una nera [Piñeiro 2005].

Il romanzo racconta però come una notte la routine si rompa e questo fatto permette di scoprire il lato oscuro di una vita "perfetta", in un luogo "perfetto". L'ingresso della morte a La Cascada su un piano metaforico segna l'irruzione della realtà all'interno.

Uno si abitua a quello che ha, maggiormente quando quello che ha è meraviglioso. [...] Non devi essere un golfista per godere di una simile bellezza naturale. Naturale perché è prato, sono alberi, è la laguna. Ma non naturali perché il paesaggio era questo prima di noi. Prima era un pantano. Il campo lo ha progettato l'ingegnere Pérez Echeverría, famoso per il campo che progettò per un club della zona sud da un elicottero mentre sorvolava il bosco che doveva abbattere. Ora è impossibile pensare che i nostri *fairways* siano stati un tempo un pantano [Piñeiro 2005].

Quasi un intero capitolo dedicato al golf, come se fosse una pratica di vita. Non c'è un passato, neanche quello degli spazi che ora si abitano, c'è solo il presente chiuso dal recinto che mima realtà e natura.

Conclusioni

Si potrebbe dire che Buenos Aires resti fuori dal recinto del *country*, che la città vera sia un'altra da quella "scritta" da Claudia Piñeiro, ma la metropoli contemporanea è fuori e dentro i limiti artificiali e forzati dei quartieri chiusi e controllati, come è fuori e dentro le *villas miserias* che punteggiano il suo tracciato, luoghi informali che in una sorta di confronto si potrebbero leggere in opposizione, come forme diverse di urbanità. Le *villas* sono luoghi di miseria e di povertà estreme, costruiti dagli uomini come ricoveri di fortuna per sfuggire dalla vita di strada, mentre i *countries* sono la costruzione fisica di una idealizzazione di vita perfetta realizzati da altri uomini con grandi investimenti economici con l'illusione di proteggersi dalla vita reale. La contemporaneità di Buenos Aires è nella compresenza di ordini spaziali accostati, che raccontano parti diverse di un'unica grande realtà urbana, la forza dell'organizzazione spaziale della capitale argentina è proprio nell'accogliere regimi e forme diverse dello spazio [Cremaschi 2016].

«The metropolis is, above all, a myth, a tale, a telling that helps some of us to locate our home in modernity, there to find the new gods, the new myths [...]» [Chambers 2013].

Bibliografia

Romanzi

PIÑEIRO C. (2005). *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires, Alfaguara.

PIÑEIRO C. (2005). *Las grietas de Jara*, Buenos Aires, Alfaguara.

Monografie

CHAMBERS, I. (2013). *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*, New York, Routledge.

GORELIK, A., (2004). *Miradas sobre Buenos Aires*, Buenos Aires, Siglo XXI.

PÍREZ, P. (1994). *Buenos Aires metropolitana: política y gestión de la ciudad*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.

SOJA, E.W. (2000). *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell.

WELCH GUERRA, M. (2005). *Buenos Aires a la deriva. Transformaciones urbanas recientes*, Buenos Aires, Walter- Gropius-Lehrstuhl, Ed. Biblos.

Saggio in volume collettaneo

CREMASCHI, M. (2016). *La griglia, le baracche, le torri neoliberali: la "modernità informale" di Buenos Aires*, in *Modernità nelle Americhe*, a cura di V. Pravadelli, Roma, Roma Tre-Press.

Articoli in rivista

PERULLI, P. (2017). *A Sud del mondo: Buenos Aires*, in «Doppiozero»: <https://www.doppiozero.com/materiali/sud-del-mondo-buenos-aires> [novembre 2019].

PIREZ, P. (2002). *Buenos Aires: Fragmentation and Privatization of the Metropolitan City*, in «Environment and Urbanization», XIV, n. 1.

FOTOGRAMMI DEL NOVECENTO OVVERO RACCONTI E DEFORMAZIONI DEGLI SPAZI URBANI

PASQUALE ROSSI

Abstract

20th century photography is a documentary source of stories and urban contexts, a fundamental witness for the interpretation of the contemporary city. "Then and Now" represents the terms for comparing the images of the time. New open-access archives are now online, and one of these is the Archivio Riccardo Carbone in Naples, offering surprising testimonies of 20th-century history. An important documentation for new studies and for the recovery of a site's historical identity.

Keywords

Photography; 20th century; Urban spaces

Introduzione

Cartografia e vedutismo, iconografia e rappresentazione della città costituiscono da sempre uno strumento imprescindibile per la conoscenza delle stratificazioni urbane e della storia di un sito. Ma la fotografia è strumento potente e persuasivo, matrice di documentazione e traccia emblematica per la storia di un ambiente urbano.

Nel Novecento fotogrammi d'autore o di appassionati dilettanti sono diventati talvolta icone di un tempo e di uno spazio, momento di cronaca e di narrazione. Fonte ispiratrice di un possibile racconto estemporaneo, documento storico di alterità o di sfondo, di quello che per un istante provvisorio rappresenta un episodio inedito. L'immagine in tal senso rappresenta comunque uno strumento imprescindibile per la definizione di un contesto urbano o di un possibile racconto sorprendente, fondamentale per la lettura di un ambiente o di una parte di città e del suo vissuto.

Dalla attenta lettura delle immagini emergono dettagli fondamentali per la ricostruzione di uno spazio o di prospettive "con scene di ambiente" che costituiscono anche lo sfondo per l'interpretazione dell'uso di un luogo, elemento essenziale per la lettura del valore culturale di un sito e della sua identità storica.

I fotogrammi del Novecento sono così fonte e testimonianza di un contesto diverso, tra storia e realtà contemporanea, di possibili deviazioni, di incroci o di deformazioni, di sostituzioni urbane concepite nel breve tempo di un secolo, realizzate per scelta e opportunità, in qualunque modo attraverso un tempo dilatato. *Then and now, antico e contemporaneo*, in questo modo l'ampia pubblicistica di settore, cataloga libri e contributi

che pongono a confronto sia i luoghi cittadini che le invasive trasformazioni, talvolta devastanti avvenute nel corso dei secoli.

E così da rari fotogrammi e insospettabili dettagli, tra luci e ombre degli interventi realizzati nel secondo Novecento, emergono nuove testimonianze per la storia di una città e dei suoi lineamenti evolutivi. Lo scatto fotografico come “occasione di cronaca” ma anche momento indelebile per la narrazione di un’architettura perduta, di un luogo trasformato inevitabilmente nelle sue possibilità d’uso, per nuovi interventi che, in modo ineludibile hanno segnato il destino di un contesto storico e urbanistico. Nuovi archivi *open access* sono in rete, disponibili sul web, per una libera consultazione; altri archivi fotografici sono sede e collezione di istantanee per nuove narrazioni e rinnovate interpretazioni.

Tra questi è l’Archivio Riccardo Carbone di Napoli (via Toledo n. 406) attivo tramite un’associazione onlus dal 2016, per la diffusione e la valorizzazione dell’opera di un fotoreporter napoletano attivo tra il 1945 e il 1973¹. L’archivio custodisce circa 500.000 tra negativi, stampe e lastre ed è in continua fase di digitalizzazione.

Si ritrovano così insolite e inedite testimonianze di uno spaccato di storia del Novecento per quel lungo e movimentato periodo che attraversa il tempo tra la “ricostruzione post-bellica” e il “boom economico degli anni Sessanta”; una rinnovata fonte ispiratrice per ricordare luoghi e storie perdute, eventi storici e trasformazioni di ambienti urbani. Una documentazione fondamentale per nuove possibili ricerche e per adeguati tentativi di recupero dell’identità storica di un sito.

Fotogrammi a confronto: il breve racconto di una sostituzione urbana

Una scena popolare: un luogo di incontro, al sole pomeridiano, dove parlano e discutono donne e uomini, dove giocano bambini su un marciapiede, in un posto di apparente calma dove una donna seduta, pronta a iniziare la sua vendita, espone “panni americani” (così si indicavano a Napoli abiti e indumenti usati di seconda mano da riproporre a nuova vita e ad altri proprietari), ora anche indicata come moda “vintage”. È il marzo del 1953, un tempo che segue il tormentato e incerto cammino verso la normalità di una generazione che ha vissuto l’incubo della Seconda guerra mondiale.

Riccardo Carbone – nei quartieri spagnoli, a ridosso della zona di Chiaia e nell’area del quartiere San Ferdinando – esegue quattro scatti lungo il vico Tiratoio (dall’angolo di vico Sergente Maggiore e da quello di vico Rosario di Palazzo) con scene di vita popolare, esaltate dallo sfondo illuminato di una facciata austera con mattoni grezzi in pietra, archi gotici, trifore dalla strana composizione, in quello che appare una situazione di passeggio e di mercato (Fig. 1)². Ma in realtà l’incarico del fotoreporter Carbone, professionista *free lance* per la testata de «Il Mattino», in questo contesto aveva l’obiettivo

¹ www.archiviofotograficocarbone.it [maggio 2019].

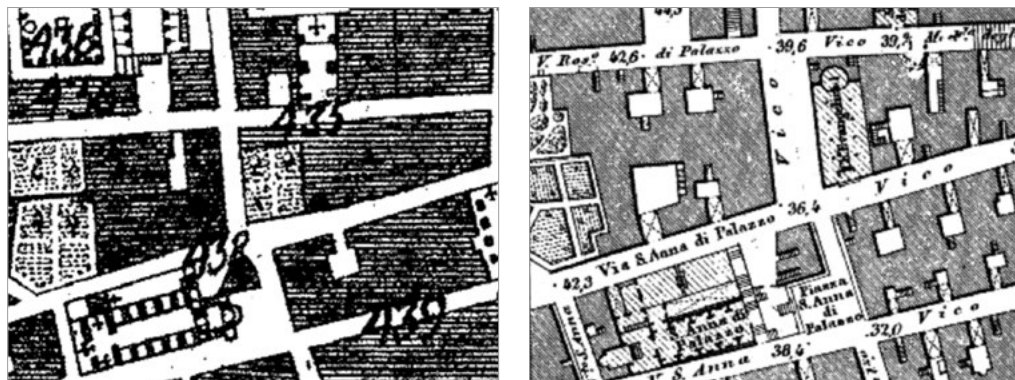
² www.archiviofotograficocarbone.it, ricerca per parole chiave: scatola 032, busta 0912 [giugno 2019].



1: Riccardo Carbone, Chiesa protestante in via S. Anna di Palazzo, 10 marzo 1953. Sullo sfondo delle due foto è la facciata laterale (in vico Tiratoio) della chiesa metodista di fede wesleyana napoletana nei quartieri spagnoli [Napoli, Archivio Fotografico Carbone, scatola 032 busta 0912].

di documentare una storia di degrado e incuria, così come emerge dall'articolo (senza firma) pubblicato il 19 marzo del 1953 dal titolo: *Nel cuore della città come nell'estrema periferia*. Infatti l'articolo riporta un breve resoconto sulla mancanza di igiene e decoro di uno dei vicoli napoletani che, naturalmente posto a ridosso della zona di Chiaia e nelle vicinanze della piazza del Palazzo Reale e della chiesa di San Francesco di Paola, non appariva affatto ordinato e degno di un contesto "moderno". È quanto emerge nell'articolo, in cui si pubblica la foto mancante in archivio e che riproduce in primo piano un cumulo di rifiuti all'angolo della chiesa protestante. Ma Riccardo Carbone è anche affascinato dalla scena popolare, infatti al luogo sono destinate varie inquadrature (custodite in archivio senza indicazioni), che ritraggono aspetti di vita quotidiana di un normale pomeriggio urbano; fotogrammi d'autore di grande fascino che hanno attirato pure l'interesse e la curiosità di chi scrive per una breve storia.

La chiesa metodista di Sant'Anna di Palazzo, con ingresso principale su via Sergente Maggiore, è pertanto lo sfondo di questa 'storia': un'architettura nitida e massiccia dal carattere neogotico, piuttosto tardo nella realizzazione, ma di carattere fortemente simbolico per le funzioni della fede "wesleyana" [Carile 1989]. Un impianto che insiste in una trama urbana caratterizzata dalla presenza di tante chiese cattoliche racchiuse nel breve dintorno di un centinaio di metri: quella di Sant'Anna di Palazzo (detta "Vecchia", demolita nel 1958); il Rosario di Palazzo (poi Sant'Anna "Nuova"), l'arciconfraternita omonima del Rosario, la Maddalenella degli Spagnoli. La chiesa neogotica è indicata come "Ch. Evangelica" nella Pianta del Comune di Napoli (1872-1880) redatta da Federico Schiavoni e altri, mentre nella Mappa del duca di Noja, circa un secolo prima, l'area di sedime è rappresentata da un terreno verde ineditato, probabile proprietà privata o di pertinenza di una delle strutture ecclesiastiche del sito, così come sono



2: A sinistra: G. Carafa, duca di Noja, *Mappa Topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1750-1775, fo. 18. Dettaglio. A destra: F. Schiavoni et al., *Pianta del Comune di Napoli*, 1872-1880, fo. 18. Dettaglio.

riportate nel confronto cartografico proposto (Fig. 2). Un vuoto urbano che viene occupato dalla chiesa protestante a partire dal 1865, in conseguenza delle indicazioni in materia di lavori pubblici determinate dai decreti del periodo dittatoriale (da ottobre a dicembre del 1860) da Giuseppe Garibaldi [Alisio-Buccaro 2000].

La struttura della chiesa metodista occupava uno spazio oblungo posto sulla parte terminale di un isolato del quartiere, con la facciata laterale su vico Tiratoio. A pianta longitudinale con abside circolare (con bifore e archi ciechi), e una doppia sequenza di colonne che suddividavano in tre parti lo spazio interno della navata (Fig. 3), secondo le esigenze e le funzioni previste dalla liturgia evangelica metodista. L'ampio spazio sacro a piano terra occupava i primi due livelli del prospetto, mentre la struttura risultava piuttosto accentuata in altezza, anche per recuperare, a partire dal terzo livello vari vani di abitazione, una terrazza praticabile di copertura, e locali per le scuole e le attività della comunità. La facciata principale era posta sul lato minore (via Sergente Maggiore) con arco acuto di ingresso e un rosone soprastante, sormontato in orizzontale da una sequenza di archetti di ispirazione neoromanica. Un edificio che si stagliava nel contesto urbano, nella sua configurazione piuttosto pronunciata in dimensione verticale, con due campanili sveltanti e torrette di forma piramidale. È quanto si può osservare in una riproduzione fotografica di fine XIX secolo (Fig. 4), [Carile 1984, Imm. 14]; altra testimonianza fondamentale, sia pure nella distorsione di un'inquadratura fotografica con vista dall'alto. La chiesa metodista con un evidente stile tardo neogotico di importazione risultava in posizione dominante nello *sky-line* del contesto urbano dell'area dei cosiddetti "quartieri spagnoli", una zona fondata in età moderna per un piano programmatico voluto dal viceré don Pedro de Toledo (1532-1558). È quanto appare anche in un altro fotogramma di Riccardo Carbone, realizzato per un servizio fotografico, in seguito al cedimento statico della chiesa di Sant'Anna di Palazzo (26 luglio 1958), il cui servizio viene pubblicato il giorno successivo nell'edizione domenicale de «Il Mattino» (anno LXI, n. 208, 10). Nell'articolo che documenta il tragico evento, che determinerà del resto il definitivo abbattimento della chiesa, è pubblicata una foto che inquadra il crollo parziale della facciata, avvenuto proprio nel giorno della ricorrenza onomastica e devozionale di Sant'Anna; un evento che appare, come riportato nell'occhiello

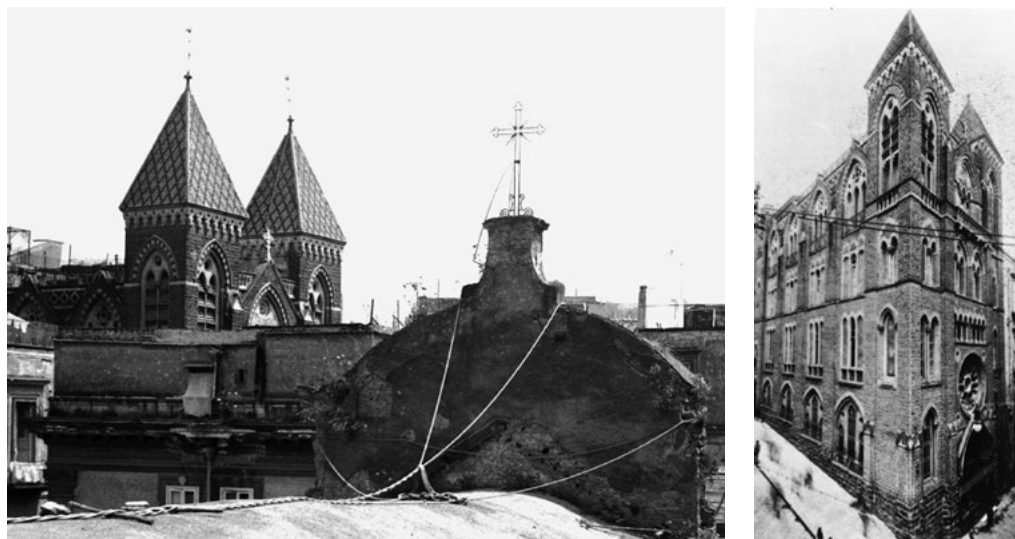


3: Interno della chiesa Metodista di Sant'Anna di Palazzo, 1959 [Collezione privata].

dell'articolo, come una sorta di miracolo: «I lavori di demolizione del Tempio erano stati sospesi da circa tre mesi. È apparso prodigioso il fatto che le sovrastrutture della navata e della volta siano cadute all'interno anziché abbattersi sulla folla che gremiva la strada. Due persone sono rimaste ferite e altre sei contuse». Un crollo annunciato e un destino inevitabile per una chiesa che – fondata nel XVI secolo, trasformata in quello successivo, ma già pericolante nell'Ottocento – aveva subito gravi danni durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Una struttura, la cui fondazione risale al 1562 per volere dei Governatori della Congrega de Sacramento di San Giovanni Maggiore e che nel XVIII secolo era stata trasformata con progetti attribuiti a Domenico Antonio Vaccaro e a Filippo Marinelli [Galante 1985, 237]. Nel 1958, dopo questo crollo, sarà avviata la definitiva demolizione della struttura (con lo spostamento delle opere d'arte portate nella vicina chiesa del Rosario e al Museo di Capodimonte), mentre dopo qualche anno, sull'isolato sgombro, sarà compiuta la costruzione di un edificio residenziale condominiale «avulso dal contesto ambientale», un tipico esempio di sostituzione edilizia nel tessuto urbano della città storica, privo di qualità architettonica [Icomos 1982, passim].

Nell'Archivio Carbone, all'interno del servizio per la chiesa di Sant'Anna di Palazzo (vecchia) è anche un documento per la chiesa metodista³ (Fig. 4). Dal fotogramma si intravede la copertura della chiesa cattolica e i campanili della chiesa metodista; un'immagine che nel contrasto del bianco/nero sembra appartenere ad altro contesto urbano. Da queste considerazioni, tra immagini e storia, è opportuno segnalare che la chiesa metodista di Sant'Anna di Palazzo, rappresenta uno dei principali insediamenti in Italia, insieme a quelli Roma e Bologna; così come l'inizio dell'attività evangelica nella penisola (a partire dal 1861), intrapresa prima da Richard Green e poi proseguita da Thomas W.

³ Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone, scatola 205 busta 5753, "Chiesa di S. Anna di Palazzo".



4: A sinistra: Riccardo Carbone, Il fronte superiore della chiesa metodista e la copertura della chiesa cattolica di Sant'Anna di Palazzo, 26 luglio 1958 [Napoli, Archivio Fotografico Carbone]. A destra: La chiesa wesleyana di S. Anna di Palazzo a Napoli [in Carile 1984].

Jones (1836-1916), portò all'organizzazione di una conferenza nazionale della chiesa evangelica metodista in Italia (1868) [Carile 1984, 182-185]. Al pastore Jones si deve l'apertura di una sala per conferenze in via Toledo a Palazzo Barbaia, mentre nel 1874 come scrive Sergio Carile: «[...] verrà finalmente costruita la grande chiesa gotica, oggi non più esistente, di S. Anna di Palazzo, in un quartiere centrale e popolare. Anche a Napoli come altrove l'opera di predicazione evangelica fu sempre sostenuta con l'apertura di scuole diverse e serali e con un'intensa attività culturale [Carile 1984, 185-186]. Le leggi e le norme di età fascista tra giugno 1929 e febbraio 1930, sia pure con il riconoscimento di "personalità giuridica" del "metodismo", diedero vita a una serie di restrizioni e di limitazioni improntate allo sciovinismo tipico del periodo. Dall'epoca post-bellica fino agli anni Sessanta del Novecento la struttura ha vissuto fasi alterne fino al progetto di demolizione forzata per dissesto statico (10 febbraio 1970). A cura del Comune di Napoli, sul suolo di proprietà della comunità metodista, e previa concessione in uso di alcuni locali, è stata avviata la realizzazione di un nuovo mercatino rionale. Da un punto di vista di caratteri architettonici la chiesa metodista nella zona di Sant'Anna di Palazzo riflette naturalmente esiti e interpretazioni progettuali che richiamano i modelli neogotici anglosassoni secondo rielaborazioni e variazioni artistiche e risalgono alla prima metà dell'Ottocento. Con riflessi storici e citazioni che riportano alla ricostruzione e al completamento delle torri occidentali dell'Abbazia di Westminster a Londra (progetto di N. Hawksmoor e C. Wren, 1745); e ancora, alla incisiva fase neogotica imposta dai "Commissioners" (1811-1830) con la costruzione di circa duecento chiese. Modelli costruttivi di un linguaggio architettonico che privilegiava la semplicità nei decori e il binomio forma/funzione che meglio si adattava alle istanze di culto e di rappresentazione della cultura anglosassone in modo unitario, dove sono privilegiati gli aspetti che riguardano

sia lo *stile nazionale inglese* che l'identità della *religiosità protestante*. Un modello architettonico che si diffonderà nell'ultimo quarto del XIX secolo in Europa e poi anche nei paesi dell'America Latina. Aspetti e temi di un'architettura di importazione, privi di innovazione e ancora legati alle tradizionali tecniche costruttive, ai processi di costruzione in muratura continua che richiamavano, sia come linguaggio che come idea di spazio, agli interventi compiuti in questo periodo in grandi chiese e cattedrali in Europa.

Il Neogotico a Napoli tra chiese protestanti e cattoliche: appunti per uno studio

La concessione dei suoli per la costruzione di chiese per la religione protestante, caldeggiata e spesso ampiamente finanziata da personalità di spicco delle comunità residenti in Napoli, venne consentita da un decreto del 23 ottobre del 1860, durante il periodo di reggenza *pro tempore* di Giuseppe Garibaldi. Una concessione politica, di stampo liberale, che diede avvio alla costruzione di complessi che sino a quel momento, erano stati osteggiati sia dall'Arcidiocesi napoletana che dal governo borbonico; un evidente segno di riconoscenza per le comunità imprenditoriali straniere che avevano sostenuto il processo di unificazione della penisola. Si tratta di architetture che, proprio per il loro carattere simbolico, appaiono estranee per forma e dimensione al contesto ambientale e urbano napoletano.

Una riproposizione di modelli neogotici di carattere europeo e di evidente importazione culturale, distante dalla produzione classicista ed eclettica che si era diffusa durante il periodo di Ferdinando II di Borbone (1830-1859), caratterizzato in prevalenza da un processo di «costruzione della città» dell'età borghese [Alisio 1978; Buccaro 1985; Rossi 1998]. Per l'architettura neogotica invece sono da indicare casi limitati e particolari: la chiesa della Vaccheria a San Leucio di Francesco Collecini (1773), la ristrutturazione di San Domenico maggiore a Napoli di Federico Travaglini (1853), la chiesa di San Francesco di Gaeta (1858) di Giacomo Guarinelli [Venditti 1961; Picone 1996]. Così come da citare è anche il Cimitero degli Inglesi (1826), straordinario luogo della memoria, testimonianza di una produzione artistica che oscilla tra classicismo, cultura goticheggiante e aspetti di "verismo" [Alisio 1993].

La costruzione della chiesa Metodista in via Sergente Maggiore risale allo stesso periodo della fondazione della struttura sacra in via San Pasquale a Chiaia, realizzata per la religione anglicana su progetto dell'architetto londinese Thomas Smith, nel 1865 [Parisi 1998]. Così come in questo contesto appare utile richiamare l'attenzione su altre chiese protestanti del periodo: la chiesa luterana in via Carlo Poerio, anch'essa neogotica (1865) e che riporta una lapide di ringraziamento a Garibaldi per la concessione del suolo nel 'Quartiere Occidentale' che si stava configurando secondo i progetti intrapresi durante la reggenza borbonica. Saranno costruite poi anche altre nuove chiese: Santa Maria dell'Anima (1900) della comunità cattolica tedesca, quella del Redentore (1911) al corso Vittorio Emanuele. Da citare è anche l'opera di Filippo Botta, ingegnere-architetto molto attivo nell'ultimo quarto dell'Ottocento, tecnico fiduciario della diocesi napoletana; tra le sue realizzazioni sono: Santa Maria della Neve a Ponticelli; a Napoli: Sant'Anna

al Trivio di Casanova, San Francesco d'Assisi, Santa Caterina in Foro Magno, Crocelle ai Mannesi [Rossi 1992]. Quest'ultima, costruita ex novo in via Duomo di fronte alla chiesa di San Giorgio maggiore, voluta fortemente per evitare un insediamento della chiesa Valdese, che sarà realizzato comunque in uno degli edifici costruiti dalla Società per il Risanamento agli inizi del XX secolo nella stessa strada. Infine, nel contesto dei quartieri spagnoli è da ricordare anche un progetto di Luigi Piccirilli (1911, non realizzato) di rifacimento neogotico della struttura di Santa Maria Francesca [Rossi 1991]. Aspetti e temi di un periodo culturale, aperto alle istanze del revival gotico e romanico, naturalmente collegato alle dinamiche di religiosità della società borghese e a quelle di convivenza ed esigenza culturale delle comunità straniere in città. Un patrimonio architettonico che potrebbe essere oggetto di uno studio specifico, per valorizzare e tutelare una peculiare produzione artistica.



5: Fotogrammi a confronto: (a) Riccardo Carbone, Facciata laterale della chiesa metodista in vico Tiratoio, 10 marzo 1953 [Napoli, Archivio Fotografico Carbone]; (b) il mercatino comunale, realizzato nel 2000 su progetto di Salvatore Bisogni, aprile 2019 [Fotografia dell'autore]. Il confronto antico e contemporaneo: (c) Riccardo Carbone, Angolo con vico Sergente Maggiore della chiesa neogotica di religione metodista, 10 marzo 1953 [Napoli, Archivio Fotografico Carbone]; (d) la situazione attuale, aprile 2019 [Fotografia dell'autore].

Conclusioni

Dalle foto dell'Archivio Carbone in vico Tiratoio si riconoscono angoli di architetture che ancora sussistono, riferimento essenziale di un ambiente: il palazzetto eclettico nella strada Sant'Anna di Palazzo, l'angolo dell'arciconfraternita del Rosario di Palazzo.

Quanto basta per poter avviare un confronto (*then and now*) con la composizione di fotogrammi comparabili (Fig. 5).

Fonti documentarie e indizi primari per un breve racconto di storia urbana. Riconoscimento dei valori architettonici e di un contesto ambientale; deviazioni, trasformazioni e deformazioni emergono immediati dal confronto fotografico.

Una ripresa in bianco e nero rappresenta la storia, il fascino dell'antica immagine, ma anche la possibilità di ricostruzione degli eventi e di nuove riflessioni critiche.

La storia breve della chiesa Metodista nei quartieri spagnoli, costruita nel 1874 su un'area inedificata, e un secolo dopo sostituita da un mercatino rionale, appare in tal senso emblematica.

Il progetto di Salvatore Bisogni (1932-2018), docente e progettista della Facoltà di Architettura di Napoli [Vitale 2019], viene concepito per un'idea neo-razionalista, ma incontra varie difficoltà, burocratiche e normative, sempre presenti nelle dinamiche di sostituzione urbana.

Un progetto immaginato nel 1980 che, realizzato vent'anni dopo, non ha avuto l'auspicata e adeguata funzione commerciale e di servizio sociale. La possibilità relativa a un ritorno della comunità metodista nel sito⁴ appare invece una questione contemporanea aperta⁵.

Bibliografia

- ALISIO, G.C. (1978). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Officina Edizioni, Roma.
- ALISIO, G. C., BUCCARO, A. (2000). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Electa Napoli, Napoli.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, ESI, Napoli.
- CANTONE, G. (1992). *Napoli barocca*, Laterza, Roma-Bari.
- CARILE, S. (1971). *Attualità del pensiero teologico metodista*, Claudiana, Torino.
- CARILE, S. (1984). *Il Metodismo. Sommario storico*, Claudiana, Torino.
- CARILE, S. (1989). *I metodisti nell'Inghilterra della rivoluzione industriale, secoli XVIII-XIX*, Claudiana, Torino.
- DAWES, B. (1989). *La comunità inglese a Napoli nell'800 e le sue istituzioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

⁴ <https://www.nev.it/nev/2019/01/17/metodisti-bene-comune-fra-quartieri-spagnoli-e-via-toledo/> [aprile 2019].

⁵ Si ringraziano Patrizia Barba, membro della chiesa metodista di Napoli, per la preziosa testimonianza offerta e Federica Nicois per la gentile collaborazione e le importanti segnalazioni archivistiche.

DENTE, D. (1977). *Comunità e scuole protestanti in Campania nel secolo XIX e la tradizione scolastica valdese*, Morano, Napoli.

Gennaro Aspreno Galante, Guida Sacra della Città di Napoli (1985), a cura di N. Spinosa, SEN, Napoli, p. 237; pp. 245-246.

Il cimitero degli inglesi (1993), a cura di G.C. Alisio, Electa Napoli, Napoli.

Indirizzi per il restauro del centro storico di Napoli (1982), a cura di ICOMOS (International Council of Monument and Sites), Arte Tipografica, Napoli.

MANGONE, F. (2010). *Centro storico, marina e quartieri spagnoli. Progetti e ipotesi di ristrutturazione della Napoli storica 1860-1937*, Grimaldi & C., Napoli.

Napoli di Riccardo Carbone. 40 anni di storia nelle immagini di un grande fotoreporter napoletano (2009), a cura di G. Veronesi e Letizia Del Pero, Bologna, Minerva Edizioni.

Napoli Sacra. Guida alle chiese della città di Napoli. 11° itinerario (1994), Soprintendenza per i beni artistici e storici, a cura di L. Di Mauro et. al., Elio De Rosa Editore, Napoli, pp. 693-696.

PARISI, R. (1998). *Sull'architettura neogotica a Napoli: la chiesa anglicana di San Pasquale a Chiaia (1860-65)*, in «Napoli nobilissima», vol. XXXVII, fasc. I-VI (genn.-dic.), pp. 89-96.

PICONE, R. (1996). *Federico Travaglini: il restauro tra abbellimento e ripristino*, Electa Napoli, Napoli.

ROSSI, P. (1991). *La chiesa e la casa di Maria Francesca delle Cinque Piaghe*, in «Campania Sacra», vol. XXII, pp. 313-320.

ROSSI, P. (1992). *Sulla chiesa delle Crocelle ai Mannesi in Napoli*, in «Campania Sacra», vol. XXIII, pp. 489-510.

ROSSI, P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Electa Napoli, Napoli.

VENDITTI, A. (1961). *Architettura neoclassica a Napoli*, ESI, Napoli.

VITALE, D. (2019). *Salvatore Bisogni. Architetture immaginate*, CLEAN, Napoli.

— (1953). *Nel cuore della città come nell'estrema periferia*, in «Il Mattino», giovedì 19 marzo, anno LVI, n. 78, p. 8.

— (1958). «Il Mattino», domenica 27 luglio 1958, anno LXI, num. 208, p. 10.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone, scatola 032 busta 0912.

Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone, scatola 205 busta 5753.

Sitografia

Archivio Fotografico Carbone: www.archiviofotograficocarbone.it [aprile 2019].

CONSOLANTE, R. (2018). *Salvatore Bisogni (1932-2018)*, in «Il Giornale dell'Architettura»: <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2018/10/03/salvatore-bisogni-1932-2018/> [aprile 2019].

FCEI-Agenzia di Stampa della Federazione delle chiese evangeliche in Italia: <https://www.nev.it/nev/2019/01/17/metodisti-bene-comune-fra-quartieri-spagnoli-e-via-toledo/> [aprile 2019].

CITTÀ INCOMPLETE: IL PRESTITO DELLE OPERE D'ARTE

FEDERICA NICOIS

Abstract

Some pictures from the Riccardo Carbone Photographic Archive are the starting points for an analysis of four cases where the transformation of a part of the city resulted in the temporary deformation of the city itself in the eyes of its own inhabitants. Four cases of a different nature, from traffic to popular traditions, from natural phenomena to the lending of a city landmark, which all created the effect of a deformed city.

Keywords

Photographic archives; Urban transformations in Naples; Lending of artwork

Introduzione

La fotografia è una fonte storica preziosa ma spesso ancora oggi sottovalutata. Trattandosi di immagini il primo senso al quale si dà ascolto è la vista, nasce così un richiamo immediato alla valutazione personale dei canoni estetici di ciò che si sta guardando. Ma la fotografia non è solo arte, è anche informazione, racconto, una prova di ciò che è stato immortalato in una frazione di secondo, ad un certo tempo ed in un certo luogo. Fonte di estrema importanza anche per lo studio di una città, la fotografia incarna molteplici documenti visivi che narrano cambiamenti, evoluzioni, involuzioni e distorsioni della città stessa e della società che la abita. Affrontando l'argomento, scrive L. Gambino:

Dal punto di vista della storia del paesaggio urbano, dell'industria e del paesaggio agrario, la documentazione fotografico-storica assume un particolare valore, poiché compaiono immagini di luoghi, ambienti urbani e suburbani, strutture produttive e abitative, di cui spesso, specialmente in aree oggi coperte dalla città, si è persa ogni traccia materiale [Gambino 1998, 11].

In quest'ottica, dunque, assumono estrema importanza gli archivi fotografici, soprattutto quelli di fotogiornalismo che, seguendo cronaca, attualità, sport, cultura e spettacolo, diventano custodi di pezzi di storia raccontata in immagini. Ma, se nel 1988, Maria Teresa Segà scriveva: «La fotografia stenta ad entrare come fonte nella ricerca storica; rari o inesistenti sono gli esempi di ricerche svolte a partire dalla fotografia, nonostante il suo largo uso – illustrativo della storia – a livello divulgativo e didattico» [Segà 1988, 59], oggi sembra che le cose volgano lentamente verso il cambiamento.

Gran parte della storia del Novecento della città di Napoli è rintracciabile nelle fotografie dell'Archivio Fotografico Riccardo Carbone, un fondo composto da più di 500.000 negativi, stampe e lastre in vetro che coprono un arco temporale che va dai primi anni Venti del Novecento sino al 1973. Un secolo importante con decenni cruciali sia per gli avvenimenti storici dell'Italia, sia per la cronaca locale. Un periodo storico caratterizzato da profondi mutamenti delle città, sia nella morfologia che nell'architettura. L'ampio raggio di indagine della cronaca di quegli anni permette, tramite i servizi fotografici custoditi dall'Archivio, di costruire molteplici storie, trasversali e convergenti, che riportano alla luce episodi spesso dimenticati.

In questa sede, dopo una breve presentazione dell'Archivio Fotografico Carbone e del suo operato, saranno riportati quattro casi diversi che si connettono alla tematica delle *città deformate*, analizzate con aspetti e punti di vista diversi. I primi tre casi, esposti nel primo paragrafo, raccontano la deformazione originata da fattori interni alla città stessa. Il quarto, riportato nel secondo paragrafo, riporta alla luce un episodio dimenticato, ad alcuni addirittura sconosciuto, che rintraccia la possibile deformazione dovuta al prestito di un'opera d'arte simbolica: il 3 aprile 1964 la Pietà di Michelangelo fu imbarcata al Porto di Napoli e spedita, in prestito, all'Expo di New York.

L'Archivio Fotografico Riccardo Carbone: 23.955 storie in bustina

L'Archivio Fotografico Riccardo Carbone è custode di un fondo composto da negativi, lastre in vetro e stampe frutto della carriera fotogiornalistica di Riccardo Carbone. Primo fotoreporter del quotidiano *Il Mattino*, inizia a scattare sin dall'inizio degli anni Venti del secolo scorso, una passione trasformata in lavoro che durò fino al 1973, anno della sua scomparsa.

Nella sua professione di fotoreporter Riccardo Carbone ha documentato i principali avvenimenti accaduti a Napoli ed in Campania attraverso le varie fasi politiche che hanno caratterizzato la storia del Novecento. Sono circa 4000 le lastre e le stampe che documentano il periodo fascista a Napoli e in Campania: la visita di Hitler a Napoli, le grandi manovre in Irpinia, Mussolini a Napoli ed Ischia, il ritorno dei reduci dalla Guerra civile spagnola, la campagna fascista di demolizione e ricostruzione di intere aree urbane ed i mutamenti urbanistici del Ventennio, la vita quotidiana degli anni Trenta, caratterizzata da servizi su bagnanti, sciatori al Vesuvio, feste e mestieri. Dal 1945 al 1973 l'attività del fotoreporter diviene più intensa, il cambiamento nell'immediato dopoguerra è drastico, anche per l'informazione e la carta stampata, l'occhio di Carbone è meno controllato, si muove più liberamente, registra l'eterogeneità delle situazioni [Fiorentino 2009, 13]. Vi sono documentati tutti gli aspetti sociali, culturali e politici di Napoli e della Campania: le ricchezze artistiche della regione ed i grandi mutamenti urbanistici, architettonici e del paesaggio, la vita quotidiana con gli antichi mestieri, il mondo della scuola e del lavoro, lo sport, la canzone napoletana, i pescatori, i grandi cantieri navali, l'arrivo dei personaggi illustri alla Stazione Marittima, le partenze degli emigranti, i tuffi degli "scugnizzi", le mareggiate, gli storici bagni, le feste popolari e religiose e molto altro ancora.

I negativi nei formati da 35 e 120 mm sono conservati in buste contenute in scatole numerate in modo progressivo, ogni busta corrisponde ad un servizio fotografico e dal 1945 al 1973 se ne contano ben 23.955. L'ordinamento è facilitato dalla presenza di quaderni manoscritti dallo stesso fotoreporter, con gli indici dei servizi fotografici. Questi mezzi di corredo forniscono le indicazioni sui contenuti di una parte consistente del fondo, per ogni servizio fotografico sono indicati data, luogo ed avvenimento, numero della scatola e della busta. Più difficoltosa risulta la catalogazione del materiale antecedente al 1945, mancando i registri cartacei con gli indici dei servizi fotografici, dispersi o distrutti negli anni della guerra.

La conservazione del fondo da parte del figlio di Riccardo Carbone, Renato, con il passare degli anni ha suscitato in lui il desiderio di consolidare e condividere l'importante memoria storica. Nel 2016 è nata l'Associazione Riccardo Carbone Onlus che si occupa della conservazione, digitalizzazione e catalogazione del materiale fotografico dell'Archivio. Nel 2017 l'Archivio ha ottenuto il riconoscimento di interesse storico particolarmente importante da parte del MiBACT.

Il progetto di recupero di questa enorme memoria collettiva ha permesso di riportare alla luce episodi ed usanze cambiati o persi nel tempo. Le molteplici trasformazioni della città, catturate nell'obiettivo di Carbone, sono impresse sulla pellicola riconnettendoci con la storia.

Nella Figura 1 è rappresentata Piazza del Plebiscito in due scatti risalenti all'ottobre del 1967. In quegli anni possedere un'automobile non era più un lusso per pochi ed a causa del numero sempre crescente di vetture in circolazione nel 1963, con un'ordinanza comunale, la piazza fu trasformata in un megaparcheggio a ridosso del colonnato della Basilica di San Francesco di Paola. Il transito dei veicoli era permesso, in entrambi i sensi di marcia, dal lato opposto della piazza e a ridosso del Palazzo Reale. Si dovrà



1: R. Carbone, Auto in Piazza del Plebiscito a Napoli, 6 ottobre 1967 [Napoli, Archivio Fotografico Riccardo Carbone, Negativi '45 - '73, Scatola 589, B. 6199].

aspettare il 1994, in occasione del G7, per rivedere la piazza interamente pedonalizzata ed interdetta al traffico veicolare. Ecco il primo esempio eclatante di deformazione della città che paradossalmente, pur rappresentando un momento di progresso economico, travalica i limiti di conservazione e tutela dei luoghi storici. L'immagine deformata di una piazza storica entra di prepotenza, benché inizialmente a fatica, a far parte dell'immaginario collettivo, diventando la normalità. Nel 1994, la pedonalizzazione trasforma la piazza ancora una volta, restituendola alla popolazione, ma alterando la percezione dell'immagine alla quale si erano abituati gli abitanti.

Il secondo caso trattato riguarda il cambiamento della città in funzione del rispetto di una tradizione popolare. Era ciò che accadeva ogni Giovedì Santo in occasione dello Struscio. Era usanza per i fedeli andare a visitare i "sepolcri" all'interno delle chiese e, vista la moltitudine di persone, il passeggio era molto lento tanto da permettere di poter ascoltare il rumore dei passi, ed è proprio dallo "sfregamento" dei piedi sul suolo che deriva il nome della tradizione. La strada principale dove si teneva "O Struscio" era via Toledo, all'epoca con il toponimo di via Roma; il cammino iniziava alla Basilica dello Spirito Santo per concludersi a quella di San Francesco di Paola in piazza del Plebiscito, toccando in totale sette chiese.

Oggi via Toledo, fatta eccezione per un breve tratto, è interamente pedonalizzata ma, negli anni di Carbone, era una delle arterie cittadine più trafficate. Nel giorno del Giovedì Santo, per poter permettere la processione dei fedeli, il traffico automobilistico veniva interrotto, per poi essere ripristinato il giorno seguente. Nella Figura 2 sono rappresentati due scatti dello Struscio del 1953 in via Toledo. Il blocco straordinario del transito delle automobili, per permettere il passaggio dei fedeli, richiama certamente il forte legame tra la città e i riti religiosi ma nel contempo è una dimostrazione di come la città e la società, si trasformino e si plasmino a vicenda in funzione degli usi e costumi locali.



2: R. Carbone, Struscio del Giovedì Santo, 2 aprile 1953 [Napoli, Archivio Fotografico Riccardo Carbone, Negativi '45 - '73, Scatola 033, B. 0946].

Il terzo ed ultimo caso del paragrafo richiama un episodio noto come Lava dei Vergini, un fenomeno naturale che aveva luogo nella zona del Borgo dei Vergini al Rione Sanità. Il Borgo sorgeva in corrispondenza del percorso di un torrente piovano in cui le acque meteoriche, defluendo sul suolo, seguivano alcuni tracciati, uno corrispondente a via Fontanelle, un altro proveniente all'area dello Scudillo e dell'attuale ospedale San Gennaro. Si raccordavano all'altezza di via della Sanità e proseguivano il loro cammino verso piazza Cavour, attraversando l'impluvio dei Vergini [Formica 1991, 308]. Fino a quando i luoghi vicini al percorso rimasero disabitati non si verificarono danni ma, con l'edificazione del Borgo, la situazione divenne difficile da gestire. In caso di pioggia si formava un torrente che, trascinando detriti e fango, provocava delle alluvioni che invadevano con forza le strade, con annesse abitazioni ed attività commerciali. La discesa del fiume era nota appunto come Lava dei Vergini e il grido "a lava!" era l'allarme che si davano i cittadini per scappare ai piani superiori delle abitazioni [Puntillo 2001, 148]. Il problema della lava è persistito negli anni sino al 1953 quando fu sottoposto all'attenzione dell'allora sindaco Achille Lauro e risolto grazie all'intervento del Capo dell'Ufficio delle Fognature di Napoli, Guido Martone. Costui ne scoprì la causa in un blocco della galleria sotterranea adibita al deflusso della lava verso il mare. Tralasciando il tipo di intervento tecnico effettuato per la risoluzione del problema, ciò che preme sottolineare in questa sede è l'atteggiamento del popolo rispetto all'evento. La Lava dei Vergini, inspiegabile ai più, era diventata negli anni un fenomeno abituale e, paradossalmente, tanto temuto quanto atteso. Dal testo della Puntillo, che riporta le parole di Guido Martone, si legge:

Ci fu un silenzio spaventato, nessuno osò uscire per un pezzo, ci accorgemmo che tutti erano ugualmente terrorizzati proprio per l'assenza – al momento inspiegabile – della fiumana. Quella tremenda alluvione era ormai considerata un fenomeno "naturale", e la sua scomparsa quindi era un evento misterioso, un miracolo o qualcosa del genere [Puntillo 2001, 149].

Anche questo, come appare dai fotogrammi, rappresenta un caso di deformazione di immagine di una parte urbana, evento eccezionale, un tratto documentario di storia della città.

Nella Figura 3 sono rappresentati due scatti del fenomeno della Lava dei Vergini risalenti all'ottobre del 1952.

Nei tre casi appena esposti risulta evidente come il cambiamento di una città possa derivare da molteplici fattori; una possibile trasformazione che risulta sempre strettamente connessa all'uso e alla funzione degli spazi. Si tratta di storie e di ambiti urbani vissuti dalla collettività in tempi diversi, anche attraverso tradizioni e usanze cambiate nel corso del tempo; ed è in questo contesto che luoghi e parti della città risultano inevitabilmente trasformate da interventi dettati dalle esigenze del momento, di cui sono straordinaria testimonianza gli scatti fotografici.



3: R. Carbone, Alluvione al quartiere Sanità, 22 ottobre 1952 [Napoli, Archivio Fotografico Riccardo Carbone, Negativi '45 - '73, Scatola 023, B. 0616].

Il caso del prestito della Pietà di Michelangelo

L'identità e l'immagine di una città non sono rappresentate solo dalla morfologia urbana. È un dato certo che le opere di urbanizzazione primaria, fondendosi con quelle di urbanizzazione secondaria, diano vita ad uno spazio urbano – adeguatamente interconnesso e dotato di servizi – che è alla base di una città fruibile e vivibile. Ma altrettanta importanza rivestono monumenti, opere d'arte, luoghi di culto e istituzioni culturali che, inseriti nel tessuto urbano, concorrono fortemente alla creazione di molteplici immagini della città stessa. La loro presenza richiama alla memoria una serie di legami imprescindibili che hanno reso chiese, monumenti, musei e opere d'arte, i simboli in cui si identifica visivamente una città. Questo processo, fatto di richiami, è ciò che sottende alla creazione di binomi come: Castel Nuovo – Napoli, Pinacoteca di Brera – Milano, Bronzi di Riace – Reggio Calabria, Pietà – Roma. Binomi che rendono superflua la menzione della città di appartenenza tale è il grado di sovrapposizione e fusione dei due elementi. La realtà urbana, dunque, modifica il suo sviluppo, in costante divenire, anche grazie alla presenza di questi punti nevralgici, di questi aspetti identificativi. Basti pensare all'incremento delle linee dei trasporti pubblici verso i suddetti luoghi, alla segnaletica stradale o alla manutenzione delle aree ad essi circostanti. La città, qualunque essa sia, diventa dunque generatrice di immagini canoniche di sé che la rendono immediatamente riconoscibile e identificabile. Immagini caratterizzanti che si vanno ad inserire nel tessuto della narrazione urbana dandone una restituzione iconografica. Non sempre però queste immagini restano fisse nel tempo, talvolta accade che vengano distorte o deviate da molteplici fattori. A tal proposito, a partire da un reportage fotografico si può affrontare un tema piuttosto interessante: il prestito delle opere d'arte.



4: R. Carbone, Statua della Pietà di Michelangelo: preparative e imbarco, 3 aprile 1964 [Napoli, Archivio Fotografico Riccardo Carbone, Negativi '45 - '73, Scatola 424, B. 1674].

Non si intende in alcun modo contestare o mettere in dubbio l'importanza del prestito e della circolazione delle opere d'arte in occasione di mostre o esposizioni, piuttosto riportare alla luce un evento poco dibattuto, a molti ignoto: il prestito temporaneo della Pietà di Michelangelo alla *New York World's Fair* del 1964.

È possibile immaginare di varcare la soglia della Basilica di San Pietro, voltarsi alla propria destra e trovare la Cappella della Pietà vuota? È possibile immaginare, anche temporaneamente, la città di Roma e la città del Vaticano senza la Pietà di Michelangelo? Ecco che, sottraendo un monumento al suo contesto abituale, l'immagine della città inizia a cambiare, distorcendosi e deformandosi.

Grazie all'Archivio fotografico Riccardo Carbone abbiamo una preziosissima testimonianza visiva di ciò che accadde il 3 aprile 1964 e il 12 novembre 1965, rispettivamente i giorni della partenza e del rimpatrio della scultura. La *New York World's Fair* fu inaugurata il 22 aprile del 1964 al Flushing Meadows Park e conclusa il 17 ottobre 1965. La decisione del prestito della Pietà fu di Papa Giovanni XXIII, in seguito alla richiesta del Cardinale Francis Spellman. Il Papa morì un anno prima dell'inaugurazione dell'Esposizione e il progetto fu portato avanti dal suo successore, Papa Paolo VI. Il soggiorno in America della Pietà, accompagnata da un'altra scultura attribuita al Maestro, Il Buon Pastore, durò un anno e sette mesi e il padiglione Vaticano all'Expo contò ben 27 milioni di visitatori¹. Una cassa in legno, ingenti quantità di polistirolo soffiato ed una cassa esterna in acciaio dipinta di bianco con la superficie rossa – per essere ben visibile in caso di affondamento dell'imbarcazione – ed una scritta su due delle quattro facce laterali: «PIETÀ From his holiness Pope Paolo VI to his eminence Francis Cardinal Spellman

¹ Napoli, Biblioteca Universitaria, «Il Mattino», novembre 1965, n. 309, Bobina n. 107.



5: R. Carbone, Statua della Pietà di Michelangelo: ritorno, Archivio Fotografico Riccardo Carbone, 12 novembre 1965 [Napoli, Archivio Fotografico Riccardo Carbone, Negativi '45 - '73, Scatola 496, B. 3632].

Vatican Pavilion New York World's Fair». Nell'ingente quantità di articoli di giornale si legge molta apprensione, sia nelle figure coinvolte nel trasporto, sia nelle persone comuni. Il trasporto su gomma da Roma a Napoli, durato circa nove ore, fu effettuato il 3 aprile 1964, quindi si provvide al carico a bordo della *Cristoforo Colombo*. In un articolo de *Il Mattino*, corredato ovviamente dalle foto di Carbone, si legge: «Sulla nave è stata costruita in coperta una incasellatura nella quale la Pietà sarà fissata a mezzo di speciali ganci (che, in caso di affondamento della nave, si staccherebbero automaticamente permettendo al cassone di galleggiare)». ² Nella Figura 4 sono rappresentati due scatti del viaggio di andata della Pietà verso New York risalenti al 3 aprile 1964.

Per il viaggio di ritorno, la dinamica adottata fu la medesima della partenza. Un trafiletto de «*Il Mattino*», citando l'articolista Don Vicentin dell'«*Osservatore Romano*», riporta le seguenti parole:

È tornato tra noi il capolavoro per non più partire. Come per i secoli passati, continueranno a sostare in meditazione e preghiera, dinanzi alla Pietà, le generazioni presenti e quelle che verranno dopo di noi: ricchi e poveri, dotti e ignoranti, uomini e donne. È il colloquio d'obbligo, intessuto d'amore, ammirazione e riconoscenza ³.

Nella Figura 5 sono rappresentati due scatti del ritorno della statua della Pietà, nel momento dello sbarco al Porto di Napoli il 12 novembre 1965.

² Napoli, Biblioteca Universitaria, «*Il Mattino*», aprile 1964, n. 291, Bobina n. 89.

³ Napoli, Biblioteca Universitaria, «*Il Mattino*», novembre 1965, n. 309, Bobina n. 107.

Questo episodio, accaduto ormai cinquantaquattro anni fa, ci riporta con un balzo ai giorni nostri, sempre nel circuito dell'Expo. Come se il tempo si fosse cristallizzato, nell'agosto del 2014 si accende un intenso dibattito che vede protagonista Vittorio Sgarbi, ambasciatore culturale per Expo Milano 2015, chiedere in prestito i Bronzi di Riace, perno fondamentale della collezione permanente del Museo Archeologico di Reggio Calabria. Dopo il diniego del Museo, a fronte della fragilità strutturale delle sculture attestata dalle relazioni dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Sgarbi non si arrese definendo i Bronzi "trasportabilissimi". Ne seguì una lettera firmata dallo stesso Sgarbi e da Roberto Maroni, al tempo Presidente della Regione Lombardia, indirizzata a Dario Franceschini, ex Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Il dibattito si chiuse definitivamente nell'ottobre del 2014, dopo il parere negativo della Commissione istituita a settembre dal ministro Franceschini per valutare l'ipotesi del trasporto.

Trasportare opere come la Pietà o i Bronzi di Riace è una questione tanto delicata quanto lo sono le opere stesse e la loro capacità di connotare un luogo: si tratta di pezzi di storia, fragili ed eterni che richiedono tutela e conservazione, esattamente come il loro contesto. Tomaso Montanari scrive: «Se c'è un motivo per essere "contro le mostre" è che le mostre sono contro il contesto: sono le mostre il più grande fenomeno di rimozione e oscuramento dei contesti, insieme a guerre e catastrofi naturali» [Montanari 2017, 36]. Ed è qui che avviene la deformazione, la rimozione dal contesto abituale provoca inevitabilmente una distorsione dell'immagine della città.

Conclusioni

La Pietà non ha mai più lasciato la sua cappella, così come i Bronzi restano ancora guardiani all'interno del loro museo, ma la circolazione delle opere d'arte non va frenata, piuttosto ponderata con cura ed attenzione. Organizzare ed allestire una mostra significa essere capaci di decontestualizzare un certo numero di opere e riunirle per strutturare un percorso educativo che arricchisca il visitatore, istruendolo. Creare un vuoto in una sala di un museo dove è custodita un'opera, o in una cappella, o in un qualsiasi altro luogo adibito alla conservazione di un bene, deve valerne la pena in termini di crescita culturale, di studio e di ricerca. Si ricorda un episodio accaduto anni fa allo storico dell'arte Roberto Longhi, il quale chiese per una mostra un codice miniato e ricevette un geniale telegramma da parte del consiglio comunale del paese lombardo che lo possedeva: «Spiacenti non poter concedere prestito oggetto in parola perché ne abbiamo uno solo» [Montanari 2017, 38]. Fungono da monito le parole di Tomaso Montanari: «Le opere d'arte sono pezzi unici, individui insostituibili proprio come le persone» [Montanari 2017, 38]. Proprio perché insostituibili, una loro assenza, seppur momentanea e circoscritta nel tempo, ha come risolto la capacità di rendere, di una città, un'immagine deformata.

Bibliografia

- FIorentino, G. (2009). *Carbone, fotogiornalista a Napoli*, in *Napoli di Riccardo Carbone*, a cura di G. Veronesi, L. Del Pero, Bologna, Minerva edizioni, pp. 13-17.
- FORMICA, F. (1991). *I caratteri geomorfologici e idrografici del suolo prima e dopo l'antropizzazione*, in *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, a cura di A. Buccaro, Napoli, Cuen editrice, pp. 307 - 311.
- GAMBINO, L. (1999). *Il Lingotto una volta. Voci e immagini di un sobborgo di Torino nei primi decenni del Novecento*, Torino, Città di Torino - Circoscrizione 9 Nizza - Lingotto.
- MONTANARI, T., TRIONE, V. (2017). *Contro le mostre*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- PUNTILLO, E. (2001). *Le catastrofi innaturali*, Napoli, Tullio Pironti editore.
- SEGA, M. T., (1998). *La storia scritta con la luce*, in *I viaggi di Erodoto*, Milano, Edizioni scolastiche B. Mondadori, p. 59.

Elenco delle fonti archivistiche e documentarie

- Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone. Negativi 1945 - 1973, Scatola 023, B. 0616.
- Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone. Negativi 1945 - 1973, Scatola 033, B. 0946.
- Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone. Negativi 1945 - 1973, Scatola 424, B. 1674.
- Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone. Negativi 1945 - 1973, Scatola 496, B. 3632.
- Napoli. Archivio Fotografico Riccardo Carbone. Negativi 1945 - 1973, Scatola 589, B. 6199.
- Napoli. Biblioteca Universitaria. Il Mattino, aprile 1964, N°291, Bobina N°89.
- Napoli. Biblioteca Universitaria. Il Mattino, novembre 1965, N°309, Bobina N°107.

Sitografia

- Archivio Fotografico Carbone: www.archiviofotograficocarbone.it [aprile 2019].
- https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1258673941.html [aprile 2019].
- <http://www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/fondo-riccardo-carbone-1923-1973> [aprile 2019].
- MONTANARI, T. (2014). *Expo 2015: Bronzi di Riace, l'inutile tournée*, 19 agosto: <https://www.il-fattoquotidiano.it/2014/08/19/expo-2015-bronzi-di-riace-linutile-tournee/1093689> [aprile 2019].
- REDAZIONE (2014). *Bronzi per Expo, Sgarbi attacca: "Trasportarli è facilissimo. Chi si oppone è un conservatore"*, 18 agosto: https://milano.repubblica.it/cronaca/2014/08/18/news/bronzi_a_milano_sgarbi_insiste_trasportarli_facilissimo_chi_si_oppone_conservatore_e_superstizioso-94008388 [aprile 2019].
- REDAZIONE (2014). *Sui Bronzi di Riace all'Expo botta e risposta Sgarbi-Settis*, 19 agosto: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/08/19/sui-bronzi-di-riace-allexpo-botta-e-risposta-sgarbi-settis34.html> [aprile 2019].
- SCIENZA, C. (2017). *New York World's Fair 1964-1965: Il Mondo Di Domani*: <https://www.milanoplatinum.com/new-york-worlds-fair-1964-1965-il-mondo-di-domani.html> [aprile 2019].

“UN FILM FATTO SOLO DI CASE”. NARRAZIONI E IMMAGINI DELL’ARCHITETTURA DI ROMA NELLA CINEMATOGRAFIA DI NANNI MORETTI

LORENZO MINGARDI, ROSA SESSA¹

Abstract

Examining his films from the 1970s to the 1990s, the paper highlights the originality of Nanni Moretti's view of the city of Rome. In the scenes selected, Moretti shows the urban changes the city underwent from the Fascist era to the national plans for social housing. With a disillusioned yet intense vision, Moretti presents an unusual interpretation of these marginal areas of the city, reversing the negative prejudice they suffer from.

Keywords

Nanni Moretti; Rome; City margins

Introduzione

A partire dai primi film degli anni Settanta, Nanni Moretti propone un'immagine di Roma intima e quotidiana, assai lontana da una visione stereotipata ed estatica: i suoi film sono legati alle sue vicende biografiche, perciò anche i luoghi scelti per ambientarne la narrazione sono del tutto eccentrici rispetto alla Roma “eterna” delle cartoline. Da *Io sono un autarchico* (1976) ad *Aprile* (1998), Moretti ci mostra una Roma che muta nel corso del tempo: grazie alle sue pellicole si notano i cambiamenti della struttura di una città che dal fascismo al Giubileo del 2000, passando per la stagione dell'INA-Casa (1949-1963), il Piano regolatore del 1962 e il Piano per l'edilizia economica e popolare (PEEP) del 1967, ha subito numerosi “atti violenti” da parte di amministratori e architetti nei confronti del suo territorio.

Se nei primi film vediamo Roma attraverso le avventure di Michele Apicella, dagli anni Novanta Moretti dismette i panni del suo alter-ego e ci guida direttamente con la sua

¹ Il presente articolo è stato scritto dagli autori in regime di stretta collaborazione. Tuttavia, Lorenzo Mingardi è autore dell'*Introduzione* e del paragrafo *Cineclub Spinaceto*. Rosa Sessa è autrice del paragrafo *Il “vespa-scape” di Moretti e la tradizione del viaggio contemporaneo* e delle *Conclusioni*.

vespa a scoprire la città. Nei viaggi tra le case, Moretti ci mostra spesso dei brani di Roma “in cerca d'autore”: luoghi dimenticati, denigrati e isolati rispetto alla struttura urbana consolidata. Come Spinaceto, di cui racconta:

un quartiere costruito di recente. Viene sempre inserito nei discorsi per parlarne male. “Vabbè ma qui mica siamo a Spinaceto”, “Ma dove abiti? A Spinaceto?”. E poi mi ricordo che un giorno ho letto anche un soggetto che si chiamava Fuga da Spinaceto. Parlava di un ragazzo che scappava da quel quartiere, scappava di casa e non tornava mai più.

Appena terminato, Spinaceto viene definito dalla stampa romana dominante come il «Serpentone marxista» [Associazione Culturale Futuro, 15], per i suoi edifici che strizzano l'occhio alla magnifica architettura prodotta oltre la cortina di ferro. È probabilmente questo azzecato soprannome che invoglia Moretti a inserire il quartiere in *Caro Diario* (1993): alla ricerca di un ideale incipit per il suo musical sul pasticciare trozkista, il cineasta romano ci accompagna attraverso le tipiche fragilità di un agglomerato che, paradossalmente, non è né urbano né agreste, ma semplicemente “altro” rispetto alla città.

Cineclub Spinaceto

Gli esterni costituiscono senza dubbio una parte fondamentale dei film di Nanni Moretti. I luoghi scelti dal regista per ambientare le sue scene non sono semplici sfondi scenografici che accompagnano le vicende dei protagonisti, ma costituiscono per noi degli straordinari documenti che hanno registrato i cambiamenti e le fragilità dell'espansione di Roma nel corso della seconda metà del Novecento. Nei film di Moretti pullulano dialoghi girati sia nei quartieri della prima periferia nei quali il cineasta è nato e cresciuto – Prati e Monteverde ad esempio – sia negli spazi periferici e abbandonati, formati a causa di una crescita incerta e disorganica della città.

A partire dagli anni Cinquanta Roma subisce una vera e propria esplosione demografica e territoriale che porta nello spazio di un decennio il numero degli abitanti da un milione e mezzo a circa due milioni e mezzo. Nessun piano economico e nessuno strumento urbanistico viene studiato per rispondere a una tale esigenza di espansione della città che è quindi in gran parte in mano all'iniziativa privata e abusiva; in poco tempo Roma cresce in tutte le direzioni lungo i grandi assi stradali e le vie consolari: i nuovi agglomerati si sviluppano a raggiera senza alcun disegno unitario e con poco controllo da parte della gestione amministrativa pubblica [Insolera 1971, 105].

Tale confusione sulla gestione del territorio porta inevitabilmente, tra un “pezzo” di periferia e l'altro, alla crescita di numerose aree di risulta che rimangono prive di qualsiasi disegno urbano. Nanni Moretti utilizza questi spazi per ambientare molte scene dei suoi film girati negli anni Settanta. Il celebre dialogo in *Ecce Bombo* (1978) tra Michele Apicella e la sua amica-amante Cristina, che confessa il segreto della felicità – ovvero come riuscire a vivere senza lavorare: «Te l'ho detto: giro, vedo gente, mi muovo, conosco, faccio delle cose» – è girato in un prato a Tor di Quinto (Fig. 1), che è un'area che aveva conosciuto un forte incremento di popolazione all'inizio degli anni Cinquanta. La



1: *Ecce Bombo* (1978). Cristina e Michele a Tor di Quinto [Sacher Film].

fragilità urbana e la solitudine di quel «prataccio» [Di Paolo, Biferali 2015, 151], sul cui sfondo si vedono una serie di caseggiati parte integrante della città consolidata che non si è ancora spinta sino a qui e che forse non vi si spingerà mai, rispecchia inevitabilmente l'insicurezza dei personaggi di *Ecce Bombo*: Michele e gli altri appaiono schiacciati dalla generazione precedente che ha “fatto il Sessantotto” e risultano incapaci di trovare una propria collocazione nella società civile e politica degli anni Settanta.

La parrocchia di Santa Maria Mediatrix de *La messa è finita* (1985) si trova in via Cori, all'interno di quella che un tempo era la borgata Gordiani, formatasi nei primi anni Trenta a ridosso di via Prenestina. Anche se del tutto trasformata dal punto di vista edilizio a partire dai primi anni Sessanta, l'area mantiene ancora oggi tutti i principi insediativi del vecchio agglomerato “spontaneo”, caratterizzato da una scacchiera di strade che ricorda i *castra* romani. Seguendo le vicende del protagonista Don Giulio all'interno dell'ex borgata, possiamo leggere in filigrana le ferite ancora aperte di un piccolo quartiere rimasto un’“isola” distante dalla città consolidata. La borgata Gordiani è uno dei luoghi in cui Pier Paolo Pasolini aveva ambientato *Accattone* nel 1961; dato lo sconfinato amore di Moretti per Pasolini, è probabile che questo elemento abbia influenzato il cineasta romano nella scelta delle ambientazioni. Tuttavia i presupposti dei due registi sono molto differenti. Come il prato di *Ecce Bombo*, l'ex-borgata rappresenta per Moretti un luogo altro dalla città e si presta ad accompagnare alcuni tratti psicologici dei personaggi in scena, senza alcuna velleità estetizzante tipica invece del cinema di Pasolini.



2: *Caro Diario* (1993). Nanni Moretti incontra l'amico a Spinaceto [Sacher Film].

Nonostante il boom economico e l'industrializzazione, negli anni Settanta Roma conserva all'interno della sua struttura urbana delle vere e proprie aree rurali: a Tor di Quinto, ad esempio, si possono vedere ancora pascolare cavalli e buoi. Il sogno di una vita agreste, accompagnato da un forte sentimento anti metropolitano, è un tratto comune a tutti i personaggi di *Ecce Bombo*. Numerosi sono infatti nel film i dialoghi che hanno come riferimento principale la campagna e il desiderio di un'esistenza purificata dall'ambiente rurale: poco prima di essere investito dalla celebre invettiva di Michele («Te lo meriti Alberto Sordi!»), il cliente di un bar esclama: «Noi italiani stavamo bene a pascolare le pecore»; così come dopo aver fatto l'amore, Cristina domanda a Michele: «Ti ricordi Renato? È andato a vivere in un casolare in Umbria. Certo, sconta un forte isolamento culturale. Però ha sessanta pecore, poi parla con i contadini, lavora»; nel prato di Tor di Quinto Michele le chiede, non troppo convinto: «Perché non ce ne andiamo una settimana in campagna? Potremmo...secondo me si potrebbe stare bene». Anche la scelta dei contesti urbani del film segue i sentimenti dei personaggi: il bar, piazza dei Quiriti, il fantomatico Cineclub Montesacro Alto, ecc. sono luoghi ben identificati di Roma, che però Moretti ci mostra privi di vita sociale, immersi in un forte sentimento di abbandono e disagio psicologico, quasi fossero degli spazi di un piccolo paesino di campagna ripresi nella desolazione di una ipotetica domenica pomeriggio. In *Ecce Bombo* appare quindi palese una totale discrepanza tra la Roma reale e la Roma narrata. Nel 1993 Nanni Moretti gira un altro dei suoi film più riusciti, *Caro Diario*. Nel primo dei tre episodi del film, il regista mostra apertamente la Roma che preferisce, senza la mediazione degli attori: è direttamente lui che ci guida tra case e quartieri. Tra questi c'è Spinaceto, il primo quartiere realizzato all'interno del Piano per l'edilizia economica e

popolare (PEEP) di Roma adottato in consiglio comunale nel 1967. Il Piano prevedeva la realizzazione di più di settanta quartieri popolari allo scopo di frenare la crescita edilizia privata degli anni Cinquanta e inizio Sessanta e quindi legare tra loro le varie parti periferiche e frammentarie di Roma. Tuttavia, nonostante le buone intenzioni, il piano aveva portato nuovi problemi a una struttura urbana già assai fragile; i nuovi quartieri non erano riusciti a suturare le ferite aperte negli anni precedenti, anzi, ne avevano peggiorato le condizioni. Questi erano sorti infatti con molta lentezza in aree assai lontane dalla periferia consolidata della città creando così nuove aree residuali tra un intervento e l'altro e nuovi problemi sociali per l'infinita attesa di una casa da parte degli assegnatari. In *Ecce Bombo* durante uno degli incontri di autocoscienza organizzati da Michele Apicella con alcuni amici, Vito dice: «Mi levano i soldi dallo stipendio per la GESCAL, le case popolari. Ma chi le ha viste mai queste case?».

Redatto dagli architetti Piero Moroni, Nicola di Cagno, Fausto Battimelli, Dino Di Virgilio e Lucio Barbera, il progetto urbanistico di Spinaceto aveva come modello il piano di Tokyo del 1960 di Kenzo Tange [Crescenzi 1965, 86]; l'idea iniziale dei progettisti era creare un sistema integrato macrostrutturale di abitazioni e infrastrutture con perno il centro lineare dei servizi. La realizzazione finale, inaugurata nel 1969, si distacca tuttavia notevolmente dalle premesse: guardando oggi la planimetria di Spinaceto notiamo come sia rimasta ben visibile la matrice insediativa, ma la sua conformazione architettonica risulta frammentaria, senza quell'unitarietà progettata all'inizio che avrebbe senz'altro facilitato l'inserimento del quartiere nella struttura cittadina. Nonostante l'ottimismo dello sferzante e breve dialogo con l'amico – «Be', Spinaceto pensavo peggio, non è per niente male!» (Fig. 2) – Moretti ci mostra infatti come la struttura insediativa e sociale dell'agglomerato sia ancora assai confusa e totalmente avulsa dalla città.

Il primo episodio di *Caro Diario* si chiude con la visita di Moretti al luogo dove Pasolini è stato ucciso nel 1975 (Fig. 3). Come Pasolini ne *La forma della città* (1974), Moretti si rifugia idealmente nel passato e vagheggia una Roma che non c'è più: quella città di inizio anni Cinquanta in cui gli amministratori e gli architetti erano ancora in tempo



3: *Caro Diario* (1993). Nanni Moretti a Ostia, sul luogo dell'assassinio di Pasolini [Sacher Film].

per organizzare uno sviluppo urbanistico più bilanciato e organico dell'Urbe. Il sentimento della nostalgia, così caro a Moretti, sembra che venga qui nel film declinato in un continuo tentativo di tornare indietro nel tempo e costruire tutti insieme una Roma con dei confini decisi tra "città" e "fuori città", in cui ogni classe abbia un ruolo preciso all'interno della società civile e in cui le case definiscano un tessuto edilizio leggibile e unitario. «Una volta era più facile giudicare – racconta Michele Apicella al commissario di polizia in *Bianca* (1984) – Come con le scarpe. C'erano solo alcuni modelli, molto caratterizzati: erano quel tipo di scarpe e basta. Ora invece tutto è più confuso, uno stile si è intrecciato a un altro. Le cose non sono più nette».

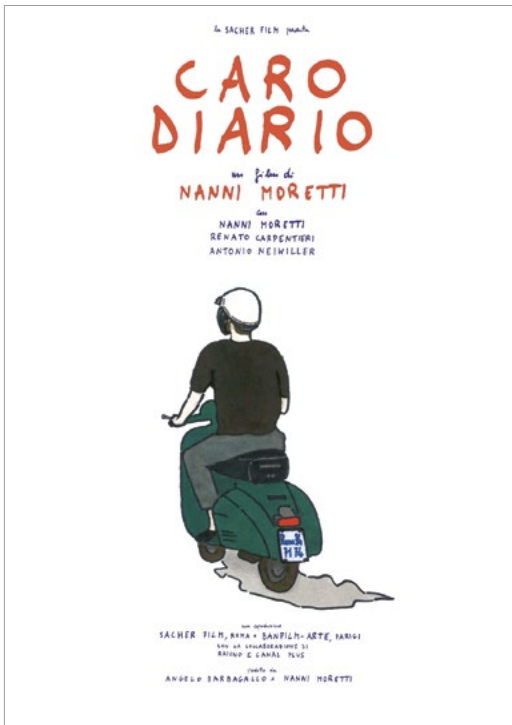
Il "vespa-scape" di Moretti e la tradizione del viaggio contemporaneo

I film di Nanni Moretti, e in particolare *Caro diario* (1993) e *Aprile* (1998), contengono scene di giri in Vespa per le strade di Roma diventate ormai emblematiche del cinema contemporaneo: all'ondeggiare pacato dell'attraversamento su due ruote Moretti affida un flusso ininterrotto di pensieri che vanno dalle riflessioni sulla politica e la società fino a sfoghi più intimi, anche se è soprattutto la contemplazione del paesaggio urbano che ricopre il ruolo principale in queste scene.

Non è certo la prima volta che il veicolo su due ruote prodotto dalla Piaggio nel 1946 funge da co-protagonista in spezzoni memorabili: nella storia del cinema internazionale la prima Vespa ad attraversare Roma è quella di *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, 1953), dove Audrey Hepburn e Gregory Peck guidano maldestramente una Vespa in pieno centro, sobbalzando sui sanpietrini tra tavolini di bar, artisti di strada e suore. Fa da sfondo la Roma storica e già turistica, con gli archi del Colosseo o le cordonate del Campidoglio e di Santa Maria in Ara Coeli come monumenti riconoscibili, ma che pure in questa scena fanno solo da scenografico fondale, servendo più come punti di orientamento urbano che come emergenze architettoniche da contemplare.

Da quel momento la Vespa diventa protagonista imprescindibile di film, pubblicità, fotografie e video in generale, diventando parte di una nuova iconografia legata alla città di Roma, quella della *dolce vita*, che si aggiunge e stratifica alle immagini ormai consolidate da secoli, prodotte o fatte circolare dai *traveller* stranieri del *Grand Tour*.

Non solo: il moltiplicarsi di produzioni cinematografiche straniere che scelgono Roma come location in cui ambientare le loro storie rende l'attraversamento in Vespa un vero e proprio *topos* dell'immaginario contemporaneo legato all'Italia, instaurando un legame tra il giro in motorino e il paesaggio urbano e naturale della penisola destinato a durare ben oltre la stagione culturale degli anni Cinquanta, raggiungendo senza grandi modifiche la nostra contemporaneità. Lo conferma la presenza della Vespa anche nelle produzioni più recenti, ad esempio nei primi due episodi della seconda stagione della serie Netflix americana *Master of None* (2017) ambientati in Italia. Qui i protagonisti, interpretati da Aziz Ansari e Eric Wareheim, scoprono le bellezze del Paese tra un corso di cucina in un pastificio a Modena e un matrimonio in villa nelle campagne di Pienza.



4: La locandina di *Caro Diario* (1993) [Sacher Film].

Eppure, sebbene le intenzioni degli sceneggiatori fossero quelle di esplorare scenari italiani finora inediti, ambientando la storia ben oltre le grandi città già immortalate dal cinema [Carey 2017], alla fine i due personaggi non possono che cedere di fronte all'intramontabile potere evocativo del paesaggio italiano per ritrovarsi in uno dei cliché più affascinanti e riconoscibili: un giro spensierato su due scintillanti Vespa rosse nel più impeccabile e pittoresco paesaggio toscano.

Quando negli anni Novanta Moretti sale in sella a una Vespa e gira per la sua città, deve quindi fare i conti con una tradizione cinematografica consolidata da quarant'anni. Per niente intimorito dai riferimenti precedenti, con poche semplici mosse Moretti è capace di ravvivare il *topos* Vespa-Italia senza esserne schiacciato, ma anzi rivoluzionandolo: pur confermando il suo potere narrativo, scrolla di dosso gli aspetti più riconoscibili del cliché (l'attraversamento della città storica e monumentale, il giro nei paesaggi più belli) per abbinare a questa modalità di attraversamento (semi)veloce il sapore della scoperta di nuovi luoghi, dell'esplorazione di scenari ancora mai visti, della curiosità per il mai narrato prima. Pur attraversando ancora Roma, Moretti ne ricerca i quartieri meno noti, fino a raggiungere quelli periferici, luoghi legati a storie di degrado urbano e sociale (Spinaceto) o a vicende di cronaca nera (la spiaggia di Ostia dove si è compiuto l'assassinio di Pasolini). Pur prediligendo una modalità di osservazione rilassata, che lui stesso definisce caratterizzata da «un tono ... di irresponsabilità e leggerezza che mi piaceva e che mi volevo tenere stretta» [intervista a Nanni Moretti, 2017] – ma che altri autori hanno invece definito come «uno stato primario di ricettività» tipico dei

viaggiatori [Gubler 2014, 19] – Moretti rivolge uno sguardo attento agli ambienti che lo circondano, non esimendosi dal pronunciare commenti su ciò che osserva, rivelando uno sforzo interpretativo serio e senza pregiudizi.

In tal senso la scena più significativa di *Caro Diario* riguarda la decisione di Moretti di visitare il quartiere popolare di Spinaceto, di cui il regista-attore in *Vespa* confessa: «Viene sempre inserito nei discorsi per parlarne male». Con l'entusiasmo di chi si imbarca in una nuova e eccitante spedizione alla scoperta dell'ignoto e del proibito, subito dopo aggiunge: «E allora, andiamo a vedere Spinaceto!». Con un colpo di manubrio Moretti vira verso quell'atteggiamento che i viaggiatori di ogni epoca conoscono bene: la deliberata ricerca di un'esperienza dal vero di qualcosa di cui si è solo sentito dire e di cui si sente la necessità di farne esperienza diretta. È ciò che Gubler definisce «autopsia... nel senso greco della parola che significa “vedere direttamente da sé”» [Gubler 2014, 54].

Voltando le spalle al centro storico e rivolgendo il suo sguardo verso i luoghi di margine, dissonanti rispetto all'immagine convenzionale della città, i film di Moretti si inseriscono in una ben precisa letteratura contemporanea, sia visiva che letteraria, che vira la propria attenzione verso le realtà omesse dalle narrazioni ufficiali, e per questo considerate come un'incredibile miniera per nuove suggestioni e immagini.

Instancabili produttori di riflessioni ispirate dall'osservazione attenta di ambienti di margine sono, durante il secondo Novecento, proprio gli architetti, viaggiatori certamente peculiari perché «esperti e intellettuali», dotati cioè di uno sguardo che è non solo contemplativo e descrittivo, ma che è anche e soprattutto sguardo attivo, in grado di trasformare l'esperienza del viaggio in produzione architettonica, estetica e culturale [Ockman 2005, 160-161].

Non è allora forse un caso che, in contemporanea ai film di Moretti, nel 1995 l'architetto Rem Koolhaas senta l'esigenza di affrontare con i suoi studenti di Harvard le “mutazioni urbane” che avvengono in Cina, primo progetto di ricerca di un'università occidentale sull'area del Pearl River Delta tra Hong Kong e Macau. Il viaggio-studio di Koolhaas riporta certamente alla mente il primo e più celebre sopralluogo universitario che ha come oggetto di studio una città considerata scomoda, ovvero la Las Vegas della fine degli anni Sessanta: si tratta del viaggio compiuto nel 1968 dagli studenti di Yale insieme ai docenti Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour lungo i casinò e le insegne della Strip della città del Nevada, studio che inaugura l'analisi di un fenomeno urbano mai investigato prima, lo *sprawl*, ovvero la crescita incontrollata della città contemporanea. Influenzati dai lavori degli artisti contemporanei, e in particolare dal concetto di *auto-scape* esplorato dal fotografo Ed Ruscha, gli studiosi di Yale attraversano la città in automobile: grazie alla velocità e alla distanza data dall'auto, gli autori possono affrontare Las Vegas come un fenomeno di «comunicazione urbana», con gli enormi spazi tra gli edifici interpretati come una «sequenza mobile» che avvicina l'esperienza dell'osservazione della città dall'auto a quella della visione di un film [Venturi *et al.* 1977, 3 e 35]. Se da una parte l'atteggiamento di Moretti ricorda le modalità di osservazione critica degli architetti contemporanei, non c'è dubbio che forti legami siano presenti con le descrizioni di viaggio novecentesche. Sublimati da narrazioni letterarie, fotografiche e cinematografiche, luoghi di margine per eccellenza da attraversare rigorosamente su



5: *Caro Diario* (1993) [Sacher Film].

ruote sembrano essere le aree più interne degli Stati Uniti: il *road trip* americano, un altro *topos* narrativo dal secondo Novecento in poi, attraversa spazi immensi intervallati da villaggi agricoli o poli industriali, luoghi considerati come stralci di un'urbanità "dissonante" rispetto non solo all'idea tradizionale di città europea, ma persino a quella dei centri urbani statunitensi. È questo un paesaggio che evoca naturalmente l'idea dell'attraversamento veloce su ruote: la «percezione cinetica della geografia» [Gubler 2004, 86] è infatti descritta da ogni autore, e sono soprattutto i viaggiatori europei a rimanere affascinati dal movimento e dalla velocità ispirati dal continente americano. Se un italiano già nel 1945 scrive: «La miglior maniera per gustare il paesaggio è l'automobile. [...] E niente, invero, di più attraente per gli amatori del moto e degli spettacoli sempre nuovi» [Sorelli 1945, 10 e 12], nei decenni a seguire le sue riflessioni risuonano nelle parole di altri viaggiatori stranieri, come ad esempio nei saggi di Baudrillard dedicati agli Stati Uniti, in cui si descrive il paesaggio americano osservato dall'auto come un "film del percorso" di cui far esperienza attraverso la velocità, «creatrice di oggetti puri» [Baudrillard 2000, 13 e 18].

Se la periferia di Roma non è la prateria americana, è pur vero che nei "film del percorso" di Moretti si riconosce una modalità di sguardo condivisa con altri autori: il romano, come altri registi e scrittori, mette al centro della sua narrazione la strada e i suoi elementi (Fig. 5), e una descrizione del paesaggio interpretato attraverso la percezione veloce su ruote. La maggiore differenza tra il giro in Vespa di Moretti e i *road trip* citati risulta nell'intimità che il regista dimostra con i luoghi che visita, una visione partecipata che non deriva tanto dal fatto che egli descriva la sua città, quanto dalla modalità di attraversamento prescelta. Senza il filtro del finestrino e della scocca dell'automobile,

Nanni Moretti è in contatto diretto con i paesaggi che attraversa, inaugurando una nuova fenomenologia di viaggio contemporaneo che concretizza su pellicola l'essenza stessa del pensiero di Merleau-Ponty: «Dopotutto, il mondo è intorno a me, non di fronte a me» [Merleau-Ponty 1989, 42].

Conclusioni

La Roma di Moretti è una città distante dall'immagine urbana stereotipata delle cartoline turistiche e delle produzioni hollywoodiane. Attraverso uno sguardo ravvicinato e privo di retorica, il regista racconta sia i luoghi a lui familiari, sia le realtà urbane periferiche, quelle meno conosciute dagli stessi romani, denigrate e spesso assurte a simbolo di degrado e disagio dalla stampa e dalla politica.

Nel corso degli anni la macchina da presa segue le varie fasi di maturazione del regista e, insieme a queste, i cambiamenti urbanistici e architettonici che avvengono a Roma: i film ricostruiscono il suo rapporto con i diversi quartieri della città, dalla Prati della sua giovinezza alla Monteverde in cui si trasferisce da adulto, fino a registrare, attraverso i suoi giri in Vespa da quarantenne attraverso le aree più popolari e i nuovi quartieri, le aree marginali che sorgono alla periferia della città.

Se da una parte la ricchezza narrativa delle scene di Moretti può essere ricondotta alla molteplicità di riferimenti che suggerisce – non solo cinematografici, ma anche letterari, fotografici, e persino gli studi specialistici di architettura e urbanistica – dall'altra l'interesse e la rilevanza della sua narrazione risiede nell'aver restituito una visione di una Roma diversa, un racconto da un punto di vista personalissimo di una città molteplice e complessa che cambia nel corso della storia, così come la personalità dei protagonisti dei suoi film².

Bibliografia

- BAUDRILLARD, J. (2000). *America*, Milano, SE [I edizione: *Amérique*, 1981].
- CRESCENZI, C. (1965). *Il piano di zona di Spinaceto e l'attuazione della 167*, in «Urbanistica», n. 45, pp. 85-89.
- DI PAOLO, P., BIFERALI, G. (2015). *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*, Roma, Lozzi Publishing.
- FILIPPELLO, E. (1968). *Il quartiere residenziale di Spinaceto a Roma*, in «Edilizia popolare», n. 83, pp. 25-30.
- GUBLER, J. (2014). *Motion, émotions. Architettura, movimento e percezione*, Milano, Marinotti.
- INSOLERA, I. (1971). *Roma Moderna*, Torino, Einaudi.
- KOOLHAAS, R. (2011). *Mutations*, Barcelona, ACTAR.
- MERLEAU-PONTY, M. (1989). *Loocchio e lo spirito*, Milano, SE [I edizione: *L'Œil et l'Esprit*, 1960]

² Gli autori ringraziano la *Sacher Film* e Nanni Moretti per l'autorizzazione a riprodurre i fotogrammi dei film e la locandina di *Caro Diario*.

OCKMAN, J. (2005). *Beside the World like a Colossus: The Architect as Tourist*, in *Architourism*, a cura di J. Ockman, New York, Prestel.

ROSSI, P. O. (1991). *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-1991*, Roma-Bari, Laterza.

Invito a Spinaceto (2001), a cura di Associazione Culturale Futuro, Roma, Fratelli Palombi Editori

SORELLI, A. (1945). *Questa è l'America*, Milano, Caregaro.

STEIN, G. (1996). *Gertrude Stein's America*, a cura di G. Harrison, New York, Liveright.

VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. (1977). *Learning from Las Vegas*, Cambridge, The MIT Press [I edizione: 1972].

Sitografia

CAREY, M. (2017). A "Master of None" Guide to Italy. Traveler sat down with "Master of None" co-creator Alan Yang to hear all about filming (and eating) in Italy: www.cntraveler.com/story/a-master-of-none-guide-to-italy [maggio 2019].

www.lavespaeilcinema.it [maggio 2019].

Intervista a Nanni Moretti (2017): <https://www.youtube.com/watch?v=fF6rJ6vh3HI> [maggio 2019].

DISTORSIONI E IMPRECISIONI IN ALCUNE RAFFIGURAZIONI DELLA CITTÀ DI NAPOLI CUSTODITE PRESSO LA FONDAZIONE PAGLIARA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI SUOR ORSOLA BENINCASA

FRANCESCO ZECCHINO

Abstract

The Suor Orsola Benincasa University of Naples preserves a rich art collection containing, among other things, precious paintings, drawings and engravings depicting the city of Naples and its surroundings. Useful tools to decode urban stratification over the centuries. Sometimes such works are unfortunately unreliable and that is because of a distorted point of view of the artist or because they relate to architecture that is no longer fully intact at the time they were portrayed.

Keywords

Pagliara Foundation; Historical iconography; Poggioreale

Introduzione

L'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli conserva – in alcuni ambienti della seicentesca cittadella monastica che ne costituisce la storica sede, prossima ad essere riconosciuta dall'UNESCO patrimonio dell'umanità – una ricca ed eterogenea raccolta d'arte appartenuta al poliedrico intellettuale Rocco Pagliara. Tra i vari elementi di cui si compone questo ingente patrimonio artistico figurano una moltitudine di dipinti, disegni, litografie ed incisioni – molto spesso raffiguranti la città di Napoli e i suoi contorni – che costituiscono un prezioso ed utile strumento con cui tentare la decodificazione della complessiva stratificazione urbana nel corso dei secoli o, più nel dettaglio, l'analisi evolutiva di una sua singola emergenza architettonica. Tuttavia, in taluni casi, simili testimonianze iconografiche si rivelano imprecise ed inattendibili, risultando condizionate da un punto di vista distorto dell'artista o semplicemente da una oggettiva difficoltà registrata nel documentare un edificio o un'intera area urbana non più del tutto integri al momento della realizzazione dell'opera. Emblematiche, in questo senso, sono da ritenersi alcune vedute seicentesche della celebre villa aragonese di Poggioreale che illustrano in modo errato la planimetria della residenza principale – a

volte quadrata, a volte rettangolare ma con orientamento inverso rispetto al vero – oppure appaiono incerte e contraddittorie nel documentare la disposizione, le decorazioni e la perimetria dei giardini.

Le prime testimonianze iconografiche della villa di Poggioreale

È ampiamente noto quanto la magnificenza della villa aragonese di Poggioreale – senza dubbio una delle dimore signorili più interessanti del panorama architettonico tardo quattrocentesco non soltanto napoletano, e uno dei modelli più significativi per lo sviluppo dell'arte dei giardini italiani nel corso del XVI secolo – sia stata interessata da un altrettanto straordinaria rapida rovina. Realizzata per volontà di Alfonso d'Aragona a partire dal 1487, già pochi anni più tardi, con l'arrivo a Napoli dell'esercito di Carlo VIII nel 1495, la struttura subirà un primo degrado che, seppur contenuto con alterne fortune nella prima epoca vicereale, proseguirà progressivamente nel tempo fino a determinarne, in particolare dopo i moti masanielliani del 1647, l'inesorabile effettiva scomparsa. Alla luce di ciò risulta facilmente comprensibile come, nell'analisi della documentazione storica con cui da sempre si è cercato di ricostruire la reale ed originaria configurazione architettonica di questo complesso, primaria importanza sia stata data in particolare alle testimonianze iconografiche, variamente rappresentate da cartografie, vedute, dipinti e quant'altro.

Le più antiche rappresentazioni visive di Poggioreale risultano il celebre disegno realizzato dall'architetto senese Baldassarre Peruzzi poco dopo il 1520 – e conservato presso gli Uffizi – e le piante pubblicate nel 1540 dall'architetto bolognese Sebastiano Serlio nel terzo dei sette libri che compongono il suo monumentale *Trattato di architettura*.

Il disegno del Peruzzi, che ha il grande merito di essere la raffigurazione cronologicamente più vicina all'epoca della costruzione della villa, costituisce senza dubbio una fondamentale fonte documentaria, che ha contribuito a chiarire non pochi aspetti relativi al sito in oggetto. Pur trattandosi in realtà di un duplice schizzo elaborato in fretta, in cui sia il palazzo che i giardini vengono tratteggiati in maniera alquanto approssimativa e schematica, questa planimetria ha in effetti riscontrato una buona attendibilità complessiva nel raffronto con analoghe ma più elaborate rappresentazioni successive.

Per quanto riguarda le apparentemente più dettagliate planimetrie del Serlio, riferite peraltro solo all'edificio, è ormai invece da tempo definitivamente accertata la loro totale imprecisione, soprattutto nel rappresentare il palazzo in forma quadrata anziché rettangolare.

Ad offrire per la prima volta una visione più ampia dell'intero complesso di Poggioreale, sebbene anche in questo caso non manchino semplificazioni o imprecisioni nella sua restituzione grafica, è la seicentesca veduta di Napoli di Alessandro Baratta. La ben nota incisione, stampata per la prima volta nel 1627, risulta uno strumento di straordinaria importanza per lo studio dell'intero territorio napoletano. Il documento misura infatti circa un metro per due metri e mezzo e, grazie all'estensione topografica rappresentata, consente di indagare compiutamente non solo la città, ma anche gran parte dei suoi dintorni. Qui gli edifici e i giardini della villa di Poggioreale sono ritratti a volo d'uccello con una buona ricchezza di particolari, ma anche con la classica distorsione degli spazi inevitabilmente generata da questa particolare tecnica di raffigurazione (Fig. 1).

Le stampe ritraenti Poggioreale presso l'archivio della Fondazione Pagliara

L'assoluto rilievo documentale della mappa Baratta è sottolineato dal gran numero di vedute della città di Napoli realizzate negli anni immediatamente successivi, per le quali ha evidentemente costituito il principale modello ideale di riferimento. Alcune tra le più interessanti di queste vedute, che sarebbe riduttivo intendere come delle versioni minori rispetto all'originale, sono quelle del Miotte, dello Stopendaal e del Petrini. Di ognuna di esse è conservato un esemplare presso l'archivio della collezione d'arte della Fondazione Pagliara.



1: La villa di Poggioreale nella mappa Alessandro Baratta (1627-1629) [Bibliothèque Nationale de France; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504785x>].



2: B. Stopendaal, *Napoli*, 1653 Incisione su rame, mm. 425 x 1010 [Fondazione Pagliara].

Firmata «Petrus Miotte» ed edita dalla stamperia romana di Giovan Battista De Rossi nel 1648, la prima delle suddette tre incisioni su rame misura 365 x 541 mm. ed è intitolata semplicemente *La città di Napoli*¹. La stampa, sebbene classificata “di modesto rilievo topografico”, è stata considerata al contempo di notevole interesse storico in quanto cronologicamente riconducibile all’epoca della rivolta di Masaniello e ritenuta «un singolare documento della situazione dei luoghi, nel corso delle scaramucce o vere e proprie battaglie tra gli spagnuoli e i popolari» [Pane, Valerio 1987, 127]. Vi è raffigurata la città di Napoli a volo d’uccello ed è corredata da una legenda di 69 voci; al numero 34, riferito alla celebre residenza aragonese, si legge “Pogio Reale luogo delizioso con fontane diverse tenuto dal Popolo”.

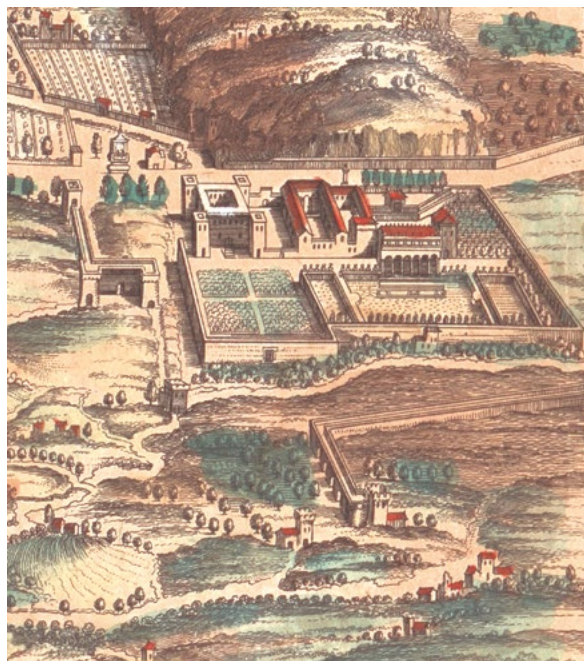
L’incisione di Bastiaen Stopendaal *Napoli*² (1653) è realizzata all’acquaforte su due lastre di rame e, con i suoi 425 x 1010 mm. (Fig. 2), può in buona sostanza essere considerata una versione ridotta della veduta di Alessandro Baratta. L’opera tuttavia, non essendo munita di alcun tipo di legenda o di qualsivoglia opportuno riferimento alla topografia a cui apertamente è ispirata, è stata a lungo erroneamente considerata come un primario riferimento cartografico. In realtà si tratta a tutti gli effetti di una sorta di variante artistica della veduta Baratta pubblicata da Joan Blaeu ad Amsterdam nel 1663 all’interno del *Theatrum civitatum nec non admirandorum Neapolis et Siciliae Regnorum*.

Sempre ispirata a grandi linee alla veduta del Baratta, ma questa volta decisamente più autonoma nell’interpretazione del disegno, è poi la *Pianta e Alzata della città di Napoli*³ del 1698 di Paolo Petrini. In questo caso la veduta ha il merito di riportare con cura vari aggiornamenti rispetto al suo ormai più datato modello di riferimento e soprattutto si

¹ Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara, inv. 27.

² Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara, inv. 219.

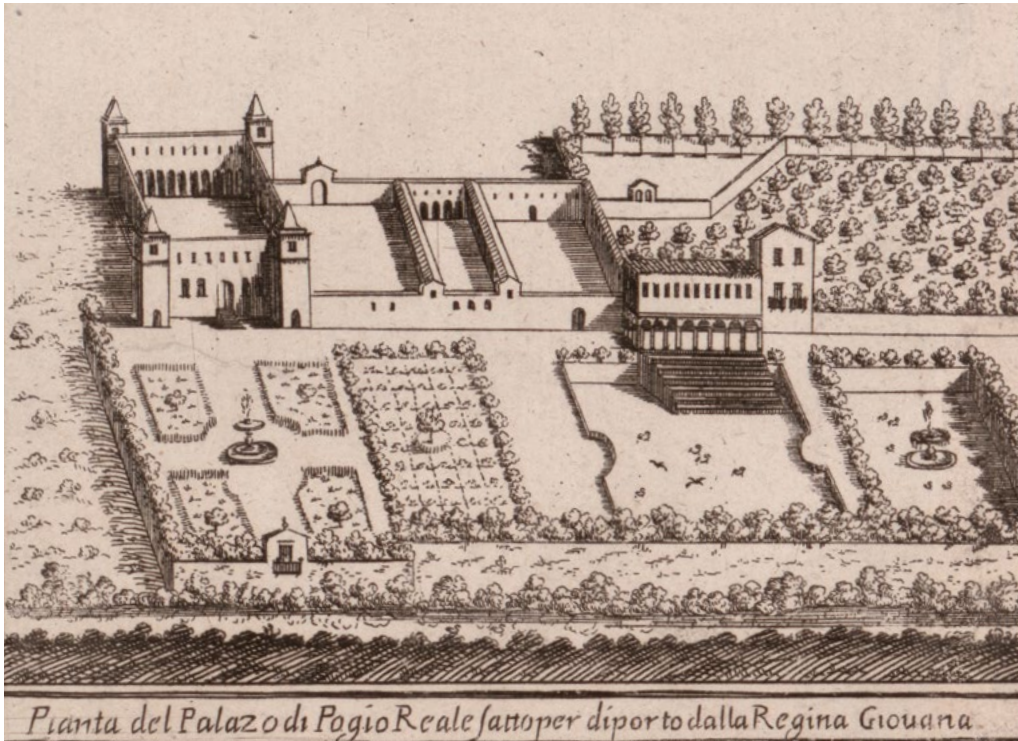
³ Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara, inv. 35.



3: B. Stopendaal, *Napoli*, 1653. Incisione su rame, mm. 425 x 1010. Dettaglio della villa di Poggioreale [Fondazione Pagliara].

arricchisce di una interessante novità: la raffigurazione della città di Napoli è adornata da una cornice composta da 21 ulteriori piccole vedute in dettaglio di quelli che l'autore ritiene evidentemente essere gli edifici o gli scorci di maggior rilievo. Tra queste spicca una veduta particolareggiata della villa di Poggioreale riportante in basso la didascalia “Pianta del Palazzo di Poggio Reale fatto per diporto dalla regina Giovana” (Fig. 4). La riconduzione della fabbrica di Poggioreale alla regina Giovanna è un errore frequentemente registrato nelle fonti documentarie ed è da attribuire ad errate fantasticherie popolari legate al clamore suscitato dalla controversa figura di questa celebre sovrana. A riprova dell'importanza data dal Petrini al complesso aragonese, si registra nella sua incisione un ulteriore richiamo alla villa di Alfonso nella legenda a corredo della veduta, che indica “Poggio Reale” al numero 76.

Premessi gli innegabili richiami alla veduta del Baratta, va dunque ora rilevato che anche nelle incisioni del Miotte, dello Stopendaal e del Petrini la villa di Poggioreale è raffigurata come un complesso di edifici e giardini interamente cinto da un muro perimetrale. Se infatti, come già è stato chiarito, la reale attendibilità di queste vedute è piuttosto relativa, il loro grande merito consiste proprio nell'offrire le prime testimonianze iconografiche che tratteggiano l'impianto nella sua interezza, ovvero che descrivono sia le pertinenze architettoniche che le vaste aree destinate a giardini. Questo, in realtà, non è del tutto vero per quello che riguarda la veduta del Miotte – decisamente la più schematica di quelle qui analizzate – che si limita a tracciare la parte settentrionale del complesso tralasciando il versante più a valle, quello sul quale si sviluppa la gran parte dei giardini. Nelle sole vedute Stopendaal e Petrini, dunque, la tenuta di



4: P. Petrini, *Pianta e Alzata della città di Napoli*, 1698. Incisione su rame, mm. 610 x 1315. Dettaglio della piccola veduta dedicata a Poggioreale [Fondazione Pagliara].

Poggioreale risulta divisa in due da un viale principale che si sviluppa longitudinalmente in direzione est-ovest e tutti gli edifici sono visibili nel settore a monte rispetto a questo viale (Figg. 3-4). Il palazzo principale, nell'angolo nord ovest, risulta di forma rettangolare ma erroneamente orientato in direzione nord-sud nella veduta del Miotte e in quella del Petrini – al pari di quanto avviene nel disegno del Baratta – mentre l'incisione dello Stopendaal si discosta da questa raffigurazione adottando tuttavia la forma quadrata, ugualmente imprecisa, e probabilmente derivante dalle già citate planimetrie del Serlio. La presunta imprecisione nella veduta Baratta – e conseguenzialmente in quella del Miotte e del Petrini – sembrerebbe invece una consapevole distorsione assometrica derivante dall'intenzione dell'incisore «di offrire una qualche visibilità degli interni dei fabbricati rappresentati, nonché delle cortine delle strade parallele agli antichi decumani (cioè disposte approssimativamente da Est ad Ovest)» [Pane 2004, 196]. Indistintamente per tutte le incisioni, invece, questo settore settentrionale della villa prosegue verso oriente con il vasto cortile sul cui lato settentrionale si apre il portale che costituisce l'ingresso principale dell'intero complesso. L'unica differenza tra le vedute Miotte, Stopendaal e Petrini rispetto a quella Baratta in merito a questo cortile è data dal fatto che quest'ultima è la sola a raffigurare il portale d'ingresso sormontato da una merlatura. Ancora sostanzialmente uniformi nelle vedute in esame appaiono le restituzioni

di tutte le altre strutture che seguono ad est il cortile, ossia un edificio caratterizzato da colonnati delimitati da uno spazio centrale leggermente incavato – quello che sarà poi identificato come un ninfeo – e, subito a seguire, un ulteriore corpo di fabbrica – quei locali di servizio ospitanti «stanze ed officine, cioè dispense, cucine ed altro» [Parrino 1700, 173]. A chiudere verso oriente questa parte del complesso, ecco apparire il primo spazio verde: un giardino che qui per la verità assume più le sembianze di una sorta di boschetto, vista l'esclusiva rappresentazione al suo interno di essenze arboree. Baratta, Petrini e Stopendaal ritraggono questo spazio attraversato da un canale d'acqua su cui si innalza un'edicola, mentre la veduta del Miotte qui si limita a raffigurare solo un'ampia superficie piantata ad alberi.

Come detto, il vero settore dominato dai giardini era quello collocato più a valle rispetto al viale longitudinale che tagliava centralmente l'intera superficie occupata dalla residenza. Delle tre qui in esame, tale settore risulta documentato solo dalle vedute Stopendaal e Petrini. Immediatamente a sud del palazzo – ad una quota inferiore e da esso raggiungibile tramite una scalinata – in entrambi i casi e pedissequamente alla rappresentazione del Baratta è tratteggiato un terrapieno ospitante un ampio giardino quadrato scandito centralmente da due viali ortogonali che lo suddividono in quattro grandi aiuole. In accordo con le idee che si andavano affermando in quel periodo nell'arte dei giardini, gli spazi verdi presenti nella villa di Poggioreale erano evidentemente contraddistinti da una notevole regolarità nella forma delle aiuole e nell'andamento dei viali. L'incisione dello Stopendaal non segnala alcuna decorazione all'interno di questo giardino, mentre quella di Petrini e la mappa Baratta documentano una fontana a vasca circolare nell'intersezione dei viali che quadripartiscono l'area. Nella veduta Petrini la fontana è rappresentata come una colonna dalla quale sgorga dell'acqua che va poi a ricadere in due bacini sottostanti di diverso diametro (in maniera più fedele alla fontana originaria, scolpita con insegne aragonesi); il Baratta invece la disegna ad unica vasca circolare sormontata da una grande aquila bicipite coronata, rifacendosi piuttosto alla modifica avvenuta in epoca vicereale in omaggio all'insegna imperiale di Carlo V [Modesti 2014, 36-37; Visone 2016, 778-779]. Un'altra differenza in merito alla raffigurazione di questo giardino riguarda infine le aperture sul suo muro di cinta nel versante meridionale. Baratta ne disegna tre, di cui quella centrale munita di un piccolo balcone, mentre Stopendaal e Petrini ne riportano solo una.

Ad est del giardino quadrato è quindi raffigurata la famosa peschiera rettangolare della villa, posta ad un livello inferiore rispetto al resto del complesso e segnata sul limite meridionale dalla presenza di esemplari arborei. Solo nella veduta del Petrini è presente un ulteriore spazio verde che funge da elemento di transizione tra il giardino quadrato e il settore occidentale della peschiera. Quest'ultima risulta suddivisa in una parte centrale più vasta e due sezioni laterali di dimensioni minori; tale ripartizione è determinata da due camminamenti che attraversano lo specchio d'acqua. Ancora una volta il Petrini si discosta dalla rappresentazione offerta dal Baratta e quindi dallo Stopendaal. Nella sua *Pianta*, infatti, la peschiera è raffigurata ad unico vaso al quale, più ad est, è affiancato uno spazio quadrangolare infossato e contornato da essenze arboree in cui spicca al centro una fontana simile a quella già incontrata precedentemente nel giardino quadrato.

Conclusioni

Da quanto fin qui osservato appare evidente che, soprattutto in funzione della loro scarsa attendibilità scaturita dai diversi fattori analizzati, le tre vedute seicentesche conservate presso la Fondazione Pagliara non possono risultare – né da sole, né attraverso il raffronto con le altre testimonianze iconografiche più antiche – una esaustiva e realistica descrizione della villa di Poggioreale. Fortunatamente documenti più tardi hanno senz'altro il merito di offrire una rappresentazione più rigorosa e scientifica del sito. Già nel 1775 la monumentale *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* (1775) di Giovanni Carafa, duca di Noja, ne propone una prima e più compiuta planimetria generale in scala, mentre al primo decennio dell'Ottocento è riconducibile un ancor più dettagliato rilievo planimetrico, sebbene dei soli edifici [Lenza 2004]. Lo studio sulla villa di Poggioreale, d'altra parte, è ben lungi dal potersi dire concluso. Anche il recente ritrovamento a Londra di cinque tavole architettoniche settecentesche che illustrano, in pianta e in alzato, l'intero complesso di villa e giardini [Modesti 2014], o il nuovo sguardo critico sulle trasformazioni del sito in età vicereale ultimamente fornito da un interessante saggio [Visone 2016] sono infatti da intendersi come ottimi contributi all'approfondimento della storia di questo affascinante complesso architettonico per il quale, però, rimangono comunque ancora aperti molti interrogativi.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1984). *L'immagine della città, in Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo mostra, Napoli, Electa, vol. I, pp. 77-90.
- ALISIO, G. (1993). *La veduta di Napoli del 1698 di Paolo Petrini*, Napoli, Casella.
- COLOMBO, A. (1885). *Il palazzo e il giardino di Poggioreale*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», X, pp. 186-209, 309-342.
- DE SETA, C. (1990). *L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E.G. Papworth*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Electa, pp. 27-44.
- DI MAURO, L. (1989). *L'immagine di Napoli tra XVII e XVIII secolo: da fondale scenografico a soggetto della rappresentazione*, in *Vedute napoletane del Settecento*, a cura di N. Spinosa, L. Di Mauro, Napoli, Electa, pp. 145-158.
- FROMMEL, C. L. (1961). *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- GHISETTI GIAVARINA, A. (1984). *Baldassarre Peruzzi a Napoli e la villa di Poggioreale*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXIII, pp. 17-24.
- GIANNETTI, A. (1994). *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa.
- HERSEY, G. L. (1969). *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, New Haven and London, Yale University Press.
- KELLER, F-E. (1973). *Die Zeichnung Uff. 363 A von Baldassarre Peruzzi und das Bad von Poggio Reale*, in «Architectura», III, pp. 22-35.
- La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo* (1987), a cura di G. Pane, V. Valerio, Napoli, Grimaldi & C.

LENZA, C. (2004). *Dal modello al rilievo: la villa di Poggioreale in una pianta della collezione Pierre-Adrien Paris*, in «Napoli nobilissima», vol. V, V, nn. 5/6, pp. 177-188.

MODESTI, P. (2014). *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze, Olschki.

Napoli in prospettiva. Vedute della città dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta d'Arte Pagliara (1996), a cura di M. T. Penta, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa.

PANE, G. (1970). *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)*, in «Napoli nobilissima», vol. III, n. IX, pp. 118-159.

PANE, G. (1973). *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (II)*, in «Napoli nobilissima», vol. III, n. XII, pp. 45-70.

PANE, G. (2004). *Nuove acquisizioni su Poggioreale*, in «Napoli nobilissima», vol. V, V, nn. 5/6, pp. 189-198.

PANE, R. (1937). *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica.

PANE, R. (1975-1977). *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità.

PARRINO, D. A. (1700). *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli, nella nuova stampa del Parrino.

QUINTERIO, F. (1996). *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma, Officina edizioni.

ROSSI, P. (2018). *Le vedute della città di Napoli della Fondazione Pagliara tra storia ed eventi espositivi*, in *I luoghi della Sirena. Vedute di Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Elio de Rosa, pp. 23-28.

SERLIO, S. (1540). *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia, Francesco Marcolino da Forlì.

VISONE, M. (2016). *Poggio Reale rivisitato: preesistenze, genesi e trasformazioni in età vicereale*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti.

IMMAGINI INCONSUETE E DEFORMATE COME STRUMENTI DELLA RICERCA STORICA. UNA SPERIMENTAZIONE SU UN BRANO PECULIARE DELLA CITTÀ DI NAPOLI

MARIA TERESA COMO

Abstract

A painting dated 1820 portrays the cliff of Pizzofalcone overlooking the bay of Naples, a site with peculiar geomorphology and remarkable architecture where the city was founded. Today the same view no longer exists due to alterations to the context and the architecture. The image stimulates us to focus again on the historical city, the actual context and the architectural history, helping to recognise the tangible identifying signs that emerge from the stratified architectures.

Keywords

Pizzofalcone; Retaining walls; Renaissance villa

Introduzione

La prima osservazione del dipinto, *Kasernen ved Pizzofalcone*, schizzo ad olio su carta eseguito *en plein air* nel 1820 dall'artista norvegese Johan Christian Dahl (1788-1857) [Heimburger 1990], lascia disorientato un conoscitore dei luoghi. Difficile è cogliere la corrispondenza tra il soggetto e la rappresentazione. Un lungo corpo edilizio, marcato nella parte superiore da un grosso cordolo a toro e la successione lineare di finestre centinate, si erge ad alta quota su imponenti sostruzioni in muratura, a picco sulla luminosa e animata baia di Napoli.

Il confronto con l'iconografia storica del contesto, che privilegia altri punti di vista, in particolare con dipinti, schizzi e fotografie della strada di Santa Lucia verso Castel dell'Ovo prima delle trasformazioni occorse dalla fine dell'Ottocento, guida a georeferenziare il paesaggio costruito del dipinto. Vi si riconosce la punta del monte Echia, o rupe di Pizzofalcone, luogo della più antica fondazione della città, contenuta da monumentali sostruzioni e sul ciglio l'Ufficio Topografico [Valerio 1993, 272] (la "Caserma") insediato nella villa cinquecentesca Carafa – Loffredo, che da metà Seicento era stata acquisita dallo Stato come presidio militare.



1: Johan Christian Dahl, *Kasernen ved Pizzofalcone*, Napoli, olio su carta, 1820 [Photograph by Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo].

Le modifiche apportate alla “Caserma”, con il crollo di alcune parti, ma soprattutto l’ampliamento della città per colmata a mare non permettono più di cogliere la vista fissata da Dahl.

Il viaggiatore artista, nell’appuntare la sua esperienza visiva come studio della natura del luogo, colse uno scorcio eloquente di questo brano di città; la forza espressiva dell’opera mostra l’interesse a rimarcare la monumentalità della rupe antropizzata protesa sul mare, che è esaltata dalla scelta del punto di vista, dal contrasto di luci tra la baia e il costruito, e dalla contrapposizione tra asse verticale della rupe sul mare e sviluppo orizzontale del blocco edilizio.

Se oggi le forti alterazioni all’intorno mascherano l’acclive promontorio, mettendo in sordina la visione di questo peculiare aspetto, rappresentativo della storia e della *natura* della città dalla sua origine, l’osservazione del dipinto, penetrando i tratti espressivi della rappresentazione artistica, risveglia l’attenzione verso questi aspetti identitari del luogo e che persistono alle forti modifiche del contesto.

Partendo dai tratti pregnanti del dipinto lo studio raccoglie dati, elementi e segni tangibili per tracciare una storia di questa parte urbana da cui questi tratti riemergano. L’osservazione del dipinto viene intrecciata con l’attuale condizione materiale del luogo e con una storia delle soluzioni formali e delle modifiche che si soffermino sui modi in cui le architetture storiche si sono insediate nella geomorfologia del sito, sfruttandone o limitandone i caratteri.

Il dipinto e il soggetto

L'artista Johan Christian Dahl giunse a Napoli nell'agosto del 1820 al seguito del principe danese Christian Frederik [Heimburger 1990]. Dopo aver trascorso l'estate con la corte danese nella Reggia Quisisana a Castellammare di Stabia, soggiornò in città fino alla fine di gennaio 1821, presso l'abitazione-atelier del pittore Jakob Wilhelm Hüber (1787-1841) a Pizzofalcone [Aubert, 1920, 81], crocevia di artisti paesaggisti, tra cui Franz Ludwig Catel (1778-1856) con cui Dahl condivise nel soggiorno napoletano la ricerca pittorica [Heimburger 1990]. Il dipinto *Kasernen ved Pizzofalcone*, frutto di una serie di studi sul tema, fu eseguito il 27 dicembre 1820 dall'affaccio dell'atelier.

Il blocco edilizio su sostruzioni del dipinto, la "Caserma", era dal decennio francese sede dell'Ufficio Topografico, a quel tempo sotto la fattiva direzione di Ferdinando Visconti [Valerio, 1993, 221-250]. Esso aveva in compito la produzione della rappresentazione grafica del territorio e anche la sua distribuzione, e a tale scopo era dotato dei più recenti strumenti e macchine, dalle camere lucide al torchio per litografie. L'interesse per questi strumenti moderni utili alla rappresentazione del paesaggio spiega perché artisti paesaggisti scelsero di stanziarsi all'intorno.

La sistemazione dell'Ufficio Topografico in questo luogo non era casuale; si deve anche alla privilegiata osservazione, sulla baia e sulla città, che da qui si gode per altezza e posizione della faglia tufacea del monte Echia, utile all'esercizio topografico e geodetico. Proprio agli anni della direzione di Visconti risale l'intenzione di realizzare una specola sulla punta sud del tetto dell'Ufficio Topografico, che fu poi realizzata tra il 1824 e il 1825 [Valerio 1993, 235-236, 270, 272].

Le alterazioni al contesto e all'architettura del dipinto

L'alterazione maggiore apportata al luogo riguarda il contesto del dipinto, ed è avvenuta recentemente, con l'ampliamento della città sul mare attraverso colmata e l'edificazione di nuovi blocchi edilizi sul litorale, a corona del promontorio. Avviato negli anni '70 dell'Ottocento e completato negli anni '30 del Novecento [Alisio, Buccaro 1999, 84], l'ampliamento della città per colmata ha infatti nascosto alla percezione la rupe del monte Echia protesa nel golfo su tre lati, e le ripide falesie in tufo, caratteristiche della natura dei luoghi, antropizzate nel tempo da monumentali opere di contenimento.

Una modifica materiale del costruito ritratto da Dahl poco successiva alla rappresentazione si deve invece proprio alla natura vulnerabile delle falesie, aspetto peculiare e identitario del luogo che ha inciso nella storia delle trasformazioni e di forme e tecniche delle architetture ivi insediate. La punta terminale sud del promontorio franò il 28 gennaio del 1868 [Iannone 2007, 75] provocando il crollo delle abitazioni che si erano insediate nel Settecento lungo la linea di costa al piede, sessanta vittime, decine di feriti [Calcaterra 2003, 526] e scalpore internazionale [The Illustrated London News 1868, 149-151].

L'esame della geomorfologia del sito [Monti 2015] e la lettura di una storia antica di progressivi fenomeni di erosione, fratturazione e crollo dell'estremità del promontorio sul mare, [Maglio 2015], tali che anticamente l'isolotto di Megaride con Castel dell'Ovo,



2: Giorgio Sommer, Santa Lucia dall'Hotel de Rome, Napoli, fotografia n. 2214, ca 1870 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer,_Giorgio_(1834-1914)_-_n._2214_-_S._Lucia_dal_Hôtel_de_Rome_(Napoli).JPG].

al piede sul mare, era unito a Pizzofalcone, riportano l'evento al naturale disfacimento a lungo termine del promontorio, frenato e contrastato dall'intervento dell'uomo con opere di contenimento e difesa della pendice. In questo senso, pertanto, le monumentali costruzioni su cui si erge la "Caserma" nel dipinto di Dahl, ancora esistenti, sono testimonianze materiali dell'azione dell'uomo a contrastare il fenomeno nella storia.

La frana del 1868 aprì un lungo contenzioso tra i proprietari degli immobili, il Genio Militare e il comune di Napoli [Boubée 1901]. Le perizie redatte informano delle impegnative opere di contenimento realizzate prima del 1800 sul fronte est, dei ripetuti distacchi di scarpine dalla punta sud per i quali già dal 1813 si richiedeva il contenimento della falesia alla punta [Boubée 1901, 8-9, 27-28], e dell'inadeguatezza dell'opera poi realizzata a questo scopo: un rivestimento mancante anche di fori per il drenaggio delle acque a tergo, anziché una vera e propria costruzione [Boubée 1901, 27, 157].

A seguito della frana si dispose l'abbattimento dei corpi edilizi addossati alla "Caserma" in prossimità della punta e la realizzazione di un imponente barbacane di presidio, soluzione temporanea che ancora oggi persiste, nonostante le numerose iniziative di sistemazione della pendice più adeguate al valore paesaggistico del sito.

La graduale trasformazione del luogo e della "Caserma", nella successione delle opere di riparazione e la progressiva edificazione del litorale, trova documentazione nelle numerose fotografie scattate tra fine Ottocento ed inizio Novecento all'area urbana in trasformazione. La foto *Santa Lucia dall'Hotel de Rome* scattata da Giorgio Sommer poco prima del 1880, anno della costruzione dell'Hotel Vesuvio [Alisio 2003, 110], che manca nell'immagine, registra le modifiche susseguenti la frana ed eseguite prima dell'edificazione sul litorale.



3: La "Caserma" di Pizzofalcone oggi da via Santa Lucia [Fotografia dell'autrice].

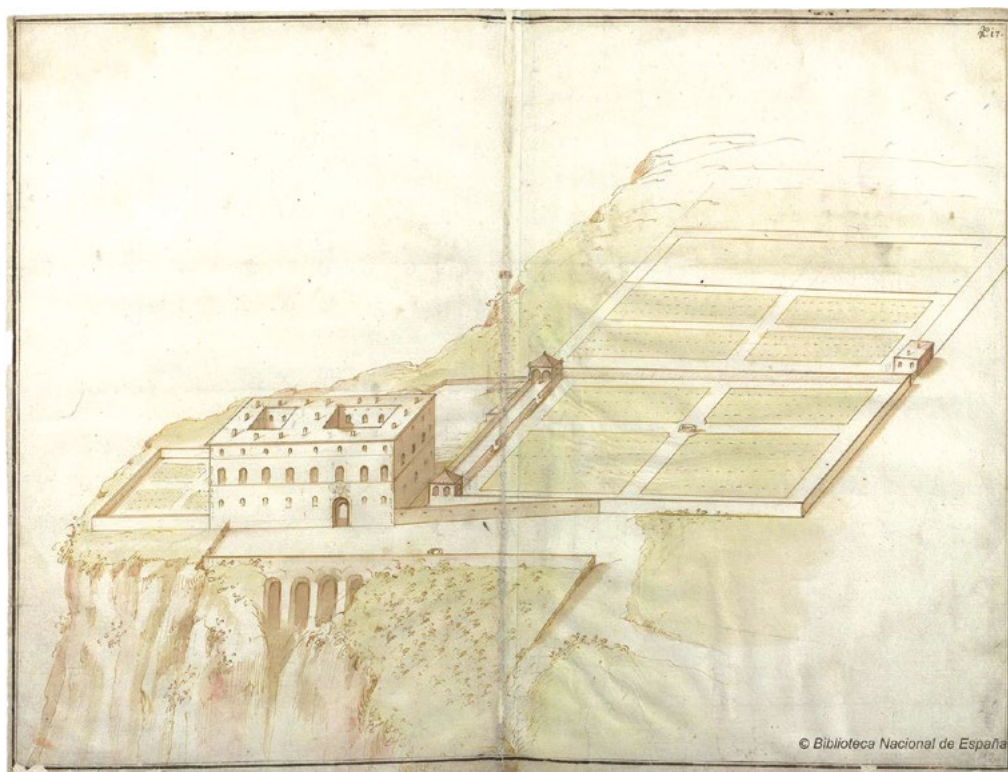
Una ancora più estesa modifica al blocco edilizio della "Caserma" si deve poi ai danni della Seconda Guerra mondiale con il bombardamento del 4 agosto 1943, che provocò la distruzione di più della metà del corpo edilizio, della parte di testata sul mare della villa Carafa – Loffredo, e così della specola disposta sul tetto, esponendo alla vista antiche strutture dei primi insediamenti, in parte scavate e in parte murate in tufo. Il successivo recupero dell'immobile riportò ad unità la metà superstite trasformando il fronte del crollo in facciata replicando i decori neorinascimentali del fronte principale messi in opera dopo la frana del 1868.

L'architettura svelata

Il nucleo originario della "Caserma" di Pizzofalcone è il Palazzo, in forma di blocco isolato a corte congiunto a un giardino recintato (come dalla veduta della città del 1566 Dupérac-Lafréry), di Andrea Carafa di Santa Severina, condottiero e luogotenente del Regno di Napoli dal 1523 al 1526. Il palazzo fu fabbricato nel 1512, come da una perdita epigrafe [Ceci 1892, 86; Pane 1964-5, 143], in cima alla punta di Pizzofalcone su di un'area acquisita dal Carafa nel 1509 [Ceci 1892, 86] e in sostituzione di un fortilizio aragonese. Il palazzo Carafa fu poi acquistato nel 1554 da Ferrante Loffredo marchese di Treviso e capitano d'arme [Montuono 2014, 829] e ampiamente rimodernato, in particolare per le aree esterne, dal figlio Francesco e dal nipote Ferrante tra il 1573, anno in cui i Loffredo di Treviso poterono riacquisire anche il giardino della villa Carafa¹, e il 1595, anno del tracollo finanziario del nipote Ferrante, III marchese di Treviso².

¹ ASNa, Fondo Loffredo, Diversi 68, Flo 3.

² ASNa, Fondo Loffredo, Napoli 14, b. 3, Flo 4.



4: Giovan Vincenzo Casale, Vista del palacio del marqués de Trevico en Pizzofalcone, Nápoles, 1580 [Biblioteca Nacional de España, Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale. Dib/16/49 (13); <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008369>].

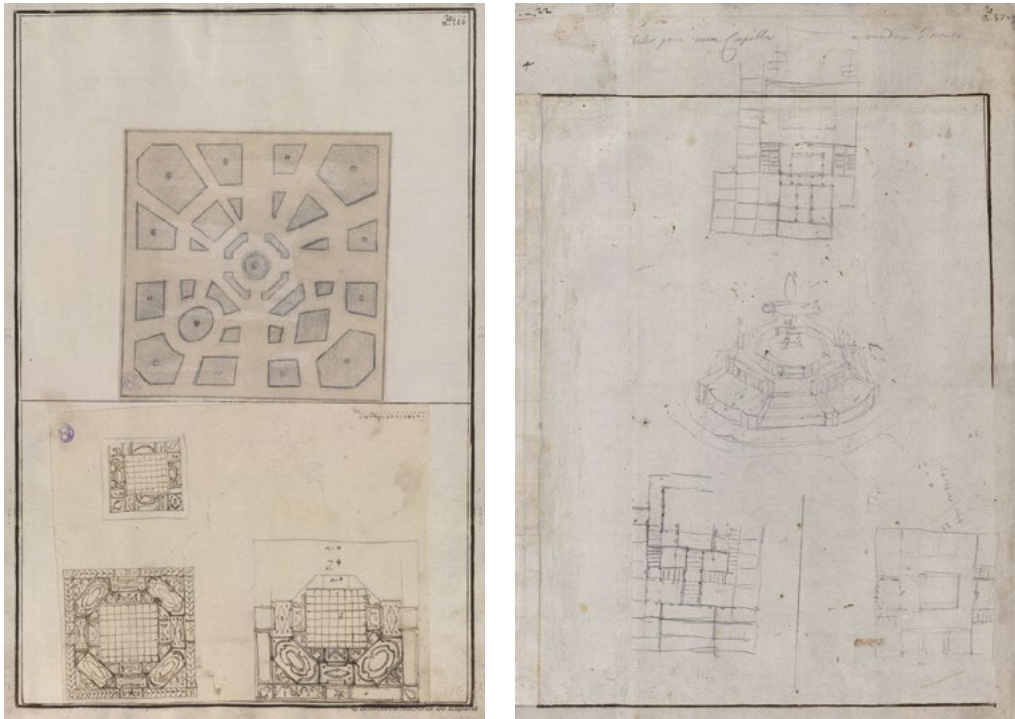
Il rimodernamento del palazzo è attribuito al frate servita fiorentino Giovan Vincenzo Casale, a Napoli dal 1574 al 1584 come architetto e ingegnere regio [Lanzarini 1999], in ragione di alcuni disegni contenuti nel codice che gli apparteneva³ [Bustamante-Marías 1991; Lanzarini 1998-9], un'assonometria di villa e giardini nel contesto della punta del promontorio, che riporta sul verso *Palacio de el marquez de Trevico*, e una pianta delle aree esterne [Bustamante-Marías 1991]; a queste è stata associata anche una pianta del piano nobile⁴ su cui è indicato *Casa vieja restaurada por F. V. Casale* [Lanzarini 1999]. Questa è conforme per forma e distribuzione agli ambienti effettivi del palazzo – “Caserma” in piante più tarde (Pianta del palazzo del marchese di Trevico dell'apprezzo di Honofrio Tango del 1649;⁵ Piano del Quartiere di Pizzofalcone del 1835⁶ [Montuono

³ Biblioteca Nacional de España, Sala Goya. Bellas Artes, Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale.

⁴ Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale. Dib/16/49 (7).

⁵ ASNa, Fondo Loffredo, Napoli 14, b.1, Flo 7.

⁶ ASNa, Ufficio Topografico I, Flo 51.



5: Giovan Vincenzo Casale, Progetti di tetto e pavimenti (sinistra) e Progetti di fontane e edifici (destra) [Biblioteca Nacional de España, Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale. Dib/16/49 (117) <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=bdh0000019503> e Dib/16/49 (39) <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=bdh0000008440>].

2014, 841-2)). L'intreccio tra i primi due disegni e riferimenti documentali ai lavori apportati al Palazzo Carafa dai Loffredo di Treviso hanno guidato a specificare con maggior dettaglio le opere eseguite da Casale [Montuono 2014] e a riconoscere che queste si legano alle peculiari caratteristiche del sito e al suo rimodellamento. Le imponenti murature di sostruzione in quattro arcate del fronte est della falesia, nei disegni e ancora esistenti, sono state identificate tra le opere del Casale. Il sistema strutturale definisce il largo antistante il palazzo e contiene una grande cisterna funzionale alla villa.

A queste opere di rimodellamento della pendice per il palazzo si lega anche la costruzione delle rampe di Pizzofalcone, adiacenti alla punta franata del promontorio, che, ancora esistenti, rispondevano alla doppia funzione di contenimento e superamento del versante per collegare la villa a via del Chiatamone, al piede del promontorio e a ridosso della nuova murazione toledana. Tra il 1580 e il 1585 Benvenuto Tortelli⁷ realizzò i primi due tratti delle rampe; la costruzione fu interrotta per indisponibilità finanziaria del committente⁸.

⁷ ASNa, Fondo Loffredo, Napoli 14, b.6, F.lo 3.

⁸ ASNa, Fondo Loffredo, Napoli 14, b.3, F.lo 4.

Negli apprezzati del palazzo, conseguenti le azioni giuridiche post tracollo economico dei Loffredo di Trevico e l'acquisto di Stato dell'immobile a metà Seicento⁹, è stata rinvenuta documentazione dell'effettiva realizzazione del progetto del Casale e descrizione delle due loggette coperte nei disegni, di statue e fontane, e dei portali lungo i percorsi di attraversamento, tra cui il principale a doppio ordine [Montuono 2014, 836]. Le due logge, con copertura cassettonata su colonne doriche e parapetti in marmi mischi, formano le testate di un percorso rettilineo trasversale alla punta del promontorio, da cui possono cogliersi due opposte viste sul golfo, sulla città ad est, e verso Chiaia e i Campi Flegrei ad ovest. L'intreccio tra descrizioni, disegni e analisi dei luoghi suggerisce che anche altri disegni dell'album di Casale si riferiscano al progetto di ammodernamento del Palazzo Carafa – Loffredo. Un foglio¹⁰ con in basso tre schizzi di pavimentazione e in alto di un cassettonato, di figura quadrata, sembra riferirsi proprio ai decori delle loggette. I disegni di pavimentazione giocano con elementi figurativi dello stemma dei Loffredo, e forme e impaginato delle superfici sono concordi con gli affacci binati su ogni lato e gli intradossi dei tetti a quattro falde delle loggette. Su un altro foglio¹¹ l'insieme di fontane e piante abbozzate, simili alla pianta di progetto e con corti interne di forma corrispondente, suggerisce che Casale stia esplorando intorno al blocco edilizio a corte preesistente, e in funzione di quote e viste del contesto, il tema dei percorsi lungo spazi ed elementi rappresentativi del palazzo. In questa sperimentazione progettuale le emergenze naturali del contesto, caratteri geomorfologici e paesaggistici, guidano le scelte progettuali. Le soluzioni, qui sperimentate su un luogo reale, sembrano poi strutturare alcune delle tipologie raccolte nella serie di disegni più tardi interni all'album, interpretati come ricerca accademica intorno al palazzo del principe [Tabarrini 2014]. L'individuazione degli interventi di Casale per Palazzo Carafa e l'inquadramento nella scia delle opere promosse dai Toledo per la sistemazione degli spazi esterni delle ville [Hernando Sánchez 2013], da quella di Pozzuoli di Don Pedro [Musella Guida 2016] agli interventi dei figli Eleonora [Petrucci 2001], García [Vesco 2017] e Luis [Tufano 2013], a Firenze, Messina, Napoli [Giannetti 2013], e della villa di Andrea Doria a Fassolo presso Genova in schizzo nell'album del Casale [Lanzarini 1998-9; Altavista 2012], riportano il palazzo Carafa – Loffredo tra le principali architetture del Casale e all'interno della magnifica architettura della villa nel Cinquecento. Nel riconoscere lacerti e segni della villa Carafa-Loffredo nella "Caserma" del dipinto di Dahl, ove è celata, e così nell'attuale contesto, in cui è mutilata e nascosta, l'architettura della villa riemerge materialmente. Nel dipinto di Dahl sono in grande evidenza le poderose murature di contenimento e si riconosce ancora il portale principale a doppio ordine (in accordo con la rappresentazione del fronte nella veduta Baratta del 1629), ma privato delle colonne laterali ai due ordini. Il lungo cordolo a toro su cui si impostano le finestre del blocco edilizio si spiega nella distribuzione al piano nobile, raggiunto dalla

⁹ ASNa, Fondo Loffredo, Napoli 14, b.2, Flo 2; ASNa, Fondo Loffredo, Napoli B. 5 bis.

¹⁰ Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale. Dib/16/49 (117).

¹¹ Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale. Dib/16/49 (39)-Dib/16/49 (40).

scala monumentale, delle funzioni interne del palazzo, come nella pianta distributiva nell'album. Il portale in pietra di Caserta della descrizione documentale, oggi murato nel fronte opposto del palazzo e in asse con il portale di accesso, trova ragione e senso nella lettura del progetto di Casale, che emerge ancora a metà Ottocento: attraversando il cortile il portale in asse conduce alla vista sul lato opposto del golfo, su Chiaia, e da cui poteva scorgersi Castel dell'ovo in basso [De Lauzières 1855, 117].

Conclusioni

L'inconsueta immagine del promontorio di Pizzofalcone nel dipinto di Dahl, per lo stupore che suscita nel cogliere il carattere rupestre di un'area fortemente rappresentativa della città, sollecita ad indagare la storia delle forme costruite qui rappresentate, e singolari nel rapporto con il luogo. Partendo dal dipinto, l'analisi storica delle forme stratificate sulla punta del promontorio, delle opere realizzate per superare e contenere la falesia a picco sul mare, unitamente all'iconografia storica del contesto, compongono intorno al dipinto una descrizione storica tesa a leggere i caratteri identitari del luogo, e a riconoscerne i segni tangibili.

Le architetture celate nel dipinto, insediate alla punta del promontorio e stratificatesi nella storia, progressivamente riaffiorano, e riemergono cariche di valore, che stranamente è stato trascurato. Questo, più che discendere da autori e committenti che lo studio mette in luce, si spiega perché le architetture svelate descrivono sensibilmente le caratteristiche del luogo. In questa stretta relazione con i caratteri del luogo si restituisce senso a permanenze, lacerti e tracce delle architetture storiche oggi nascosti nelle pieghe del contesto.

Bibliografia

- ALISIO, G. (2003). *Il lungomare*, Napoli, Electa.
- ALISIO, G., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento*, Napoli, Electa.
- ALTAVISTA, C. (2012). *Intorno a un foglio dell'album di disegni di Giovanni Vincenzo Casale della Biblioteca Nacional de España. Il palazzo di Andrea Doria a Fassolo-Genova: così è se vi pare*, in «Annali di Architettura», n. 24, pp. 93-108.
- AUBERT, A. (1920). *Maleren Johan Christian Dahl*, Kristiania, Aschehoug.
- BOUBÉE, F. C. P. (1901). *La frana del monte Echia del 28 gennaio 1868: causa Perota-del Vecchio contro la direzione del Genio Militare*, Napoli, Pierro e Velardi.
- BUSTAMANTE, A., MARÍAS, F. (1991). *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, in *Dibujos de Arquitectura y Ornamentacion de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVI y XVII*, Madrid, pp. 213-312.
- CALCATERRA, D. et al. (2003). *L'influenza dei fenomeni franosi sugli insediamenti costieri del distretto flegreo*, in *La riqualificazione delle coste nel Mediterraneo fra tradizione, sviluppo e interventi sostenibili*, Napoli, Arte Tipografica, pp. 524-534.
- CECI G. (1892). *Pizzofalcone*, in «Napoli Nobilissima» vol. I, fasc. 4, pp. 60-62; fasc. 6, pp. 85-89, fasc. 7, pp. 105-109, fasc. 9, pp. 129-133.
- DE LAUZIÈRES, A. (1855). *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in 30 giornate. Opera corredata di figure intagliate in legno sia per dilucidazione delle cose narrate e sia per ricordo delle cose vedute*, a cura e spese di Gaetano Nobile, Napoli, Nobile.

HEIMBURGER, M. (1990). *Johan Christian Dahl, in All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, catalogo della mostra tenuta a Napoli nel 1990*, Napoli, Electa Napoli, pp. 375-376.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (2013). *La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Atti del Convegno (Napoli, 20-22 ottobre 2011), Napoli, Arte'm, pp. 11-49.

GIANNETTI, A. (2013). *Giardini di palazzo e giardini di villa nella Napoli di fine Cinquecento*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Atti del Convegno (Napoli, 20-22 ottobre 2011), Napoli, Arte'm, pp. 141-151.

IANNONE, N. (2007) *Napoli tra incisione e fotografia (1850-1930). Rappresentazione e trasformazione della città tra i due secoli attraverso la stampa periodica illustrata e inediti repertori fotografici*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli Federico II.

LANZARINI, O., (1998-9). *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in «Annali di Architettura», nn. 10-11, pp. 183-202.

LANZARINI, O. (1999). *Un artista di fine Cinquecento: Fra Giovanni Vincenzo Casali dei Servi*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», n. 62, pp. 33-80.

MAGLIO, L. (2015). *Il Medioevo*, in *Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, a cura di L. Maglio, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, pp. 23-28.

MAZZOLENI, J. (1964). *Il Monastero Benedettino dei SS. Severino e Sossio. Sede dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli L'Arte Tipografica.

MONTI, G.M. (2015). *L'isolotto di Megaride e la collina di Pizzofalcone. Lineamenti geologici, idrogeologici ed antiche escavazioni*, in *Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, a cura di L. Maglio, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, pp. 13-17.

MONTUONO, G. M. (2014). *Il palazzo Carafa-Loffredo a Pizzofalcone*, in *History of Engineering, Proceedings of the V International Conference*, a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, Napoli, Cuzzolin, vol. II, pp. 827-846.

MUSELLA GUIDA, S. (2016). *Don Pedro Alvarez de Toledo ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, pp. 239-253.

PANE, G. (1964-65). *La villa Carafa e la storia urbanistica di Pizzofalcone*, in «Napoli Nobilissima» vol. IV, pp. 133-148, 204-216.

PETRUCCI, F. (2001). *Un nuovo regno d'Arcadia a Firenze*, in *Niccolò detto il Tribolo, tra arte, architettura e paesaggio*, a cura di E. Pieri - L. Zangheri, Firenze, pp. 127-136.

TABARRINI, M. (2014). *Il palazzo del Principe. Idee e progetti dall'accademismo sperimentale fiorentino ai disegni di Borromini, con note sull'Album di Giovanni Vincenzo Casale*, in «ArcHistoR», n.1, pp. 5-35.

TUFANO, S. (2013). *La villa napoletana di don Luis de Toledo*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Atti del Convegno (Napoli, 20-22 ottobre 2011), Napoli, Arte'm, pp. 235-248.

The Illustrated London News (1868). vol. 52, n. 1469, pp. 149, 151-152.

VALERIO, V. (1993). *Società Uomini e Istituzioni Cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto Geografico Militare.

VESCO, M. (2017). *Una strada, due regge, una mappa: la committenza di Don García Álvarez de Toledo, viceré di Sicilia (1564-1567)*, in «Mediterranea Ricerche Storiche», n. 4, pp. 543-592.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Archivio di Stato di Napoli. Archivio Loffredo, eredità del principe di Migliano, Napoli 14; Diversi 68; Napoli 5bis.

Archivio di Stato di Napoli. Perizie della Corte di Appello di Napoli, vol. 141, inc. 14, a. 1902, perito Alfonso Guerra, Pianta delle grotte esistenti nel Monte Echia (Pizzofalcone) tra le vie Chiatamone, Santa Lucia e Pallonetto a Santa Lucia. Allegato al Rapporto di perizia nella causa tra Luigi Scelzo ed altri contro la Direzione del Genio Militare di Napoli.

Sitografia

Biblioteca Digital Hispánica: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> [settembre 2019].

UN'INSOLITA IMMAGINE DI NAPOLI NEL 1821, TRA VEDUTA, SCIENZA E POLITICA

ROBERTA BELLUCCI

Abstract

Between the 18th and 19th centuries, gouache was the must-have souvenir for who visited Naples. Great commercial success led to the circulation of the most conventional images of the city. Nevertheless, gouache is not merely an ante litteram postcard. The discovery of a work of art by Francesco Fergola opens new paths of study: the city landscape is not at the centre of the composition as it was replaced by the complex cultural situation of science, freemasonry and Bourbon power.

Keywords

Art; Science; Freemasonry

Introduzione

Con il termine *gouache*, in italiano “guazzo”, si designa una tecnica pittorica alternativa alla pittura a olio, una variante dell’acquerello e della tempera.

A cavallo tra Settecento e Ottocento la *gouache* conoscerà a Napoli un grandissimo successo commerciale tanto che il termine inizierà a individuare un genere artistico autonomo. La fortuna della *gouache* affonda le radici nei cambiamenti socio-economici e politici che investono l’Europa tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento. La cosiddetta “età rivoluzionaria”, infatti, vedrà la rapida affermazione di una nuova classe sociale: la borghesia. I borghesi strappano agli aristocratici il primato economico e politico fino ad allora detenuto e, per mostrare a tutti la condizione sociale raggiunta, tentano di emulare il loro *modus vivendi*, mondano e sfarzoso. Iniziano così a viaggiare e ripercorrono meccanicamente le tappe obbligate del colto viaggio del *Grand tour d’Italie*. Non comprendono a pieno l’intento educativo e didattico di quei soggiorni ma, come i loro predecessori, prima di ritornare in patria, i nuovi viaggiatori raccolgono testimonianze visive di quanto visitato, “cartoline” da mostrare agli amici e parenti. I souvenirs preferiti sono le *gouaches* che presentano notevoli vantaggi rispetto ai tradizionali dipinti a olio o a tempera: utilizzando per lo più la carta come supporto, sono più economiche, maneggevoli e trasportabili; inoltre sono più veloci da eseguire poiché la pittura a *gouache*, utilizzando collanti vegetali, si essicca più rapidamente rispetto alle tempere, nelle quali si utilizzavano collanti animali; e proprio grazie alla rapida essiccazione che preserva i colori più vividi, risultano più affascinanti, caratterizzate da tinte brillanti e vicine alle atmosfere mediterranee.

Alla continua richiesta risponde, soprattutto a Napoli, una cospicua produzione: nell'Ottocento la *gouache* viene così a configurarsi come genere artistico autonomo. Molti artisti si specializzano in questo ramo della produzione pittorica, ovviamente con esiti differenti, e l'immagine di Napoli viaggia per l'Europa.

Se è vero che la *gouache* si configura innanzitutto come fermo immagine degli scorci più tipici di Napoli e dei suoi celebri dintorni, occorre aggiungere che è però sbagliato considerarla unicamente sotto questo aspetto. Oltre che prodotti artistici, le *gouaches* sono lo specchio di un gusto e, al contempo, istantanee della temperie politica, sociale, culturale. Molto diversificati potevano essere la committenza e lo scopo dell'opera: rappresentazione dei costumi tradizionali di una zona geografica o anche fermo immagine dei momenti salienti della vita cittadina e di avvenimenti storici epocali. In tale chiave, è facile immaginare che i realizzatori non per forza dovevano essere artisti di professione. La *Veduta di Napoli da sopra la Loggia* qui pubblicata per la prima volta ne è un esempio.

Francesco Fergola, l'ingegnere geografo

L'opera è firmata e datata: Francesco Fergola 1821. Al contrario di quanto saremmo portati a pensare, e cioè che si tratti di Francesco Fergola pittore (Napoli, 1801-1874), fratello minore del più noto Salvatore, è più probabile che l'autore della *gouache* sia l'omonimo, quasi da tutti dimenticato, ingegnere geografo (Napoli 1791 – Messina 1845). D'altra parte che gli scienziati del Settecento e Ottocento sapessero disegnare e dipingere non è una novità: sappiamo ad esempio che Giovanni Antonio Rizzi Zannoni aveva studiato pittura, come si evince dall'intervento di Vladimiro Valerio *Arte e allegorie nell'opera scientifica di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni* [Valerio 2014]. Valerio riporta anche la ricostruzione biografica dello stesso Zannoni relativa ai primi vent'anni della sua vita, nella quale, parlando di sé stesso in terza persona, lo scienziato dice: «Finalmente ritornò in Padova, sua Patria, ove fino al presente continuò la sua dimora, avendo ne' viaggi della sua fanciullezza campata la vita colla carità de' Fedeli, e fatto adulto si procacciò il sostentamento coll'esercizio dell'arte della Geografia, e Pittura» [Valerio 2014, 224]. Zannoni realizzò carte geografiche illustrate e arricchite da fastose allegorie già in Germania e in Francia; ma è a Napoli, senza dubbio, che raggiunse nelle sue opere l'equilibrio perfetto tra arte e cartografia. E anche quando fu affiancato da incisori e artisti di professione (tra i quali spicca il nome di Alessandro d'Anna [Valerio 2007, 57-71]), non rinunciò mai ad un ruolo direttivo nelle scelte grafiche e artistiche. Approdo di tale collaborazione furono capolavori cartografici quali la *Pianta della città di Napoli* del 1790 e la *Topografia dell'Agro Napoletano* del 1794 (per il frontespizio di quest'ultimo i disegni furono eseguiti da Christoph Heinrich Kniep).

Proprio nel Burò topografico diretto da Rizzi Zannoni, venne ammesso nel 1811 come aspirante geografo, il nostro Francesco Fergola. Egli lavorò nell'Ufficio Topografico sotto la direzione di Ferdinando Visconti. Dopo il Congresso di Vienna, con il ritorno dei Borbone sul trono di Napoli, nel 1815, ottenne il grado di sottotenente dello Stato Maggiore, con le funzioni di ingegnere geografo. Noto soprattutto per le sue attività di misurazione geodetica nel Regno, nel 1820 venne nominato tenente nel corpo

reale degli ingegneri topografi, una squadra diretta dall'allora direttore dell'Ufficio Topografico Visconti che doveva occuparsi di dar vita alla carta militare del Regno. Dopo i moti del 1820-1821 tuttavia Fergola fu retrocesso al ruolo di sottotenente e collocato in disponibilità. Un episodio significativo come vedremo meglio in seguito. Solo nel 1826 rientrò in ruolo, nel 1828 ottenne una destinazione e fu riassegnato all'Ufficio Topografico con il suo precedente grado, riprendendo, nel 1830-1831, la triangolazione di primo ordine in Terra di Lavoro e portandola fino agli Abruzzi. Fu inviato poi dal Ministero della Guerra in Sicilia per effettuare degli studi. Durante un'osservazione sul monte Antennamare fu però colpito da un fulmine e morì.

L'insolita gouache

L'opera qui presentata – una *gouache* su carta dalle misure insolite, cm 59 x 91 – si configurerebbe come una sorta di autoritratto del geografo a lavoro (Fig. 1). Essa è dunque singolare ed eccezionale, sia per il soggetto rappresentato che per l'inquadratura prescelta. Il punto di ripresa della città di Napoli è infatti inusuale: la terrazza del Convento di San Francesco di Sales “all’Infrascata” e cioè l’attuale via Salvator Rosa. Lo stabile, nato come residenza della famiglia Brayda, fu poi ceduto nel 1693 alle suore appartenenti all’ordine di San Francesco di Sales; tra il 1814 e il 1816 fu aggregato al



1: Francesco Fergola, *Veduta di Napoli da sopra la Loggia* [Collezione privata].



2: Francesco Fergola, Veduta di Napoli da sopra la Loggia, Particolare [Collezione privata].

Real Albergo dei Poveri e destinato alla pubblica beneficenza per donne affette da rachitismo, e con Francesco I e Isabella fu destinato all'accoglienza di bambine orfane e indigenti. Nel 1839 divenne una Casa Pia per "ragazze povere e di buoni costumi"; nel 1881 fu trasformato in manicomio. Dalla fine degli anni Venti del Novecento iniziarono i lavori per la trasformazione del complesso in edificio scolastico: oggi è infatti sede del Liceo Ginnasio G. B. Vico.

Nella gouache la visuale è piuttosto ampia, permettendo di scorgere a destra la collina del Vomero con Sant'Elmo, e a sinistra la collina di Capodimonte con la Reggia; sullo sfondo l'immane Vesuvio che, tuttavia, sembra qui perdere il suo ruolo da protagonista delle tipiche vedute napoletane, divenendo quasi un pretesto (quando non solamente semplice elemento caratterizzante un preciso spazio geografico). Al centro della composizione, infatti, in primo piano, in posizione preminente sulla terrazza, ad attirare l'attenzione dell'osservatore, sono raffigurati un bambino e un uomo con un cannocchiale, con ogni probabilità il Fergola stesso. Accompagnano la scena, a sinistra il corteo borbonico con i sovrani in carrozza, a destra delle monache che passeggiano nel cortile del convento. Ma a complicare la faccenda vi è poi, al termine della terrazza, una insolita capanna di paglia (Fig. 2). La capanna presenta numerosi simboli, di chiara

ispirazione massonica. Sulla sommità si erge un palco di cervo (il significato delle corna è del tutto sconosciuto; l'unico altro luogo in cui l'elemento ritorna mi è stato segnalato dalla professoressa Rosanna Cioffi ed è il cortile d'ingresso di Palazzo Berio a Via Toledo: al centro del muro di fronte all'ingresso, la testa di un cervo, tra le cui corna troviamo una grande stella – anche questa simbolo massonico – decora una fontana), con al centro un occhio; sulla parte frontale della capanna sono poggiati vari oggetti, tutti collegati alla sfera del lavoro contadino: una falce, una vanga, un rastrello, un'ascia, una sega e tra di essi scorre un nastro con una scritta in francese di difficile interpretazione (*l'amour...travail...fait la felicité*). All'interno della capanna si distinguono a fatica delle figure umane: una donna, un piccolo puttino, una figura seduta con una falce in mano. All'esterno, ai lati dell'ingresso, compaiono due giovani alberi di acacia, considerati sacri perché da quelli Mosè avrebbe ricavato l'arca dell'alleanza e particolarmente cari ad alcune logge massoniche perché simboli di immortalità in quanto piante sempreverdi. Ma questo non è tutto perché, in realtà, se osserviamo la *gouache* con uno sguardo più analitico e una vocazione meno "artistica", ci rendiamo conto che l'intera raffigurazione è gremita di richiami alla massoneria. Addirittura già a partire dalla didascalia posta in basso: *Veduta di Napoli da sopra la Loggia*. È il termine *Loggia* ad attirare l'attenzione. Dal punto di vista architettonico con tale parola si indica, di solito, un elemento aperto totalmente su un lato, spesso rialzato e sorretto da colonne o arcate; qui il punto di ripresa non è "da sopra la Loggia", ma da una terrazza. E allora, se per loggia si intendesse altro? In effetti la parola era (e ancora oggi è) utilizzata anche per indicare le differenti associazioni e organizzazioni segrete, come la massoneria, che si riunivano in forme di assemblea in un determinato luogo. E anche l'astronomia, richiamata dall'immagine dell'uomo che guarda al cannocchiale e che ha un ruolo centrale nell'opera, era una scienza particolarmente importante per la massoneria. Alle logge venivano attribuite coordinate spaziali; talvolta, durante le riunioni, si tenevano trattazioni di carattere scientifico e nella simbologia massonica ritroviamo strumenti di lavoro quali il sestante, la sfera armillare, il quadrante o i globi che venivano posti su tripodi accanto al Maestro di Loggia, addetto a spiegarne la simbologia e il significato. Simbolo legato alla massoneria è poi anche la scala a chiocciola che scorgiamo in basso a destra: oltre al significato legato ai numeri (dice per esempio Prichard nel suo testo *Masonry Dissected* del 1730 che la scala doveva avere 7 o più gradini perché «sette o più massoni fanno una loggia giusta e perfetta»), la scala a chiocciola, vista la sua struttura, allude anche alla presenza di segreti che una scala normale non potrebbe mai celare e alla necessità di salirla per poterli scoprire e giungere infine alla verità.

Tutti questi criptici elementi massonici trovano una spiegazione logica alla luce della data di realizzazione dell'opera: maggio 1821. Siamo alla fine dei moti di rivolta contro Ferdinando I.

La rivolta, partita il 6 luglio da Nola, appoggiata da parte dell'esercito e alimentata da sette carbonare e massoniche, costrinse Ferdinando I alla concessione della Costituzione che prevedeva la creazione di un Parlamento elettivo. Ma la breve stagione costituzionale si concluse dopo poco e il 23 marzo del 1821 l'esercito austriaco, giunto in soccorso dei Borbone, entrò a Napoli da conquistatore.



3: Francesco Fergola, *Veduta di Napoli da Posillipo* [Collezione privata].

Sin dall'inizio dei moti, l'Ufficio Topografico si era venuto a trovare in una situazione di grande difficoltà: molti dei suoi componenti appoggiarono la causa dei rivoltosi e lo stesso Direttore dell'Ufficio, Ferdinando Visconti, già noto come giacobino, prese apertamente posizione, tanto da essere eletto nel Parlamento del Regno. Al momento della restaurazione, Visconti fu destituito dall'incarico e quasi tutti i tecnici di carriera militare subirono la degradazione. Fra questi, come già anticipato sopra, anche Fergola che fu degradato al ruolo di sottotenente e collocato in disponibilità.

In quest'ottica, la nostra *gouache* potrebbe essere letta come una metafora di quanto stava accadendo: lontano dagli occhi del sovrano borbonico, e anzi con una massonica contrarietà al potere reale, Fergola continuava a seguire i suoi lavori scientifici, circondato e rinfrancato da tutti i simboli della sua fede laica.

L'analisi stilistica

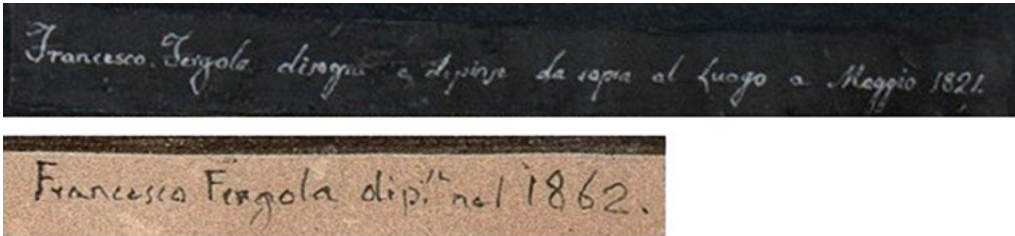
Dal punto di vista artistico l'opera mostra una serie di ingenuità realizzative e compositive, ulteriori spie che ci inducono ad ascrivere la paternità dell'opera al Francesco Fergola ingegnere geografo e non all'omonimo pittore. A ben guardare ci si rende conto infatti che l'impianto prospettico appare estremamente incerto (si osservi l'andamento della terrazza con la fontana nel centro, la scala che vi permette l'ingresso in basso a



4: Francesco Fergola, *Veduta di Napoli dal Carmine* [Collezione privata].

destra, il cortile interno del convento con la costruzione in legno), poco caratterizzate e accurate sono anche le figure. L'autore della *gouache* conosce molto bene il territorio partenopeo e gli edifici caratterizzanti ma mal maneggia gli elementi del linguaggio pittorico. L'immagine, che nel complesso appare estremamente gradevole, se osservata nel particolare mostra dunque degli evidenti limiti artistici, impensabili per un pittore del calibro di Francesco Fergola. Le composizioni di quest'ultimo risultano sempre accurate e equilibrate, sia nell'impianto prospettico che nei dettagli di figure, edifici e verzure. Confrontando la nostra *gouache* con opere certe del Fergola pittore, come *Veduta di Napoli da Posillipo* (Fig. 3) e *Veduta di Napoli dal Carmine* (Fig. 4), ci possiamo rendere conto del dislivello artistico che vi è tra le opere. Le due *gouache* di veduta sono intrise di cultura romantica e caratterizzate da un linguaggio debitore alla Scuola di Posillipo. Le proporzioni e le geometrie risultano coerenti e le figure, perfettamente integrate, abitano spazi realistici e misurabili. Nulla è lasciato al caso: l'artista dedica grande cura all'elemento umano (di primo piano e di sfondo), agli animali, ai particolari di oggetti, edifici, piante, funzionali a rendere vive e vivibili le scene.

Tra l'altro, a supporto ulteriore che siano stati due differenti Francesco Fergola a produrre la *Veduta di Napoli dalla Loggia* e le due vedute di Napoli da Posillipo e da Mergellina, si osservi come anche la firma appaia totalmente diversa: con le due "F" in corsivo, nel Fergola geografo, in stampatello nel Fergola pittore (Fig. 5).



5: Particolari delle firme di F. Fergola geografo e F. Fergola pittore [Collezione privata].

Conclusioni

Se, come detto, il valore artistico della *Napoli ripresa dalla Loggia* è modesto, il suo valore documentario è però indiscutibile e ci spinge a ulteriori riflessioni circa le tecniche pittoriche, i loro usi e le loro finalità. Prodotti della loro epoca, i manufatti artistici vengono realizzati secondo le modalità più in voga, più richieste e, perché no, più funzionali. Valutarne solo il lato estetico è allora riduttivo e parziale. Essi non possono prescindere dalla realtà in cui nascono e, anzi, se ne impregnano, talvolta facendosene interpreti inconsapevolmente, altre volte, come nel nostro caso, rappresentando precisi fatti storici e politici. È opportuno allora riconsiderare l'idea dell'arte per l'arte, mettendo in gioco riflessioni di carattere più profondo che vadano ad analizzare i complessi rapporti tra arte e potere, arte e politica, arte e scienza.

Bibliografia

- AA.VV. (1985). *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, Napoli, Electa [Catalogo mostra, Museo Pignatelli, 20 dicembre 1985-28 febbraio 1986].
- AA.VV. (1990). *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal '400 all'800*, Electa Napoli [Catalogo mostra, Napoli in Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990].
- ALISIO G., DE ROSA, P. A., TRASTULLI, P. E. (1990). *Napoli com'era nelle gouaches del Sette e Ottocento. Le immagini struggenti di una delle più belle e affascinanti città-capitali d'Europa e dei suoi dintorni*, Roma, Newton Compton editori.
- ANCESCHI, W. (1946). *Che cosa è veramente la Massoneria nei suoi scopi, nei suoi simboli e costumi, nella sua storia, nei suoi rapporti col mondo occulto*, Napoli, Soc. Editrice Partenopea.
- Cenno biografico intorno al capitano ingegnere geografo Francesco Fergole, letto dal prof. F. Amante all'Accademia Pontaniana di Napoli in gennaio 1846 (1847), in *Rendiconto delle adunanze e dei lavori dell'Accademia napoletana delle scienze*, Napoli, Gabinetto bibliografico e tipografico, tomo VI, pp. 217-224.
- C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento* (2002), a cura di D. M. Pagano, Napoli, Electa Napoli [Catalogo mostra, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 22 dicembre 2002- 1 giugno 2003].
- DI CASTIGLIONE, R. (2006). *La massoneria nelle Due Sicilie e i fratelli meridionali del '700*, Roma, Gangemi.
- FABIANI, M., FINO, L. (1985). *Scene di vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Napoli, Electa Napoli.

- GABRIELI, G. (1982). *Massoneria e Carboneria nel Regno di Napoli*, Roma, ATANOR.
- La carboneria meridionale testi e documenti* (1980), a cura di T. di Domenico, Salerno, Laveglia.
- RINALDI, R. (2001). *Pittori a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Libri&Libri.
- SESSA, L. (2014). *I simboli massonici. Storia ed evoluzione*, Roma, BastogiLibri.
- SIANO, P. (2012). *La massoneria tra esoterismo, ritualità e simbolismo*, Frigento (AV), Casa Mariana Editrice.
- VALERIO, V. (1993). *Società, uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto Geografico Militare.
- VALERIO, V. (2002). *Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi nell'Ufficio Topografico di Napoli (1781- 1879)*, Napoli, Paparo Edizioni.
- VALERIO, V. (2007). *Cartography, Art and Mimesis. The imitation of nature in land surveying the Eighteenth and Nineteenth centuries*, in *Observing Nature. Representing Experience. The Osmotic Dynamics of Romanticism 1800-1850*, Berlino, Reimer, pp. 57-71.
- VALERIO, V. (2014). *Arte e allegorie nell'opera scientifica di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni*, in *Giovanni Antonio Rizzi Zannoni. Scienziato del Settecento veneto*, Atti del Convegno dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Venezia 15-16 maggio 2014), pp. 223-276.

PIAZZA DEL PLEBISCITO A NAPOLI: L'ANTICO LARGO DI PALAZZO DA LUOGO DEL POTERE A SPAZIO DEL VIVERE QUOTIDIANO

MATTEO BORRIELLO

Abstract

Piazza del Plebiscito, the ancient Largo di Palazzo, is part of those areas of the city of Naples where urban transformations have delineated a space devoid of a definite design. Using bibliographic and iconographic sources, the paper seeks to illustrate the contrast between the narrative of this space, conceived for great events and without any specific daily use, that helps to spread the image of an environment devoid of identity.

Keywords

Image; Architecture; Identity

Introduzione

Nel corso dei secoli la città di Napoli fu oggetto di continue trasformazioni urbane che contribuirono a delineare spazi del “vivere quotidiano” spesso privi di un’idea progettuale definita, larghi e strade furono il più delle volte il risultato di un’evoluzione casuale connessa alla morfologia del territorio ed alla presenza di strutture architettoniche già esistenti sul territorio.

Gran parte di questi luoghi assunsero nel corso del tempo diverse funzioni, legate al commercio, alla politica, alla celebrazione di eventi religiosi e civili, diventando lo sfondo ideale per la manifestazione del potere nelle sue differenti forme. Tali aspetti furono messi in luce grazie alla produzione di molteplici fonti documentarie che alimentarono suggestioni e contribuirono a diffondere un’immagine deformata, a volte non perfettamente coerente con lo spazio reale.

In tale contesto la piazza del Plebiscito, antico Largo di Palazzo, fu da sempre raccontata come ambiente per celebrare il potere politico ed in età contemporanea, utilizzata per ospitare installazioni di arte contemporanea. Attraverso l’ausilio di fonti bibliografiche come i periodici tecnici del XIX e del XX secolo e di fonti iconografiche d’archivio, il contributo intende illustrare il contrasto intercorso tra la narrazione di uno spazio concepito per il grande evento e l’assenza di un suo specifico utilizzo quotidiano che ha contribuito a diffondere l’immagine di un’area priva di identità.

Il Largo di Palazzo: un paesaggio urbano da definire

Tornando al teggio Palazzo, avanti d'esso evvi una piazza, dove ogni sera si forma squadrone nell'entrare la guardia d'Infanteria, e Cavalleria, restando una compagnia della porta. In questa piazza ch'è molto larga, se ben non totalmente quadra si sogliono fare tutte le dimostrazioni di feste, che appartengono al Rè, come Giostre, Caroselli, Giochi di Tori, Fuochi artificiali, Coccagne, & altre consimili, di molte delle quali si veggono le Relazioni in Stampa con le figure in particolare quelle fatte a tempo del Marchese del Carpio molto belle [Parrino 1725, 49].

La descrizione, riportata da Domenico Antonio Parrino nell'opera *Nuova Guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima Gran Napoli* all'inizio del XVIII secolo, contribuì alla diffusione di una certa immagine dell'antico Largo di Palazzo, legata alla celebrazione del potere reale sia in senso strettamente ufficiale sia attraverso falsi espedienti assistenziali. Tali aspetti, però, non definirono un'identità funzionale costante nel tempo, la quotidianità di questo spazio urbano contrastò nettamente con l'immagine che ne venne data, ciò è riscontrabile, inoltre, dai confronti operati tra il largo e le altre aree della città come il vicino Largo di Castello [Rossi 2008, 23-47]. «E qui s'entra nella famosa piazza, che noi si chiama Largo del Castello, piazza frequentatissima, e per lo passeggio delle carrozze, e per la quantità di Monta in banco e Ciarlatani, che in ogni giorno vi vanno à smaltire i loro secreti» [Celano 1602, 36]. La descrizione redatta dal canonico Carlo Celano nell'opera *Delle Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli* alla fine del XVII secolo, restituì, come altre fonti specializzate [Rossi 2011, 22-29], l'immagine di un ambiente maggiormente vissuto dalla cittadinanza rispetto al largo di Palazzo, descritto in modo più sintetico e spesso citato in rapporto all'edilizia circostante come gli edifici di culto e il palazzo Reale.

Tali architetture condizionarono la forma dell'area sin dalle origini, un terreno impervio, adiacente ai giardini di Castelnuovo, che nel corso del medioevo fu progressivamente delimitato da una serie di edifici ecclesiastici, come quelli di Santa Croce, di Santo Spirito di Palazzo e di San Luigi di Palazzo ai quali si aggiunsero, tra XVI e XVII secolo, il Palazzo vicereale vecchio e il Palazzo Reale [Faraglia 1893, 3-62]. Strutture, queste, che contribuirono ulteriormente alla riduzione delle dimensioni del largo e che ne influenzarono originariamente anche la toponomastica, tale spazio, infatti, assunse in un primo momento il nome di piazza San Luigi [Faraglia 1893, 62].

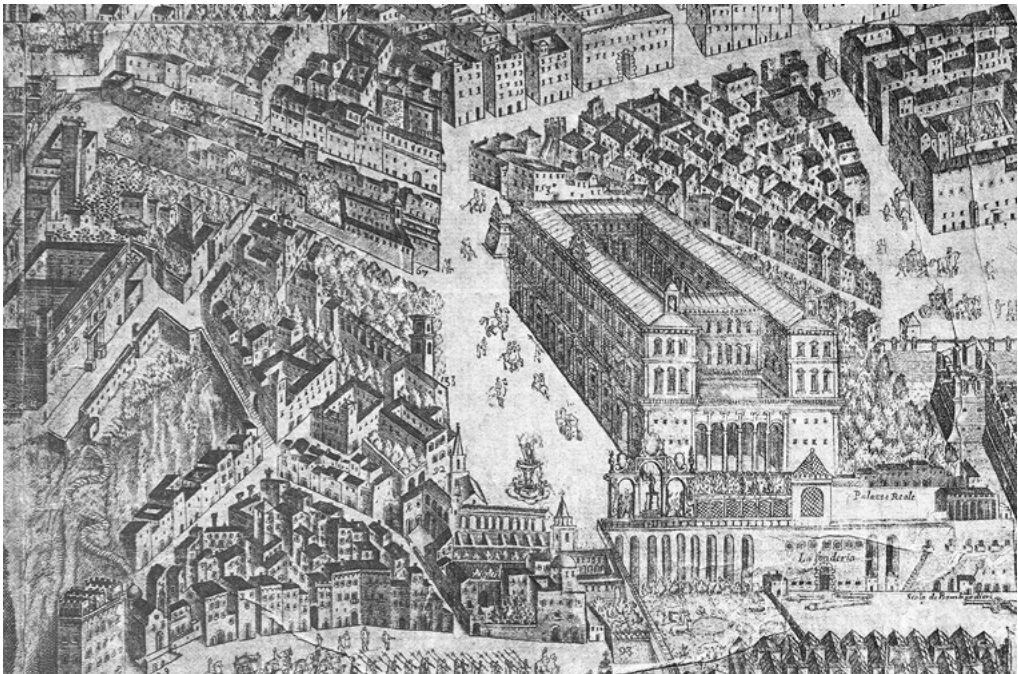
L'immagine di un ambiente decoroso, seppur irregolare, mostrato dalle fonti iconografiche come la pianta di Alessandro Baratta del 1629, contrasta con il reale stato dell'area. Lo spostamento delle truppe spagnole nella zona di Pizzofalcone dirottò verso il largo esponenti delle fasce più povere della popolazione, spesso dediti ad attività illecite. In tale contesto la presenza di locali a ridosso del largo come la taverna del monastero di San Luigi e la celebre casa da gioco dal nome *La Camorra avanti Palazzo*, divennero focolaio di degrado sociale

Chi vuol sapere qual specie di giuochi vi si facevano può trovarli menzionati nei bandi [...] Giochi proibiti erano questi, che ora dicono d'azzardo: votiello seu bianchetto, la torretta fatta a caracò, le cocciolle seu tabacchiere, la farinola, le tavolette, i tavolilli, il libro, la carriola, la schena, l'imbuto, la pupa, i rotelli col trocco, il cataletto, la cassetina; e poi i giochi d'invito e di parata: la bassetta, il goffo, il trenta e quaranta, la carretta, il faraone, il banco fallito, il zecchinetto, il biribisse, Paris y pinta, il passa dieci, sette e otto, lo scassa quindici, il caccio, la cavagnola, le zaccanete, la flor [Faraglia 1893, 134-135].

L'aspetto dell'area cambiò radicalmente solo all'inizio del XIX secolo grazie agli interventi voluti durante il decennio francese, in particolare l'intento dei napoleonidi fu quello di inserire il largo all'interno di un sistema di collegamento proiettato verso Capodimonte, passando per la via Toledo e le fosse del grano [Buccaro 1989, 29].

Gli aspetti ed i temi connessi alla realizzazione del nuovo foro Gioacchino, poi ferdinando, ampiamente documentati e dibattuti dalla critica, posero l'accento sulle problematiche relative allo spazio da riqualificare, l'eccessiva grandezza rese complessa la redazione di un progetto che coniugasse l'intento celebrativo con gli aspetti funzionali della piazza, considerata come una quinta architettonica che celasse l'edilizia esistente [Castanò 2008, 206].

I primi progetti redatti prevedero la realizzazione di un luogo che fosse l'immagine della manifestazione del potere regio ma che, contestualmente, venisse percepito come uno spazio vissuto dalla comunità [Villari 1997, 22], idea, quest'ultima, in parte esclusa dalle rielaborazioni eseguite dopo la restaurazione.



1: Pianta A. Baratta 1629, dettaglio del Largo di Palazzo [in de Seta 1969].

Forme e manifestazioni del potere

Tra le più celebri opere napoletane del primo Ottocento, la sistemazione del largo antistante al palazzo reale è indubbiamente la più notevole per la sua importanza urbanistica, anche se l'intervento appare figurativamente mediocre. Il colonnato ad emiciclo, con al centro la chiesa di S. Francesco di Paola [...], riprendeva spunti già svolti nello stesso luogo in occasione di feste o celebrazioni particolari, traducendo stabilmente in pietra le architetture provvisorie che di volta in volta venivano erette innanzi alla reggia [Venditti 1961, 156-158].

Il giudizio negativo espresso dallo studioso Arnaldo Venditti è connesso alla principale funzione dell'antico largo, accogliere le celebrazioni, civili e religiose, della città. Anche questo tema contribuì a diffondere una certa immagine della piazza non sempre corrispondente al vero.

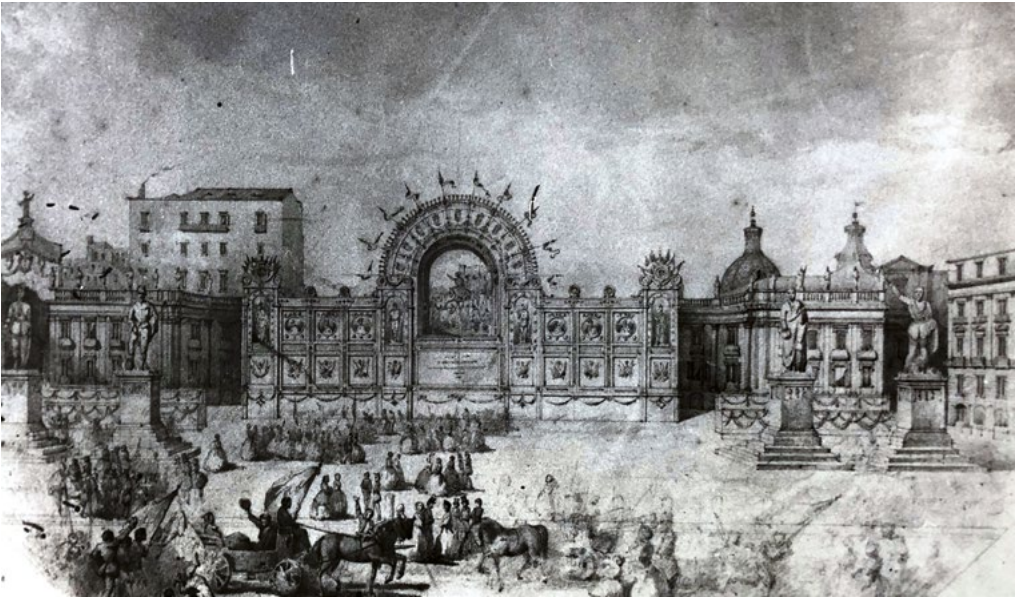
La maggior parte delle feste vennero svolte non solo davanti al palazzo Reale ma prevedero anche un percorso che coinvolgesse la vicina via Toledo, delineando così un'ideale suddivisione della celebrazione incentrata sul potere regio nel largo e sul potere dell'aristocrazia lungo la strada [Barletta 1997, 93].

Molte furono le descrizioni di queste cerimonie, del percorso, ma soprattutto dell'allestimento effimero che tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo subì un incisivo mutamento in rapporto allo spazio da decorare. L'apparato, perfettamente integrato con l'edilizia esistente, approccio tipico di età barocca, divenne nel corso dell'Ottocento una maschera sovrapposta al contesto urbano, creando una vera e propria frattura [Mancini 1972, 748]. Un esempio fu il caso dell'allestimento previsto dall'architetto Antonio Maresca per l'ingresso di Ferdinando IV di Borbone a Napoli dopo gli eventi del 1799:

Venne ordinato che molte macchine allusive alla circostanza si eressero per tutte le piazze, e presso i pubblici edifizj, e con particolare attenzione lungo le strade che percorrer dovea la Maestà Sua [...] Ritiratosi allora il Maresca mise tosto mano al suo lavoro facendo due piccoli bozzetti. Nel primo immaginava l'architetto di trasformare la piazza della Reggia in un magnifico Tempio dedicato alla Fortuna reduce, adornandolo di colonne corintie e statue colossali rappresentanti ciascuna una Provincia del Regno e portante il rispettivo stemma. Pel Largo del Castello immaginava un Teatro simile a quelli dell'antica Roma, e parimenti adorno di statue e di colonne [Sasso 1858, 30].

Altra festa caratterizzante il largo di Palazzo fu quella della Cuccagna

La piazza di S. Luigi non dava però luogo solamente ai teatri, agli steccati delle giostre levati per diletto dei signori, ma altresì a cuccagne, macchine e giochi d'artificio per isvago della plebe. Era la Cuccagna il più matto, disordinato, scioperato spasso dato ai popolani [...] vediamo bene che consistevano in un edificio alto e vasto, or più o meno, con scale, balaustre, antenne, colonne, ed archi ornati di prosciutti, forme di cacio, pani, vesti, che, ad un segno dato, erano messi in preda dalla plebe sfrenata [Faraglia 1893, 156].



2: Apparat per le Feste, eretto in Piazza Plebiscito, Ignoto XIX secolo [Collezione privata].

Le descrizioni di questi eventi e le molteplici fonti iconografiche in cui furono rappresentate le macchine da festa, diffusero un'immagine monumentale e trionfalistica del largo che in realtà presentò un aspetto estremamente disordinato con la presenza di attrezzature di vario genere che resero difficoltoso il passaggio delle truppe militari, la stessa narrazione della celebrazione venne spesso edulcorata celando gli aspetti più cruenti dell'evento [Barletta 1997, 101].

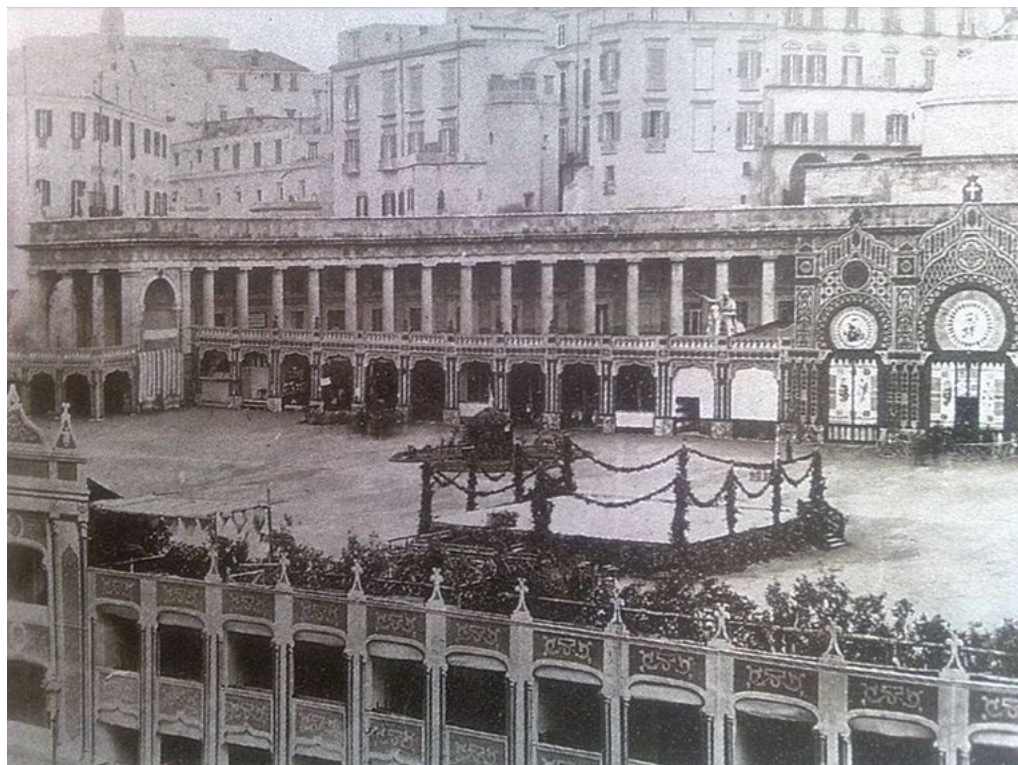
Nel corso del XIX secolo e per buona parte del XX secolo il largo di Palazzo, con l'Unità piazza del Plebiscito, fu sempre sfondo di feste ed eventi militari, anche se con apparati decorativi sempre più semplificati.

Rari furono i tentativi di modificare l'immagine della piazza, rendendola meno spoglia e più accogliente, come la collocazione nel 1885 di una fontana circolare per celebrare l'inaugurazione dell'acquedotto del Serino [Gasparini 1979, 22].

Nel 1904 venne pubblicato all'interno del Bollettino del Collegio degli'Ingegneri e Architetti di Napoli un interessante articolo redatto dall'allora direttore del periodico l'ingegnere Barone Giacomo Oliva, *Il risveglio industriale e il Carnevale scorso*, in cui venne descritto il progetto per la realizzazione di un apparato decorativo in occasione del festival per il Carnevale appena trascorso.

All'inizio dell'articolo le parole dell'autore lasciano percepire un certo livore nei riguardi delle autorità che sembrarono aver voluto in qualche modo boicottare l'evento:

Contro Napoli si è sollevata una leggenda di indifferenza e di inettitudine per le più belle iniziative, che scoraggia i più appassionati fautori del suo risorgimento economico ed industriale, inoculando in essi il dubbio che sotto il suo bel cielo si possa avere fermezza

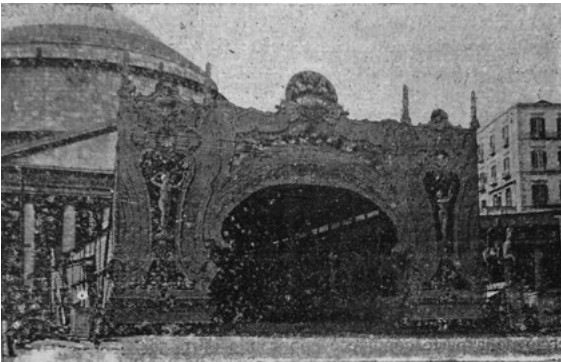


3: Apparato decorativo per il festival del carnevale, seconda metà XIX secolo [Collezione privata].

di intenti e perseveranza nell'azione, che sono arra di certa riuscita nelle opere che si debbono iniziare [...]. L'ultimo carnevale di Napoli, con le malefiche arti spiegate perché naufragasse e con la vittoria finale riportata, dimostra chiaramente che a Napoli le buone idee, quando sono sorrette da onesti intenti, da fermezza di volontà, sono consacrate a riuscire vittoriose a dispetto di tutti coloro che preventivamente intuono contro di esse il *dies irae* [Oliva 1904, 61-63].

Il progetto fu il frutto della collaborazione tra il vice presidente del Collegio, l'ingegnere Principe Luigi Stragazzi dei Ráköczy e i soci Domenico Primicerio e Francesco Petra di Caccuri, i quali, realizzarono una struttura da collocare in piazza del Plebiscito e come mostra la foto allegata al progetto, con un ingresso in legno in asse con la facciata della chiesa di San Francesco di Paola.

Agli amici carissimi, che hanno dedicato tutta l'anima loro di artisti a quest'opera che è durata un mese ma il cui ricordo resterà nell'anima di tutti per tempo vada il plauso del Bollettino, ed in specie al principe Stragazzi che in soli dieci giorni progettò e costruì il gran teatro di cui riproduciamo, nelle nostre illustrazioni, la facciata principale esso come disposizione e come isonorità riscosse gli elogi di tutti coloro che potettero ammirarlo. Le linee architettoniche di esso sono affatto nuove senza che si scorga il preconcetto di



4: sopra: Napoli. Piazza del Plebiscito, 1885 [Collezione privata].

5: sotto: Gran Teatro del festival [in Oliva 1904, 65].

aver voluto fare il nuovo, che delle volte fa nascere purtroppo cose incoerenti e strane, parto laborioso di menti inferme. Tutti i lavori sono stati eseguiti in legno e tela dalla ditta Balsamo di Napoli per la somma complessiva di lire 44 mila [Oliva 1904, 64-65].

Conclusioni

Dallo studio delle fonti è possibile riscontrare come la funzione ricorrente della piazza, sin dalle sue origini, sia stata quella di accogliere la manifestazione del potere nelle sue differenti declinazioni, delineando uno spazio vincolato e poco vissuto nella quotidianità della cittadinanza.

Il corpus di immagini e di descrizioni dell'area, dunque, diffusero la percezione di un territorio estremamente frequentato ma che in realtà, per buona parte del tempo fu sempre privo di un'identità funzionale. Isolando le singole celebrazioni, infatti, la piazza fu utilizzata soprattutto come collegamento verso la fascia costiera.

Aspetti e temi, questi, riscontrabili fino alla fine del Novecento e che generarono una vera e propria incapacità nel gestire uno spazio sì fatto. Di tale complessità ne è prova la destinazione ad uso di parcheggio che la piazza ha assunto fino a pochi decenni fa, a poco sono servite anche le politiche di valorizzazione dell'area, attraverso l'istallazione di opere d'arte contemporanea negli anni Novanta, ispirate proprio all'antica vocazione dell'area, nell'ottica di realizzare uno spazio della fruizione per la collettività.

Attualmente la zona, ancora priva di una propria identità, è oggetto degli interventi relativi alla realizzazione della linea sei della metropolitana, un progetto che, se adeguatamente gestito, potrà modificare una piazza dall'aspetto quasi metafisico.

Bibliografia

BARLETTA, L. (1997). *Un esempio di festa: il Carnevale*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, a cura di Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" Comune di Napoli, Napoli, Electa Napoli, pp. 91-104.

BUCCARO, A. (1989). *Architettura e spazi urbani: i tre Fori napoletani*, in «Agorà», vol. II, n. 4, pp. 27-31.

CASTANÓ, F. (2008). *Il foro Gioacchino nel fondo dei disegni dell'archivio Ersoch*, in *Il Mezzogiorno e il decennio. Architettura, città, territorio*, Atti del quarto seminario di studi sul Decennio francese (Napoli-Caserta, 16-17 maggio 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore.

CELANO, C. (1692). *Delle Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard.

DE SETA, C. (1969). *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

FARAGLIA, N. F. (1893). *Il Largo di Palazzo*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. II-III-IV-IX-X, pp. 2-6; 33-35; 61-63; 134-137; 156-159.

GASPARINI, L. (1979). *Antiche Fontane di Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana.

MANCINI, F. (1972). *Feste, apparati e spettacoli teatrali*, in *Storia di Napoli*, vol. IX, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, pp. 747-779.

OLIVA, G. (1904). *Il risveglio industriale e il Carnevale scorso*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti in Napoli», vol. XXII, n. 6, pp. 61-65.

PARRINO, D. A. (1725). *Nuova Guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima Gran Napoli*, Napoli, Presso Parrino con Licenza de' Superiori.

ROSSI, P. (2008). *La piazza del Municipio ovvero la definizione degli antichi spazi intorno a Castelnuovo*, 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, pp. 23-47.

ROSSI, P. (2011). *Analisi di una città contemporanea: questioni di metodo e ricerche per il recupero dell'identità dei luoghi*, in *Imago_Urbis. Antico e contemporaneo nel centro storico di Napoli*, a cura di P. Rossi, Napoli, Guida, pp. 22-29.

SASSO, C. N. (1856-1858). *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, Napoli Tipografia di Federico Vitale.

VENDITTI, A. (1961). *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

VILLARI, S. (1997). *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di G. C. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 15-22.

IL RETTANGOLO E L'ESEDRA. FORMA E FORME DELLA PIAZZA DEL MERCATO A NAPOLI

ALESSIO MAZZA

Abstract

The paper illustrates the historical transformations of the Piazza Mercato in Naples, originally a vast field unrelated to city, then a very popular centre of commerce and today a dilapidated area. To reconstruct the events that turned it into a dissonant reality in the cityscape, the paper examines iconographic and literary documents, including a map stored at the Archivio Storico Municipale of Naples. This concerns a never-realized project which shows how the square could have appeared before Francesco Sicuro's project.

Keywords

Naples; Piazza Mercato; Urban transformations

Introduzione

Il ruolo centrale, commerciale, politico, religioso e sociale di Piazza Mercato, ancora mantenuto per quasi tutto il XIX secolo, cominciò inesorabilmente a venir meno a partire dai primi anni del secolo successivo, diretta conseguenza di un maggiore sviluppo commerciale di altre aree della città, del disordinato piano di ricostruzione postbellica, dei lavori per la realizzazione della nuova Via Marittima e infine del decentramento, negli anni a cavallo tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, di buona parte delle attività commerciali che storicamente gravitavano in tutta l'area dei quartieri bassi. Perse quasi del tutto le storiche e consolidate funzioni, la piazza si è progressivamente trasformata in qualcosa di altro e diverso, realtà estranea alle frenetiche attività cittadine e quasi completamente esclusa dai circuiti culturali e turistici.

Cenni storici: dal Campo del Moricino al Mercato Nuovo

Fin dalla seconda metà del XIII secolo, quando per volere di Carlo I d'Angiò si provvide all'allargamento delle mura difensive in tutta la zona sud est del perimetro urbano e in particolare a partire dall'anno 1270, quando fu decretato lo spostamento delle attività della vendita e del commercio dalla sede storica dell'antica agorà di Piazza San Gaetano, presso il Campo del Moricino, o Foro Magno, quella che ormai da secoli è conosciuta come la Piazza del Mercato, ha rappresentato per Napoli e i napoletani un luogo centrale

per le attività culturali, politiche, religiose, sociali e naturalmente commerciali cittadine. Attraversata nel corso dei secoli «[...] da mercanti e uomini d'affari provenienti da ogni stato d'Italia, visitata da appassionati di storia medievale e moderna o da ricercatori di cultura popolare, narrata e dipinta in una ricca galleria iconografica e testuale [...]» [Villani 2017, 127] la piazza del *Mercato Nuovo* è stata teatro in ogni epoca di una fiorente, chiassosa e folkloristica vita popolare e di frequenti e ben noti tragici episodi.

In questo luogo furono miseramente decollati il giovanetto re Corradino di Stouffen, ultimo della progenie de' duchi di Svevia, e Federico de Asburgh ultimo de' duchi d'Austria, per ordine di Carlo Primo d'Angiò re di Napoli, che empivamente colla morte de' sopradetti giovani estinse due famosissime case, dalle quali erano usciti tanti re et imperadori e particolarmente da quella di Svevia [...] [Celano 1692, 120].

Ancora qui si tennero sul finire del XV secolo le terribili esecuzioni volute da Ferrante d'Aragona in seguito alla Congiura dei Baroni (1485-1487):

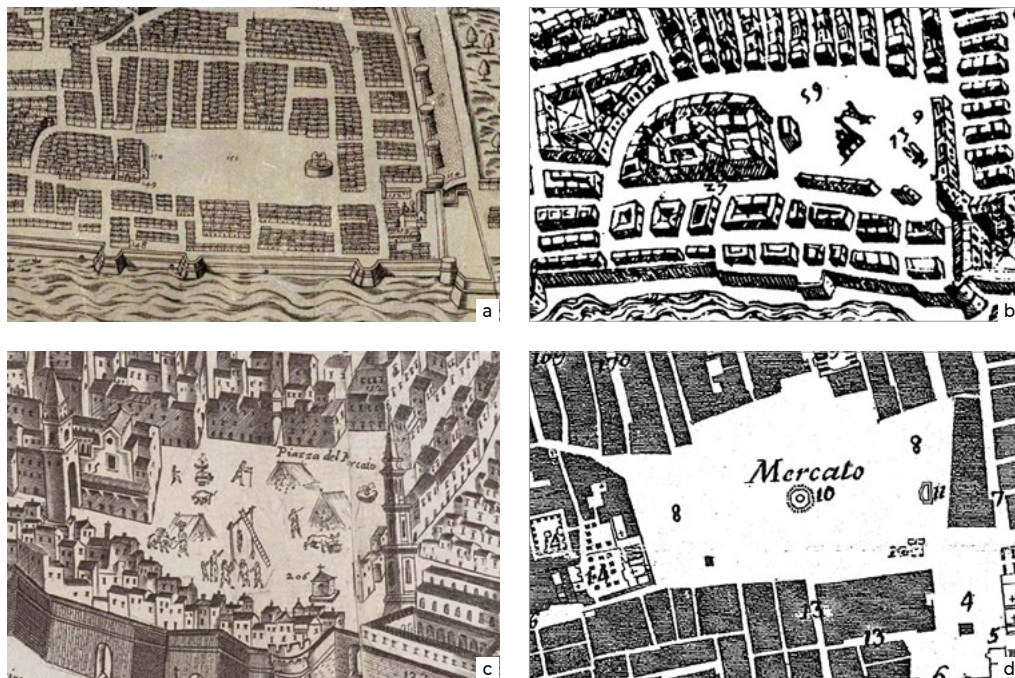
Il Conte di Carinola fu strascinato nel mezo del Mercato, scannato e diviso in pezzi. Il Conte di Policastro fu decapitato. Appresso esegui il manigoldo il suo officio col Conte di Sarno, il quale havendo compassionevolmente richiesto di poter vedere i figlioli prima che morisse, gli fu concesso, e dopo haver loro fatto una paterna ammonitione, intrepidamente si lasciò troncare il collo [...] [Capaccio 1634, 258].

L'antico Campo del Moricino fece poi nella prima metà del XVII secolo da quinta scenica a tutte le vicende legate alla vita e alla morte di Masaniello e ancora nel 1799, circa un ventennio dopo l'incendio che distrusse tutte le baracche del mercato, danneggiando pesantemente anche il complesso di S. Eligio e determinando il futuro riassetto urbanistico dell'intera area, qui si perpetrò la strage dei patrioti della Repubblica Napoletana.

La Piazza del Mercato nelle fonti cartografiche e letterarie tra XVI e XVII secolo

Il vasto ambiente della Piazza del Mercato, come è evidente in tutte le rappresentazioni iconografiche, risulta storicamente caratterizzato dalle importanti ed imponenti presenze sul lato ovest della chiesa angioina di Sant'Eligio con l'annesso ospedale e sul lato est della duecentesca Chiesa del Carmine Maggiore, con l'adiacente Sperone o Castello del Carmine, edificato per volontà di Carlo III di Durazzo proprio all'estremo margine orientale della cinta muraria nell'ultimo quarto del XIV secolo.

Il confronto tra le vedute e le cartografie storiche consente di cogliere a pieno le trasformazioni avvenute in un'area che, dai tempi della sua prima raffigurazione dovuta a Carlo Theti nel 1503 (Fig. 1A), venne progressivamente circondata da nuove costruzioni che lentamente diedero vita a un popoloso «nuovo pezzo di città» [Rossi 2017, 37], come è evidente dal confronto tra la Pianta del Lafréry del 1566 (Fig. 1B) e la prima edizione di quella del Baratta del 1629 (Fig. 1C).



1: Il dettaglio di Piazza Mercato in: (A) C. Theti, *Neapolis Urbs ad verissimam effigiem Petri Alexandrei Aeneis formis nuper expressa*, 1560; (B) A. Lafréry, E. Dupérac, *Veduta della città di Napoli*, 1566; (C) A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta*, 1629); (D) G. Carafa duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1750-1775.

Proprio la veduta del Baratta, opera quasi tridimensionale di impressionante precisione tecnica e prospettica, registra il primo significativo cambiamento relativo agli edifici che direttamente affacciano sull'ampio spazio aperto del Mercato, ovvero l'edificazione della chiesa gesuitica e dell'annesso collegio del Carminiello, i cui lavori ebbero avvio tra il 1611 e il 1614 sul lato nord dell'invaso, proprio alle spalle di quella che è oggi la chiesa di Santa Croce e Purgatorio al Mercato. Particolarmente interessante risulta inoltre il dettaglio sulla piazza, dove, oltre alla registrazione di questo nuovo edificio, che va a conferire aspetto più irregolare all'area, di forma quasi perfettamente rettangolare nelle precedenti rappresentazioni del Theti e del Lafréry, è significativa la rappresentazione non soltanto della forca e della fontana, a sottolineare le due "funzioni pubbliche" del luogo, ma anche la presenza di commercianti a lavoro davanti le improvvisate baracche e bestie prossime ad essere oggetto di compravendita.

L'acqua, elemento fondamentale per il commercio, è al centro di uno degli immaginari dialoghi tra il forestiero e Giulio Cesare Capaccio, che a proposito delle fontane del centro antico della città dice:

In quella del Mercato, lodarete l'acqua et ammirarete quel gran livello che, non uscendo dai labri intorno, non si sa se 'l cagionò la Natura o l'inventò l'Arte. In quelle fatte, in competenza del gran fonte del mare, dal Conte d'Olivares non solo vi innamorarete della commodità

ritrovata per la marinaresca, intorno al passeggio della marina, ma stupirete come due acque diverse, cioè quella del formale e quella che viene per lochi sotterranei dal Monte di San Martino, facciano, in un medesimo fonte, due diversi rampolli, in [659] modo che, venendo meno l'uno, del formale, l'altro, dell'acqua sorgente, in quelle pendici mai non manchi [...] [Capaccio 1634, 658-659].

L'intensità delle attività commerciali andò progressivamente aumentando, seppur in maniera irregolare, nel corso del XVII e del XVIII secolo, come evidente nelle celebri rappresentazioni pittoriche di Micco Spadaro (1609-1675), Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) e Viviano Codazzi (1604-1670), e Antonio Joli (1700-1777), che nelle loro opere rappresentarono un ambiente sempre stracolmo di personaggi impegnati in fitte contrattazioni. Tale evidenza è confermata dal censimento voluto nel 1692 da Giuseppe Sanfelice, duca di Carinaro, Portolano della città, in cui, relativamente alla sola area di Piazza Mercato, furono registrate ben 156 baracche, sistemate su otto file a partire dalla zona absidale di Sant'Eligio [Sanfelice G. 1692, 54-60].

Nonostante il caos e il disordine, l'area del Mercato, agli albori del XVIII secolo, era però comunque considerata come un luogo affascinante, *bello* e dunque degno di grande considerazione, come si evince dalle parole del Parrino:

S'esce nel Mercato, o Foro Magno, una delle più grandi, belle e popolate piazze di Napoli [...], il lunedì e venerdì si tiene il mercato di robbe commestibili, animali, ed altre cose necessarie all'uso e commercio umano, potendosi dire una gran fiera; in mezzo di essa per terrore de' malfattori vi si scorgono le forche, e vi si fanno le giustizie; per lo più continuamente è ingombro il piano di baracche di farina, ferri e di commestibili, oltre quelle del giorno di mercato. Nel mezzo v'è una fontana grande di marmi fatta fare dal Conte d'Ognatte con disegno del cavalier Cosmo, ed un'altra per abbeverare gli animali, con diversi mascheroni ed epittaffio fatto da don Giovanni Battista Cacace [...] [Parrino 1700, 247-248].

L'incendio del 1781 e i progetti per la nuova sistemazione della piazza

«Nella notte della domenica 22 luglio 1781 essendosi dopo lo sparo de' fuochi artificiali, seguiti la sera in presenza anche de' nostri monarchi per la festività della Vergine del Carmine, incendiate tutte le baracche di legno ch'erano in questa gran piazza [...]» [Sigismondo 1788, 173].

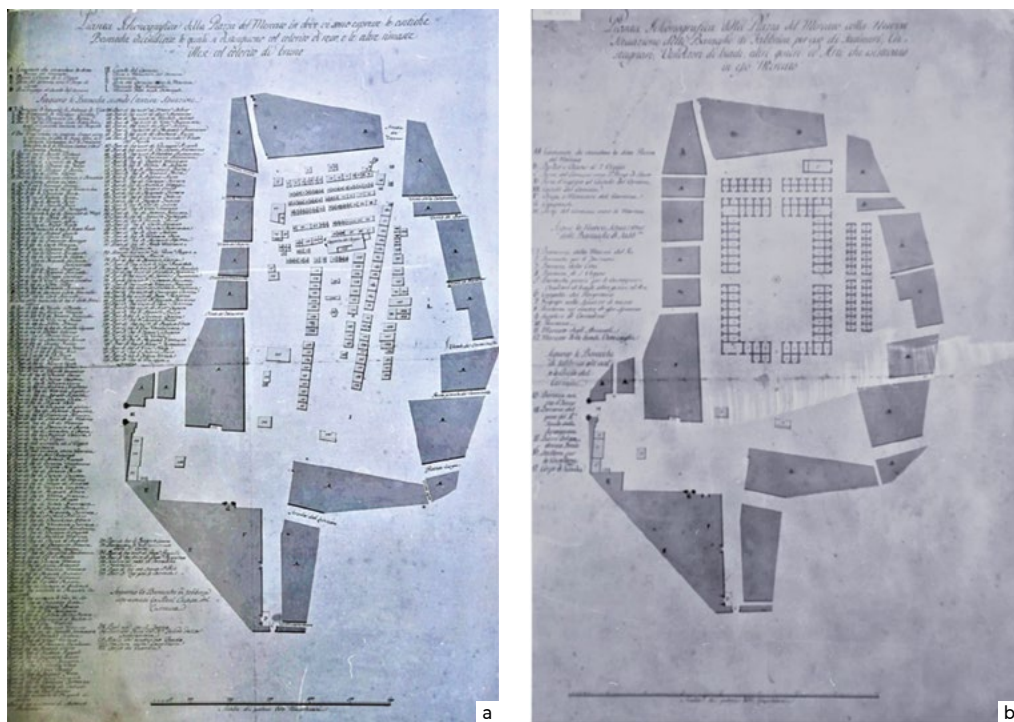
In quest'epoca vanno certamente collocate le due *Piante ichonografiche*, un tempo custodite, come testimoniato anche da Bartolomeo Capasso [Capasso 1876, 309], presso l'Archivio Storico Municipale di Napoli e oggi disponibili presso la stessa istituzione soltanto sotto forma di riproduzioni fotografiche. Collocate in precedenza nel XVII secolo, tra i moti del 1647-48 e prima del 1662 [Colletta 1985, 132-133; Colletta 2006, 391-394], in anni recenti sono state cronologicamente posizionate dallo storico dell'architettura Pasquale Rossi, proprio dopo l'incendio del 1781 [Rossi 2012, 34-35; Rossi 2017, 74]. Nella ben nota *Pianta ichonografica della Piazza del Mercato in dove vi sono espresse le antiche Baracche incendiate le quali si distinguono colo colorito di rosso e le altre rimaste illese col colorito di bruno* (Fig. 2A), realizzata sulla base di una Cartografia pre-catastale,

sempre della seconda metà del secolo, custodita presso l'Archivio di Stato di Napoli [Rossi 2017, 70-74], sono infatti raffigurati e censiti tutti i 210 banchi o baracche dei commercianti con l'indicazione in leggenda dei relativi venditori e soprattutto l'indicazione di tutte le baracche incendiate e di quelle non danneggiate.

Il numero stesso dei venditori censiti, sensibilmente superiore rispetto a quanto rilevato quasi un secolo prima per volere del Sanfelice, avvalorava l'ipotesi della collocazione cronologica nel tardo Settecento, epoca caratterizzata dal progressivo aumento dei commerci e dalla conseguente sempre maggiore occupazione del suolo nell'area destinata al commercio.

Nella seconda *Pianta ichonografica* (Fig. 2B), meno nota, è invece rappresentata un'idea progettuale di riorganizzazione dell'intero sistema commerciale della Piazza, tramite la realizzazione di un imponente corpo di fabbrica rettangolare in muratura, caratterizzato da aperture su ogni lato per garantire la libera circolazione pedonale e il ricircolo dell'aria e con le botteghe affacciate su tutti e quattro i lati dell'impianto.

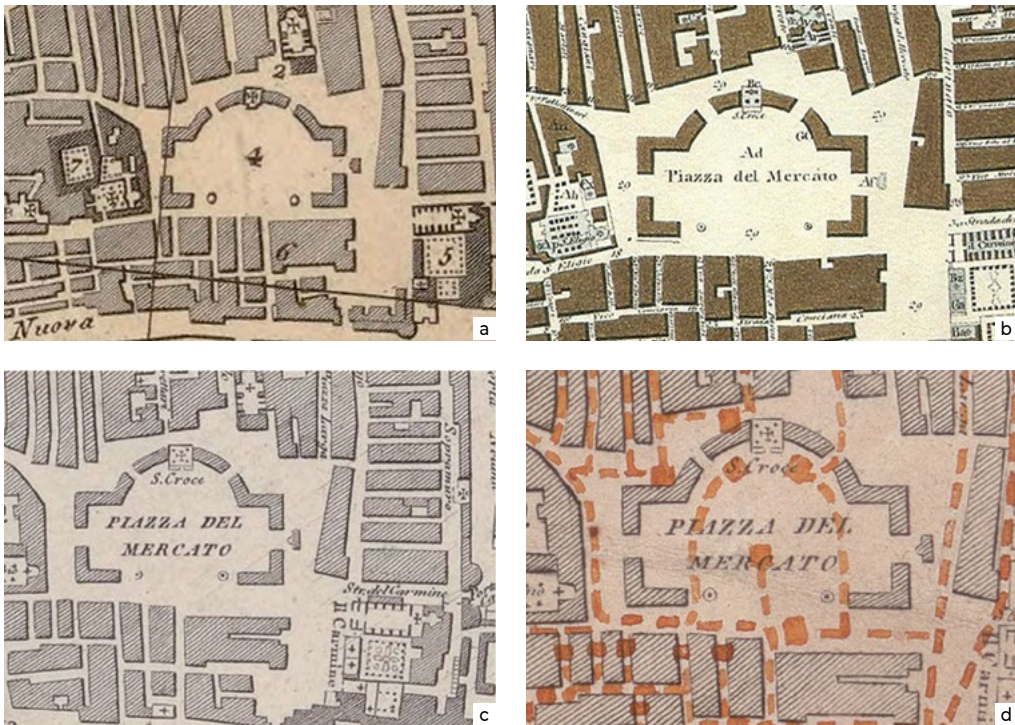
L'evidente volontà di questa idea di sistemazione delle attività gravitanti nell'area, era quella di dare forma e decoro a uno spazio dominato da caos e poca disciplina; il disegno



2: (a) *Pianta ichonografica della Piazza del Mercato in dove vi sono espresse le antiche Baracche incendiate le quali si distinguono colo colorito di rosso e le altre rimaste illese col colorito di bruno* [Archivio Storico Municipale di Napoli (ASMUN), Fondo Fotografico, Sottoserie Planimetrie, cod. 01301]; (b) *Pianta ichonografica della Piazza del Mercato, colla nuova situazione delle antiche Baracche di fabbrica per uso di Farinari, Castagnari, Venditori di biade, altri generi ed Arti che esistevano in esso Mercato* [ASMUN, Fondo Fotografico, Sottoserie Planimetrie, cod. 01302]. Gli originali non sono più presenti nel Fondo cartografico.

di questo progetto non realizzato e probabilmente nemmeno preso in considerazione dal Sovrano, è comunque assai interessante perché mostra l'aspetto che il Mercato avrebbe potuto assumere se Ferdinando IV non avesse preferito adottare la monumentale soluzione proposta dall'architetto militare messinese Francesco Sicuro, già attivo a Napoli nella seconda metà del XVIII secolo.

L'intervento progettato da Francesco Sicuro, considerato «una delle più felici sistemazioni urbanistiche realizzate durante l'età ferdinandea» [Alisio 1999, 130], era caratterizzato da un corpo di fabbrica rettangolare, terminato sul lato nord da un'ampia esedra, il cui centro accoglieva la nuova chiesa di Santa Croce e da quattro "tagli" che, interrompendo la cortina edilizia, garantivano la coesistenza del nuovo spazio con l'antico vaso angioino, oltre ad un maggiore ricircolo dell'aria. Le botteghe, tutte dotate di deposito e sovrastate da locali per abitazione al piano superiore, «furono disposte su entrambi i fronti del corpo edilizio, delineando in tal modo una razionale utilizzazione dello spazio» [Di Liello 2004, 50]. Il lato sud, contraddistinto da due fontane-obelisco in piperno dalle forme neo-egizie [Alisio 1999, 130], faceva da «ideale ingresso e possibile apertura verso il mare» [Rossi 2017, 80]. La descrizione del Sigismondo, riportata nelle righe precedenti, fu redatta dallo storico napoletano nello stesso momento in cui si ordinò al



3: Il dettaglio di Piazza Mercato in: (A) G. A. Rizzi Zannoni, *Pianta della città di Napoli*, 1790; (B) L. Marchese, *Pianta del Quartiere Mercato*, 1804; (C) Reale Ufficio Topografico e della Guerra, *Pianta della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1828; (D) Reale Ufficio Topografico e della guerra, *Pianta della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1870 [in Rossi 1997].

cartografo Giovanni Rizzi Zannoni una nuova Pianta della città (Fig. 3A), primo documento cartografico in cui il significativo intervento urbanistico venne registrato. Ancora dalle pagine del Sigismondo si può ricavare la percezione che della nuova soluzione architettonica si aveva, quando ancora l'intervento non era ultimato:

[...] con grandissimo timore che il fuoco si attaccasse al vicino ricchissimo Banco di Sant'Eligio, si stabilì di non più quivi riedificarle [le baracche (ndr.)]; ed in luogo delle medesime si sta costruendo un recinto di botteghe e camere situate come in un semicerchio, ed in mezzo a questo si sta ben anche edificando un bel tempio alle Anime del Purgatorio con togliersi l'antico, che ancora in luogo men proprio, a guisa di piccola cappella, si vede situato. Il tutto vien fatto col disegno e direzione dell'architetto don Francesco Securo siciliano; e con tale occasione è stata tolta la piccola cappella di Corradino. Questo largo, non compresavi la Piazza del Castello che sta innanzi la chiesa del Carmine, è di moggia 12 e due quarte. Erarvi due fontane per uso de' venditori e compratori che concorrono in questo luogo. Tutte e due furono quivi fatte situare dal viceré Conte di Ognatte nel 1653. Oggi si sono situate due vaghe fontane col disegno del prelodato Securo, che fanno ordine e terminazione insieme alla nuova Piazza del Mercato. A destra di questa piazza eravi una casa degli espulsi con una chiesa dedicata a Sant'Ignazio. Siccome però nella chiesa fu inclusa altra chiesetta antica che quivi era, dedicata alla Beata Vergine del Carmine, ritenne la nuova chiesa il nome di Carminello al Mercato. Fu eretta nel 1611, e concorse per la spesa non solo il Monte della Misericordia, ma ben anche alcuni pii gentiluomini napoletani [...] [Sigismondo 1788, 173-174].

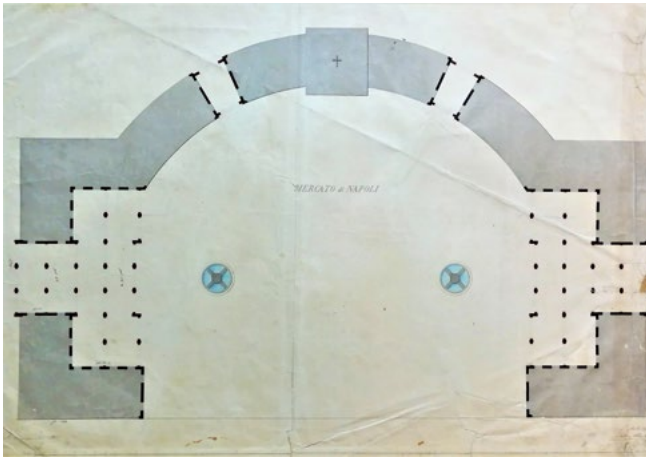
Gli interventi ottocenteschi e l'inesorabile declino del XX secolo

Nel XIX secolo la rinnovata Piazza del Mercato, ancora al centro delle attività legate a tutte le forme di commercio, divenne sempre più protagonista di rappresentazioni iconografiche e letterarie, descritta ed illustrata a più riprese da eminenti letterati quali Alexandre Dumas, Ferdinand Gregorovius, Salvatore Di Giacomo e Matilde Serao e sempre più frequentemente raffigurata da pittori, incisori e, sul finire del secolo, fotografi.

Le sempre maggiori esigenze di nuovi spazi chiusi e fissi per il commercio e la necessaria ricerca di ordine e decoro urbano sono testimoniate da due idee progettuali custodite presso gli archivi cittadini. Si tratta di un progetto dei fratelli Antonio e Pasquale Francesconi datato 1855, nel quale si proponeva in sostanza di integrare la composizione architettonica settecentesca mediante la realizzazione di botteghe aggiuntive da collocarsi in diversi blocchi rettangolari, due dei quali, da realizzarsi sul lato sud, avrebbero dovuto inglobare le fontane neogotiche del Sicuro per aumentare lo spazio espositivo e commerciale [Rossi 2017, 105-107].

Poco noto è il secondo progetto, firmato Salvo Alberti e datato 1861 (Fig. 4), custodito presso l'Archivio Storico Municipale, nel quale il tecnico napoletano proponeva invece di chiudere tutte le cesure volute dal Sicuro e riempirle con nuove botteghe per le trattazioni e la vendita.

I due progetti, entrambi volti a decongestionare l'invaso della piazza dall'eccessivo caos, furono fortunatamente respinti dal Consiglio Edilizio.



4: Salvo Alberti, *Progetto di un mercato in Piazza Mercato*, 13 novembre 1861 [ASMUN, Fondo Cartografie e disegni, Mercati, Cartella II, unità archivistica II.46, cod. 01097].

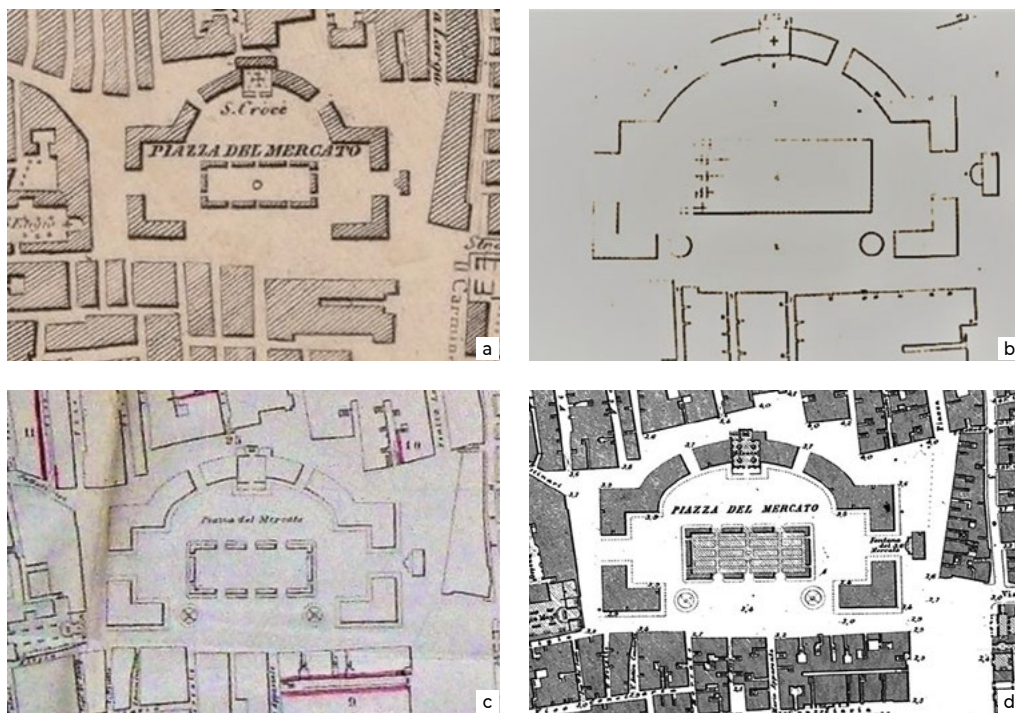
Nel frattempo, le condizioni igienico sanitarie si andavano facendo sempre più preoccupanti, tant'è che nel 1864 il filosofo francese Hyppolite Taine, nel descrivere il Mercato paragonò commercianti e abitanti del quartiere a topi in trappola:

Aux environs de la piazza del Mercato s'enchevêtre un labyrinthe de ruelles dallées et tortueuses, encrassées de poussière ancienne, jonchées d'écorces d'oranges et de pastèques, de restes de légumes, de débris sans nom ; la foule s'entasse, noire et grouillante, dans l'ombre palpable, au-dessous de la bande claire du ciel. Tout cela remue, mange, boit, sent mauvais ; on dirait des rats dans une ratière [...] [Taine, 1866, 44].

Allo scopo di migliorare le precarie condizioni igieniche e le generali condizioni di vita degli abitanti del popoloso quartiere, due significativi interventi segnarono la seconda metà del XIX secolo.

Tra il 1870 e il 1872 venne installato, proprio al centro della piazza, un imponente edificio destinato a mercato di commestibili, caratterizzato da una copertura in ferro e vetro, primo di diverse strutture simili, realizzate in una precisa ottica di igiene e decoro urbano dalla società francese de Mérimond & C. e installate in punti strategici del centro cittadino. Il confronto cartografico consente di datare l'intervento in Piazza Mercato tra la fine del 1870 e il principio del 1872. La pianta redatta dal Reale Ufficio Topografico e della Guerra nel 1870 (Fig. 3D), infatti, non rileva ancora la struttura, che invece è regolarmente registrata nell'aggiornamento pubblicato dallo stesso ente nel 1872 (Fig. 5A). Nonostante la nuova conformazione risultasse più idonea ad accogliere la grande massa di popolo che affollava la piazza quotidianamente e specialmente il lunedì e il venerdì, giorni storicamente dedicati alla fiera, la struttura ebbe vita breve e fu smontata quasi certamente tra il 1895 e il 1899.

Risulta infatti ancora presente nelle due carte relative ai lavori di Risanamento datate 1894 (Fig. 6A) e 1895 (Fig. 6B), ma già scomparsa nel foglio catastale del Comune di Napoli datato 1900 [Alisio, Buccaro 1999, 130].



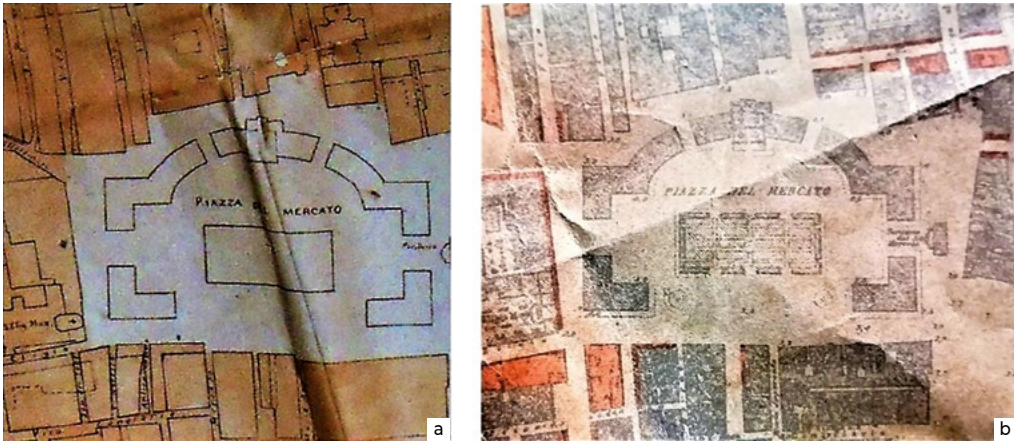
5: Il dettaglio di Piazza Mercato in: (A) Reale Ufficio Topografico e della guerra, *Pianta della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1872; (B) A. Sorrentino, *Pianta della Parrocchia di Santa Caterina in Foro Magno*, 1877 [Archivio Storico Diocesano di Napoli (ASDN), Cart. B, n. 7]; (C) Progetto di bonifica dei fondaci della città di Napoli, 1877, Tav. 3. Sezione Mercato; (D) F. Schiavoni et. al, *Pianta del Comune di Napoli*, 1872-1880.

Allo stato della ricerca, nonostante le centinaia di testimonianze fotografiche esaminate, databili tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, non vi è traccia visiva dell'edificio, poco documentato sia dal punto di vista iconografico che letterario.

Tra le poche testimonianze scritte, interessante è quella fornita da Carlo Tito Dalbono, che nel 1876 individua la chiesa di Santa Croce proprio «alle spalle del mercato di comestibili», a testimonianza forse del non poco ingombro che l'edificio doveva creare.

Nel 1877, per volere del Sindaco Duca di San Donato venne realizzata sulla spiaggia della Marinella la Villa del Popolo. Un breve articolo apparso sul periodico «l'Illustrazione italiana», così descrive quel nuovo spazio voluto per il *popolino*:

Come è cambiata Napoli da quando i majali venivano a grugnire tra le gambe dei tavolini del caffè d'Europa! Splendida la fu sempre, ma pareva raggricchiata sotto le alture del Vomero, come avesse paura di bagnarsi il sudicio lembo della veste nell'onda azzurra che le si stendeva ai piedi. Ora s'è gettata al mare, e si addentra nel golfo come una bagnante animosa. Nessun popolino meglio del Napoletano è fatto per gustare le bellezze d'una natura artificiosa, ed il popolino escluso dalla splendida Villa di Chiaja era condannato a strisciare in quel metro di strame immondo che si stende sulla Marinella, sollevato continuamente da migliaia di carrozzelle e di passanti. Ora tutto è cambiato, grazie al vicerè di Napoli,



6: (A) Planimetria con distribuzione del lavoro. Progetto di esecuzione delle opere di Risanamento. Opere da eseguire nel 3°, 4°, 5° biennio, 1894 [ASMUN, Fondo Cartografico, Opere Pubbliche, fasc. 121, doc. 9]; (B) Progetto di Risanamento della Città di Napoli dell'Ing. Comm Adolfo Giambarba, con le modifiche apportate nel 1894 e la indicazione delle opere eseguite fino al 31 dicembre 1894 [ASMUN, Fondo Cartografico, Opere Pubbliche, fasc. 121, doc. 10].

come chiamiamo qui tutti il duca-sindaco di San Donato. Davanti quella parte più rozza di Napoli, dove s'impaludano Basso Porto, Pendino e Mercato, s'è aperto uno spazio sul mare, tutto piante, ajuole, alberi, sentieri e viali sparsi di fina ghiaja e di sabbia, è la Villa del popolo, che farà riscontro alla Villa di Chiaja: ivi pullulano marinai, pescatori, velieri: tutti quelli della classe meno ricca e meno monda della splendida Partenope. Quel giardino permetterà loro i piedi di mettere i piedi fuori dell'immondezzaio, di gustare al suon della banda il piacere d'un posticino pulito, e col tempo, che sa, di prender piacere alla nettezza e disgusto del miscuglio di fetori caratteristico di questo lembo della grande città. La nuova Villa del popolo si stende tra il porto e il Sebeto, col Vesuvio a sinistra, Capri di fronte, Castel Nuovo a destra, sul lembo della Marinella, sotto il campanile di quella chiesa del Carmine dinanzi la quale fu decapitato Corradino di Svevia e che vide al suo altar maggiore incoronare Masaniello, già delirante [...] [«Corriere di Napoli» 1877, 7].

Anche la Villa del Popolo ebbe vita dura e breve e fu completamente cancellata dai lavori per la realizzazione della nuova via Marittima e dagli interventi per il potenziamento delle strutture portuali.

Nel XX secolo la piazza, già profondamente segnata dai bombardamenti del 1943, subì nel lato sud una radicale quanto poco felice trasformazione, dovuta all'edificazione dell'imponente mole del Palazzo Ottieri intorno al 1957, che nega completamente ogni possibile rapporto con la fascia litoranea e risulta del tutto avulso dal contesto urbano [Rossi 1997, 168-169; Rossi 2017, 35].

La conformazione e la specificità del luogo appaiono oggi inoltre totalmente mutate in seguito agli interventi eseguiti nella seconda metà del secolo per la realizzazione del tracciato della nuova via Marittima [Alisio 1999, 130].

Conclusioni

Il rapido susseguirsi di eventi traumatici e catastrofici che portarono alle demolizioni del Risanamento prima e al Piano di ricostruzione seguito al Secondo conflitto mondiale poi, oltre al continuo sorgere di nuove aree commerciali in diversi punti del tessuto urbano ed extraurbano, hanno determinato il lento declino ed il radicale stravolgimento di parte dell'area urbana del Mercato, finendo per snaturare del tutto un luogo che per oltre sei secoli era stato al centro della vita sociale, politica e religiosa cittadina. La piazza, interessata proprio di recente dall'avvio dei lavori di riqualificazione già deliberati nel 2014 nell'ambito del Grande Progetto UNESCO, ha progressivamente perso la sua originaria natura e tutte le sue funzioni e negli ultimi decenni si è animata solo in occasione dei festeggiamenti in onore della Madonna del Carmine. Senz'altro l'intervento speculativo di epoca laurina, che ha completamente privato l'area del suo naturale sbocco verso il mare, peraltro già reso inaccessibile dalle strutture portuali, ha contribuito a rendere vani tutti i tentativi fin ora proposti per la riqualificazione dell'intera zona e ancora oggi si attende un intervento che restituisca dignità e decoro a un luogo un tempo al centro della vita cittadina.

Bibliografia

- ALISIO, G. C. (1971). *Sviluppo urbano e struttura della città*, in «Storia di Napoli», vol. VIII, Cava dei Tirreni, pp. 344-345.
- ALISIO, G. C. (1979). *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo libri.
- ALISIO, G. C. (1980). *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G. C. (1996). *Concorso per Piazza Mercato*, Napoli, Electa Napoli [Catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 12 novembre – 22 novembre 1996].
- ALISIO, G. C., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli.
- BOLDI, M. A. (1892). *Per i mercati coperti*, in «Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti italiani», vol. I, pp. 293-310.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A. (1988). *Architettura e programmi di riqualificazione urbana nella Napoli preunitaria: i "mercati di commestibili"*, in «Rassegna ANIAI», nn. 1-2, pp. 4-20.
- BUCCARO, A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli, Electa Napoli.
- CALVANESE, V., CASTELLANO, A. (1995). *Il Real Convitto del Carminiello a Piazza Mercato*, in *La valorizzazione degli edifici antichi: alcune proposte progettuali*, a cura di M. Fumo, Napoli, Clean Edizioni, pp. 24-33.
- CAPACCIO, G. C. (1634). *Il Forastiero: dialogi*, Napoli, per Domenico Roncagliolo, pp. 658-659.
- CAPASSO, B. (1868). *La Piazza del Mercato di Napoli e la casa di Masaniello: rimembranze storiche di un napoletano*, Napoli, Stamperia del Popolo d'Italia.

- CAPASSO, B. (1876). *Catalogo ragionato dei libri, registri e scritture esistenti nella sezione antica o prima serie dell'Archivio Municipale di Napoli (1387-1806)*, Napoli, Stabilimento Tipografico del cav. Francesco Giannini, p. 309.
- COLLETTA, T. (1985). *Napoli. La Cartografia pre-castale*, in «Storia della città», nn. 34-35, Milano, Electa, pp. 92-93; pp. 132-133.
- COLLETTA, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile: la città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma, Kappa.
- CORRIERE DI NAPOLI (1877). *La villa del popolo – La festa e i petardi*, in «L'illustrazione italiana», anno IV, n. 33, 19 agosto 1877, Milano, Fratelli Treves Editori, p. 7.
- DALBONO, C. T. (1876). *Nuova guida di Napoli e dintorni: sistema misto*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Prof. Antonio Morano, pp. 168-194.
- D'AMBRA, R. (1889). *Napoli antica*, Napoli, Ed. Raffaele Cardone.
- D'AMBROSI, M. R. (1997). *Il complesso di S. Eligio al Mercato: tra Vanvitelli e Fuga*, in «Napoli Nobilissima», IV serie, vol. XXXVI, pp. 103-110.
- DE LA VILLE SUR-YLLON, L. (1896). *La cappella espiatoria di Corradino al Mercato*, in «Napoli Nobilissima», vol. V, pp. 150-153.
- D'ENGENIO CARACCILO, C. (1624). *Napoli sacra*, Napoli, per Ottavio Beltrano, pp. 438-442.
- DE SETA, C. (1969). *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DI GIACOMO, S. (1892). *Le chiese di Napoli. Santa Maria del Carmine Maggiore*, in «Napoli Nobilissima», vol. I, pp. 18-23; 56-60; 97-99.
- DI GIACOMO, S. (1892). *Le chiese di Napoli. S. Eligio al Mercato*, in «Napoli Nobilissima», vol. I, pp. 151-154.
- DI LIELLO, S. (2004). *Piazza Mercato e l'intervento di Francesco Sicuro*, in *Architettura e urbanistica dell'età borbonica: le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, a cura di A. Buccaro, G. Matacena, Napoli, Electa Napoli, p. 50.
- GALANTI, G. M. (1792). *Breve descrizione di Napoli e del suo contorno. Di servire di appendice alla Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Presso li soci del Gabinetto Letterario, pp. 169-176.
- GAMBARDELLA, A. (1990). *Piazza Mercato a Napoli. Architettura e sviluppo urbano del borgo orientale*, Genova, Sagep.
- GLEIJESES, V. (1969). *La Piazza Mercato in Napoli*, Napoli, Edizioni del Delfino.
- MONACO, G. (1970). *Piazza Mercato: sette secoli di storia*, Napoli, Athena Mediterranea editrice.
- PANE, G. (1973). *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta*, in «Napoli nobilissima», III serie, vol. IX, pp. 118-159; vol. XII, pp. 45-70.
- PIGNATELLI, G. (2018). *Il mercato coperto di largo San Pasquale. Un poco noto spazio commerciale nella Napoli di fine Ottocento*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University press, pp. 1007-1016: <http://dx.doi.org/10.6093/978-88-99930-03-5>.
- ROSSI, P. (1995). *Il Fondo Piante e Disegni dell'Archivio Storico Diocesano di Napoli*, in «Campania Sacra», n. 26, pp. 379-430.
- ROSSI, P. (1997). *Il recupero dell'edilizia ecclesiastica nell'area di Piazza Mercato a Napoli. In margine alle piante ottocentesche delle ottine parrocchiali*, in «Campania Sacra», n. 28, pp. 165-174.

- ROSSI, P. (1997). *Gli interventi urbani da Ferdinando II agli anni postunitari*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di G. C. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 85-94.
- ROSSI, P. (2012). *Architettura sacra e cartografia storica di Piazza Mercato a Napoli*, in *Il castello del Carmine tra storia e trasformazioni urbane di Piazza Mercato*, a cura di L. Maglio, Giannini editore, pp. 27-38.
- ROSSI, P. (2017). *Il Racconto di Piazza Mercato a Napoli*, Napoli, Artstudiopaparo.
- RUOTOLO, R. (1976). *Un inedito progetto settecentesco per Piazza Mercato*, in «Napoli nobilissima», vol. XV, nn. 1-2, pp. 48-51.
- SANFELICE, G. (1692). *Situazione fatta dall'Illustrissimo Signor Portulano di questa fedelissima città nell'Anno 1692. De Cacciate, e Pennate delle Botteghe, Posti fissi, et ammovibili, Barracche, et altro*, Napoli, per Carlo Porsile Regio Stampatore.
- SIGISMONDO, G. (1788). *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, vol. II, Napoli, presso i fratelli Terres, pp. 172-176.
- TAINÉ, H. (1866). *Voyage en Italie. Tome I. Naples et Rome*, Paris, Librairie Hachette et Cie, p. 44.
- TEMPONE, V. (2010). *I mercati di commestibili a Napoli tra XVIII e XIX secolo*, Napoli, Viscione Editore.
- VILLANI, P. (2017). *Brani di città: il Mercato descritto e illustrato*, in P. Rossi, *Il Racconto di Piazza Mercato a Napoli*, Napoli, Artstudiopaparo, pp. 123- 188.
- VITOLO, G. (2003). *La piazza del Mercato, S. Eligio e l'Università Federico II*, in «Napoli nobilissima», V serie, vol. IV, pp. 221-223.

VEDI NAPOLI E POI... L'IMMAGINE DELLA CITTÀ TRA RACCONTO E REALTÀ

MARIA LUCE AROLDI

Abstract

The paper aims to reconstruct the complex and often ambiguous image of the city and its upsides and downsides through the comparative analysis of literary sources such as travel reports of Italian and foreign writers, in particular in the second half of the 19th century and in the early 20th century. Instead of offering a stereotypical and conventional narrative celebrating the urban reality, some pivotal authors preferred to describe marginal and distant realities rather than the common image.

Keywords

Naples; Narrative; Discordant spaces

Introduzione

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento la rappresentazione e la narrazione della città di Napoli erano incentrate su spazi "dissonanti", ovvero luoghi in netta antitesi rispetto non solo al contesto urbano, ma differenti rispetto all'idea di città borghese che si stava affermando proprio nel XIX secolo [Alisio 1992; Alisio 1997, 77-80; Buccaro 1985; Buccaro 1995, 117-204; Di Liello 1997, 97-105; Di Stefano 1972; Rossi 1997, 85-94; Zucconi 2001].

Interi quartieri o più circoscritti spazi cittadini come fondaci, bassi, grotte, vennero identificati come luoghi malsani, caratterizzati da degrado morale, civile e architettonico, risultando dunque spazi "altri", distanti dalla concezione di città moderna.

A questi luoghi, viaggiatori e autori locali dedicarono nei propri scritti ampio spazio, sia con parole drammatiche e crude con evidente intento di denuncia, sia con la volontà di preservarne la memoria e ricordarne le peculiarità e il fascino.

Con l'intervento di Risanamento dei quartieri bassi avviato nel 1884, infatti, molte zone storiche della città, trasformate o in fase di mutamento, persero identità e peculiarità diventando luoghi anonimi e privi di quella pittoresca attrattiva che troverà poi spazio solo nel ricordo.

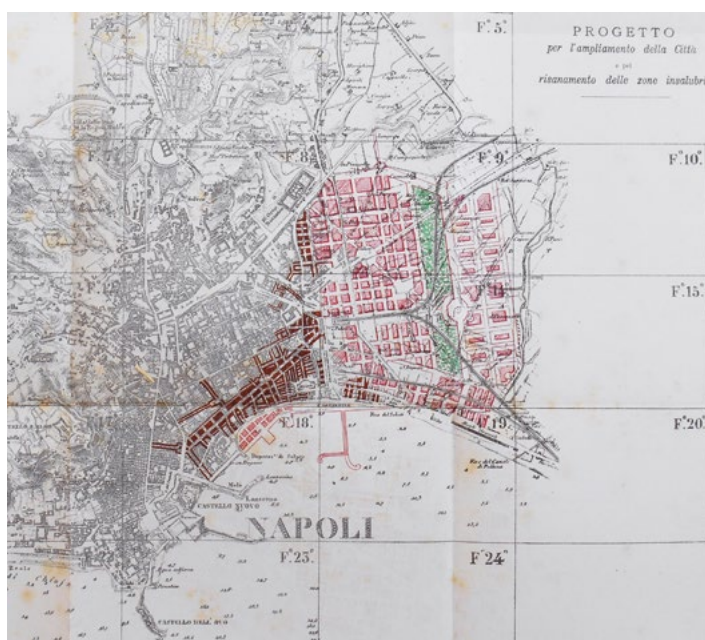
La narrazione stessa dei luoghi cambiò diventando "dissonante", volta a registrare proprio l'evoluzione e la distanza tra passato e presente, distaccandosi dal cliché ormai consolidato sia dell'esaltazione entusiastica delle panoramiche scenografie urbane, sia della denuncia delle terribili condizioni dei quartieri abitati dai ceti meno agiati.

Gli spazi dissonanti della città ottocentesca

Dopo l'Unità d'Italia, l'evidente arretratezza e il degrado sociale e morale in cui versavano alcune zone della città di Napoli cominciarono a diventare oggetto di disamina e attenzione da parte di storici, politici, letterati e giornalisti, che fecero emergere il problema a livello nazionale auspicando un tempestivo intervento da parte del Governo.

Tra le voci più autorevoli va segnalata quella di Pasquale Villari, che nell'affrontare la questione meridionale e il problema della camorra a Napoli si trovò a parlare nelle *Lettere meridionali* di una particolare tipologia residenziale dove la camorra faceva proseliti, ovvero i fondaci «[...] nei quali abita la più misera gente, e che sono disprezzati anche dalle donne stesse del popolo. Per ingiuriarsi fra loro, l'una chiama l'altra *funna-chèra* [...]» [Villari 1878, 7].

Concentrati prevalentemente nei quartieri popolari di Porto, Pendino, Mercato e Vicaria, dove il colera fece strage, i fondaci erano in realtà presenti su tutto il territorio cittadino, così come anche i bassi, i vicoli e i tuguri in cui si concentrava la vita del popolino, come ricordato dalla letteratura dell'epoca e da studi specializzati. Luoghi angusti, cupi, bui, chiusi architettonicamente e metaforicamente, piccoli microsmi estranei alla vita cittadina, fondaci e bassi nulla avevano di pittoresco e mal si conciliavano con l'idea di una città e di una società civile. Per questa ragione la bonifica o l'eventuale demolizione di questi spazi [Municipio di Napoli 1877] furono per lungo tempo al centro di un serrato dibattito che coinvolse tecnici, letterati e società civile nella ricerca di adeguate soluzioni, che dopo parziali tentativi si concretizzarono solo con l'approvazione del piano di Risanamento, reso necessario, com'è evidente nella pianta di Adolfo Giambarba del 1884 (Fig. 1) e in una poco nota pianta dei lavori conservata presso l'Archivio Storico



1: Progetto per l'ampliamento della città e per il risanamento delle zone insalubri, 1884. Dettaglio [in Giambarba 1884].



2: Planimetria con distribuzione del lavoro. Progetto di esecuzione delle opere di Risanamento. Opere da eseguire nel 3°, 4°, 5° biennio, 1894 [Archivio Storico Municipale di Napoli, Fondo Cartografico, Opere Pubbliche, fasc. 121, doc. 9].

Municipale di Napoli (Fig. 2), al fine di bonificare e dare una veste moderna allo storico tessuto del ventre cittadino [Alisio 1980; Russo 1960].

Chiunque dopo aver visto esplorato i *fondaci*, dopo esser calato nei *bassi*, dopo essersi arrampicato sulle grotte, crede esaurito il novero delle miserie di Napoli, s'inganna a partito. Deve invece girare di notte, vedere le così dette locande [...] [White Mario 1877, 29-30].

Così scriveva Jessie White Mario ne *La miseria in Napoli*, in cui, sulla scorta dell'evidente conoscenza della produzione letteraria napoletana sul tema, dai romanzi della trilogia socialista di Francesco Mastriani, *I Vermì*, *Le Ombre* e *i Misteri di Napoli* pubblicati tra il 1860 e il 1875, al resoconto del medico igienista e Consigliere comunale Marino Turchi, *Notizie e documenti riguardanti le condizioni igieniche della città di Napoli raccolte nelle dodici sezioni* pubblicato nel 1866, la giornalista inglese mostrava distanza da ogni intento celebrativo. La White Mario intendeva infatti registrare e fornire dati precisi sulla vita dell'infima plebe, che si svolgeva tra ospedali, carceri, ospizi di mendicizia e malsane tipologie abitative, e dunque proporre rimedi e soluzioni efficaci.

La volontà critica d'indagine è evidente anche nell'emblematico testo *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini. L'opera in forma epistolare che descriveva la città e i suoi dintorni, doveva costituire una sorta di relazione sulle difficili condizioni delle realtà cittadine marginali, tuttavia non prescindeva dall'analisi e dalla descrizione degli aspetti

scenografici e monumentali di una Napoli caratterizzata da due anime distinte, che pur convivendo rimanevano sempre visibili e distinguibili:

Strano paese è questo! Quale impasto bizzarro di bellissimo e di orrendo, di eccellente e di pessimo, di gradevole e di nauseante. L'effetto che l'animo riceve da un tale insieme è come se si chiudessero e si riaprissero continuamente gli occhi: tenebre e luce, luce e tenebre. Accanto alla elegantissima dama, un gruppo di miserabili coperti di luridi cenci; immondizie e sudiciume fra i piedi, su in alto un cielo di smeraldo; da un lato una fresca veduta della marina, dall'altro pallide facce di miserabili che si affollano su l'apertura della loro tenebrosa spelonca; là in fondo, un gruppo di azzimati dandy fa cerchio intorno al cestello odoroso della fioraia, accanto uno sciame di guaglioni in camicia si svoltola tra le immondizie; qui un'onda profumata dal fiore d'arancio t'inebria, due passi più avanti la padella del friggitore ti strazia l'olfatto; la mesta canzone della comarella, che dolcissima scende dal balcone fiorito t'inebria, il raglio potente d'un somaro ti fracassa gli orecchi. E così potrei seguitare all'infinito [...] [Fucini 1878, 6].

Lo scrittore toscano non si limitò alla descrizione della plebe rintanata negli squallidi e luridi tuguri dei quartieri bassi, a cui dedicò ampio spazio sulla scia di un intento di denuncia letteraria partito proprio da Villari e che si stava ormai consolidando, ma rilevò la distanza tra città aristocratico-borghese e città dei poveri, mettendo in evidenza la dissonanza tra luoghi, spazi e volti.

Fucini descrisse una città allegra, chiassosa, disordinata, una «bellissima sfinge» [Fucini 1878, 122] dall'evidente influenza orientale e spagnola, purtroppo però piena di letamai rappresentati dalla grotta alle Rampe Brancaccio, dai fondaci e dai bassi di Porto, Pendino, dell'Imbrecciata e di Santa Lucia, che si ponevano in netto contrasto con le ben più affascinanti via Toledo, la riviera di Chiaja e Mergellina.

I quartieri di Porto (Fig. 3) e Mercato, divennero anche i principali luoghi descritti da Axel Munthe in *Letters from a mourning city*. Giunto in città per prestare soccorso a seguito della nuova epidemia di colera, il medico svedese indugiò criticamente nel triste racconto di una realtà, urbana e umana, avvilita e prostrata.

La città dolente di Munthe ovviamente non era la Napoli monumentale, ma quella dei poveri, dei fondaci, dei sotterranei, in cui zone e luoghi erano abbozzati attraverso la descrizione di edifici fatiscenti e figure di camorristi, mendicanti e poveri derelitti abbandonati al proprio destino. Tralasciando il racconto delle bellezze e dei panorami cittadini, l'autore si soffermò sugli oscuri luoghi che ben aveva avuto modo di conoscere prestando assistenza agli ammalati, in particolare nel quartiere Mercato, un labirinto di intricate vie e viuzze nel quale né stranieri né molti napoletani avevano di certo mai messo piede e che probabilmente conoscevano solo attraverso i racconti:

You are surprised to see how well I know my way about this labyrinth of lanes and alleys, but then, you see, I have been here so often; we are now going through streets the name of which you have never even heard, and which you would certainly be unable to find on any map of Naples; no stranger has ever set foot in them before, and very likely no Neapolitan either for the matter of that [Munthe 1887, 84].



3: A. Mauri, Napoli. Strada di Porto, ultimo quarto del XIX secolo [Collezione privata].

Il tema della trasformazione urbana tra realtà e ricordo

Qualche anno più tardi anche Émile Zola tracciò un incisivo e affascinante affresco del ventre di Napoli nel proprio taccuino di appunti di viaggio, recentemente ripubblicato in traduzione italiana col titolo *Il mio viaggio a Roma*. Giunto a Napoli da Roma il 23 novembre del 1894, sostò nel capoluogo partenopeo solo per pochi giorni, nei quali ebbe comunque modo di appuntare le proprie riflessioni:

E adesso racconto del mio soggiorno a Napoli in cui ho fatto osservazioni soprattutto sul popolo, il quartiere del porto e di Santa Lucia, i vicoli che scendono con i tetti che si toccano, i bucati, l'umidità e l'odore nauseabondo. Tutta la vita si svolge per strada, sottili balconi sono sospesi alle finestre con donne e bambini che sono lì quando non sono per strada. Il panierino scende attaccato ad una corda per raccogliere le provviste, la donna si sporge e grida al mercante quello che vuole e in quale quantità, mette i soldi nel panierino, lo cala e il mercante ci mette a sua volta la sua merce che poi sale. Le donne sui balconi cucinano, si truccano, anche se tutto si fa essenzialmente in strada: ci si lava, ci si spulcia, ci si veste, si mangia, si passano intere giornate. Donne in piedi e sedute, uomini in fila, accovacciati lungo il marciapiedi, bambini che giocano, greggi di capre che passano, che vengono munte. E cibo ovunque, su carretti illuminati la sera da grosse lanterne quadrate o su cassette e piccole tavole illuminate allo stesso modo. Melagrane, frutta, frittura, pesce, molluschi, e piatti pronti in mezzo alla calca da mangiare lì sul marciapiede senza

andare in cucina. Voci acute, risa, spintoni, grida di bambini, ancor a una volta la vita all'aria aperta, in ciò che ha di più abbandonato e incurante. Canti, musica, una trascuratezza straordinaria, una miseria allegra, che non ha freddo. Questa sarà la riflessione di Pierre: "oh, povero popolo gaio, così bambino e ignorante, che non si lamenta della propria miseria". Questa è certamente la democrazia meno cosciente di sé stessa. Bisogna vergognarsene per lei, desiderare più cultura e benessere? Essa certo non chiede niente, è felice di vivere con qualche soldo al giorno. [...] Per strada voci grossolane e comuni, da tutta l'allegria sotto il sole si propaga però un sentimento d'infinita tristezza [Zola 1958, 270; Zola 2013, 183-184].

Durante il breve soggiorno, Zola ebbe modo di recarsi a Pompei, sul Vesuvio, a Posillipo e a Capri, tuttavia furono i quartieri popolari, che descrisse con accorto realismo, a catturare maggiormente la sua attenzione. Affascinato da luoghi distanti da ogni forma di comune bellezza o monumentalità, che nella loro essenza erano però in grado di trasmettere interesse e suscitare riflessioni critiche, lo scrittore parigino, dietro un apparente e superficiale senso di gaiezza, percepì un sentimento di profonda tristezza causato da una plebe ignorante e stracciona, incapace di avere piena consapevolezza di sé. Tra i luoghi raccontati da Zola, il popoloso e pittoresco rione di Santa Lucia (Fig. 4) coinvolto nel nuovo piano di bonifica e Risanamento cittadino, era ormai interessato da un radicale stravolgimento al quale si opposero diversi autorevoli intellettuali dell'epoca, in particolare Matilde Serao, che nel 1884 aveva dedicato parole non troppo lusinghiere al borgo dei *luciani*:

Nulla più pittoresco che la strada Santa Lucia, di esclusiva proprietà dei signori pescatori e marinai, intrecciatori di nasse e venditori di ostriche; nonché delle loro signore mogli, venditrici di acqua sulfurea e di ciambellette, cucinatrici di polipi e friggitrici di peperoni; [...] In quella strada all'aria aperta tutto si fa: il bucato e la conserva di pomodoro, la pettinatura delle donne e la spulciatura dei gatti, la cucina e l'amoreggiamento, la partita a carte e la partita alla morra. [...] Le quattro viottole cieche che salgono da Santa Lucia verso la collina, valgono i *fondaci* del quartiere Mercato per il luridume [...] Santa Lucia, tutta pittoresca, resta sempre fuori dalle leggi dell'edilizia e d'igiene: è un borgo fortificato. Forse il colera non vi avrà fatto strage: vi è il mare e vi è il sole. Ma che mare nero, untuoso! Ma qual putrefazione non illumina quel sole! [Serao 1884, 82-85].

Evidenti appaiono i punti di contatto tra le descrizioni della giornalista napoletana e lo scrittore francese, segno di una comune matrice di ricerca volta ad uno spiccato realismo e ad una chiara influenza che l'autore della saga dei *Rougon-Macquart* e de *Le ventre de Paris* aveva esercitato sulla produzione letteraria napoletana e della Serao in particolare [Ruggiero 2009, 17-66; Villani 2001, 71-73].

Nonostante il dibattito, il rione Santa Lucia fu interessato comunque da una radicale trasformazione [Alisio 1989, 112-115; Lops 1886; Mangone 2009] che la Serao trattò nella nuova edizione del *Ventre di Napoli*, in cui denunciava la scarsa efficacia dell'intervento di Risanamento [Serao 1906, 85-134] polemizzando sulla trasformazione di antiche aree cittadine:



4: Sommer & Behles, Stereografia S.^a Lucia, 1870 ca. [Collezione privata].

Il Rione delle Bellezza! [...] Si tratta di quel grande deserto di Santa Lucia nuova, dove tutti gli innamorati del vecchio Napoli, preferivano, forse, vedere quel bel mare di Santa Lucia, l'antico, il nostro mare: diamogli un sospiro di rimpianto, in nome del pittoresco, consoliamo gli stranieri nella loro delusione e rinneghiamo la civiltà, tacitamente, nel nostro spirito. [...] Noi rimpiangiamo Santa Lucia vecchia, gli stabilimenti di bagni, l'acqua sulfurea, le venditrici di acqua, gli ostricari, le trattorie e i tessitori di nasse! [...] Il nuovo progetto è questo: invece di tredici caserme esse saranno undici e saranno divise da vie più larghette, con file di alberi lungo le vie, simili a quelle di cui è contristato il Rettifilo [...] Questi undici edifici avranno, anche, attorno, un poco di verdura, una piccola fascia verso il mare. E basta. Ma questa è, dunque, la peregrina idea per cui il rione Santa Lucia sarà chiamato Rione della Bellezza? [Serao 1906, 149-151].

Il tema della trasformazione urbana è centrale anche nell'opera dello scrittore e viaggiatore inglese George Gissing che visitò Napoli nel 1897, prima di imbarcarsi per Paola e proseguire il suo viaggio in Calabria.

Autore di *By the Ionian Sea: Notes of a Ramble in Southern Italy*, edito per la prima volta nel 1901, Gissing durante il soggiorno napoletano ebbe modo di registrare i cambiamenti avvenuti negli anni successivi alla sua prima visita del 1888, ricordata in una lettera alla sorella Ellen [Gissing 1927, 234-239].

Lo sventramento (the disembowelling) goes on, and regions are transformed. It is a good thing, I suppose, that the broad Corso Umberto I. should cut a way through the old Pendino; but what a contrast between that native picturesqueness and the cosmopolitan vulgarity which has usurped its place! "Napoli se ne va!" I pass the Santa Lucia with downcast eyes, my memories of ten years ago striving against the dullness of to-day. The harbour, whence one used to start for Capri, is filled up; the sea has been driven to a hopeless distance beyond a wilderness of dust-heaps. They are going to make a long, straight embankment from the Castel dell'Ovo to the Great Port, and before long the Santa Lucia will be an ordinary street, shut in among

huge houses, with no view at all. Ah, the nights that one lingered here, watching the crimson glow upon Vesuvius, tracing the dark line of the Sorrento promontory, or waiting for moonlight to cast its magic upon floating Capri! The odours remain; the stalls of sea-fruit are as yet undisturbed, and the jars of the water-sellers; women still comb and bind each other's hair by the wayside, and meals are cooked and eaten al fresco as of old. But one can see these things elsewhere, and Santa Lucia was unique. It has become squalid. In the grey light of this sad billowy sky, only its ancient foulness is manifest; there needs the golden sunlight to bring out a suggestion of its ancient charm. Has Naples grown less noisy, or does it only seem so to me? The men with bullock carts are strangely quiet; their shouts have nothing like the frequency and spirit of former days. In the narrow and thronged Strada di Chiaia I find little tumult; it used to be deafening. Ten years ago, a foreigner could not walk here without being assailed by the clamour of cochieri; nay, he was pursued from street to street, until the driver had spent every phrase of importunate invitation; now, one may saunter as one will, with little disturbance. Down on the Piliero, whither I have been to take my passage for Paola, I catch but an echo of the jubilant uproar which used to amaze me. Is Naples really so much quieter? If I had time I would go out to Fuorigrotta, once, it seemed to me, the noisiest village on earth, and see if there also I observed a change. It would not be surprising if the modernization of the city, together with the state of things throughout Italy, had a subduing effect upon Neapolitan manners. In one respect the streets are assuredly less gay. When I first knew Naples one was never, literally never, out of hearing of a hand-organ; and these organs, which in general had a peculiarly dulcet note, played the brightest of melodies; trivial, vulgar if you will, but none the less melodious, and dear to Naples. Now the sound of street music is rare, and I understand that some police provision long since interfered with the soft-tongued instruments. I miss them; for, in the matter of music, it is with me as with Sir Thomas Browne. For Italy, the change is significant enough; in a few more years' spontaneous melody will be as rare at Naples or Venice as on the banks of the Thames [Gissing 1901, 3-5].

Dalla narrazione appare evidente che Santa Lucia costituiva una realtà “dissonante”, ovvero un luogo differente rispetto a quello fissato nei ricordi dell'autore dopo il primo soggiorno in città.

Lo storico rione si presentava squallido e misero, poco riconoscibile, profondamente mutato e privo di quelle caratteristiche che l'avevano reso in passato unico e fascinoso. Gissing si soffermò anche su altre aree urbane profondamente mutate e ormai prive di fascino e folklore. Le strade cittadine che tanto lo avevano affascinato erano ormai quiete, mute, prive di allegria e di vivacità e lo sventramento, che tanti benefici aveva arrecato alla città in termini di modernizzazione, aveva purtroppo determinato la perdita della fisionomia e dell'identità di molti luoghi, cancellandone l'originario carattere pittoresco e sostituendolo con il cattivo gusto cosmopolita.

Nel racconto è evidente che l'elemento dissonante era costituito da una realtà urbana che oggettivamente era percepita come diversa rispetto al ricordo e che si presentava differente agli occhi del viaggiatore a seguito della trasformazione cittadina; l'intervento di Risanamento dunque costituì una sorta di vera e propria cesura in termini narrativi, di percezione e racconto della città.

Così come per Gissing anche per lo scrittore inglese Arthur Norway la zona di Santa Lucia (Fig. 5), priva ormai dell'originario fascino, rappresentò l'emblema del cambiamento.



5: Naples – Fishing stage, Santa Lucia [in Norway 1905, 54].

Nel poco noto *Naples past and present*, pubblicato per la prima volta nel 1901, l'autore si soffermò proprio sulla differenza e sui mutamenti di alcuni luoghi prima e dopo l'intervento di Risanamento, ritenendo che questo avesse sì portato ad un miglioramento, ma che fosse causa anche della perdita del pittoresco e dell'allegria:

The charm of Santa Lucia is largely of the past. Naples is suffering a change; and at this point one realises for the first time that the old city of dirt and laughter is being swept and garnished. The “piano di risanamento”, that much-needed scheme of resanitation which was conceived in Naples after the dread outbreak of cholera had scourged the narrow alleys in a way to make the most careless people think - that great conception of broad streets to be driven through the crowded quarters, letting the sweet and healing sea air course to and from between the houses, has brought health and may bring cleanliness, but it seems to be expelling gaiety and picturesqueness with the mephitic vapours which have wrought such woe. Naples may be an idle city still, but it is not so idle. It is disorderly and not too safe yet is more reputable than it was. The rake is contemplating better things, and by-and-by may actually achieve them – an anticipation over which good men must rejoice. But visitors who come to play may lament the increase of seriousness and the vanishing faith that life begins and ends with laughter [Norway 1905, 102].

Agli albori del XX secolo, Napoli era diventata, secondo Norway, più pulita, più sicura e certamente più rispettabile rispetto al passato, nonostante la persistenza di realtà ancora distanti dall'idea di città moderna che rappresentavano la scarsa efficacia degli interventi del Risanamento:

“bassi”, the cellars which are the despair of Neapolitan reformers, where ragged women crouch over a chafing-dish of bronze, their only fire, and all the refuse is flung out in the gutter, up to the high garrets where the week's wash is hung out on a pole to dry. Not the freshest wind which blows across the sea from Ischia can bring sweetness to these alleys or expel

the wandering fever which on small inducement blazes to an epidemic and slays ruthlessly. There were high hopes of Naples when the "risanamento" was begun, that great scheme of clearance which was to let in fresh air and sunshine among the rookeries. But already the new tenements begin to be as crowded and as filthy as the old ones, and the better era is soiled at its very outset. One cannot make a people clean against its will [Norway 1905, 131].

La malinconica tristezza per gli interventi di sventramento e ricostruzione di numerose zone cittadine, fu alla base anche di una sorta di vero e proprio *amarcord* che Ferdinando Russo fece nel poemetto in versi 'O luciano d' 'o Rre:

*Addò se vére cchiù, Santa Lucia?
Addò sentite cchiù l'addore 'e mare?
Nce hanno luvato 'o mmeglio, 'e chesta via!
N'hanno cacciato anfino 'e marenare!
E pure, te facea tant'allegria,
cu chelli bbancarelle 'e 'astricare!
'O munno vota sempe e vota 'ntutto!
Se scarta 'o bello, e se ncuraggia 'o brutto!
Ah, comme tutto cagna! A tiempo 'e tata,
ccà se tuccava 'o mare cu nu rito!
Mo ncopp' 'o mare passa n'ata strata,
tutto va caro, e niente è sapurito! [Russo 1911, 21-22].*

Il nostalgico ricordo dell'ostricarò Luigi, voce narrante e marinaio luciano fedele a Ferdinando II, non si esplicitava solo nel racconto del viaggio del sovrano borbonico verso Bari nel 1859, ma diventava occasione per esprimere tristezza e malinconia per un luogo ormai sparito, inghiottito dal progresso e mutato a seguito della realizzazione della colmata a mare, della nuova strada e dei nuovi edifici.

Quello stesso progresso era stato però più consapevolmente inneggiato dallo stesso Russo a proposito della trasformazione di uno dei luoghi più ambigui e terribili della città, la grotta degli spagari, cui dedicò nella *Sunettiata* versi dall'omonimo titolo 'A grotta d' 'e spavare:

*Llà, dint' a chella grotta, 'e tiempe arreto,
nce steva, comme fosse, 'accupatura,
'a cimma, 'a scumma, 'o sciore, 'a rennetura,
rocchie, paranze, cumpagnie... 'Nzigreto
nce currevano 'a ggente p' 'a fattura,
p' 'e scungiure, p' 'e ncante... E llà dereto,
nun se sapeva che vo' di' cuieto... E se faceva pure 'a jettatura.
Nce truvave 'a vaiassa, 'o cammurrìsto,
janare e mariuole, a riggimente,
zingare smaleritte 'a Giesù Cristo...
Chillo pertuso er'auto ca nu puorto!
e da chillo pertuso, ore e mumente,
sentive asci na jastemmata a muorto [Russo 1910, 15].*

Il sonetto, alla stregua della raccolta poetica dialettale *'O funneco verde* di Salvatore Di Giacomo, traeva spunto dagli eventi contemporanei e contribuisce oggi alla definizione di una geografia urbana e umana della Napoli ottocentesca [Giammattei 2003, 93] basata proprio su luoghi difformi e personaggi non in sintonia con la città borghese.

Il mefistofelico antro, sede dei più infidi e strani personaggi che di giorno filavano lo spago per le reti da pesca e di notte si dedicavano a illecite attività, era fortunatamente scomparso, ricordava Russo, e quasi completamente sparito anche dalla memoria dei napoletani.

*Mo' nun c'è niente cchiù. S'è ribbazzato
da tanto tempo chillo brutto androne...
A chesto ognuno cchiù nun ha penzato
e so' squagliate tutt' è 'mpressione.
Nun se ne parla cchiù. Se n'è scurdato
ognuno 'è chisti fatte; stu mammone
c' 'a notte asceva... sarrà scapezzato...
Se songo spierze, e hanno fatto buone!
Mo' nce sta 'a Strata Nova. E llà vicino
nce pass' 'o trammo, nce hanno fravecato,
e scorre pure ll'acqua d' 'o Serino...
Quacche spavaro, sotta sott' 'è mmura,
fatica ancora 'è renza a lu ffilato...
Ma cchiù a nisciuno lle pò fa' paura! [Russo 1910, 22].*

Conclusioni

Dall'analisi e dal confronto delle testimonianze prese in esame, è evidente che la rappresentazione e la descrizione della città pur seguendo spesso un preciso stereotipo, sia mutata più volte tra la seconda metà del XIX e i primi anni del XX secolo.

Alla pittoresca immagine della Napoli sette-ottocentesca, dopo il 1860 si sostituì il racconto e la denuncia delle miserevoli realtà marginali che costituivano larga parte del tessuto urbano e che venivano percepite come elementi frammentari di un'idea di modernità e unità cittadina. Tuttavia, anche la trasformazione, l'adeguamento e la normalizzazione delle realtà dissonanti ottocentesche, comportarono un mutamento del registro narrativo, facendo emergere la precisa volontà di mantenere il ricordo, dal punto di vista letterario, iconografico e fotografico, di aree urbane completamente trasformate [D'Ambra 1889; Galasso et al. 1981; Pavone 1994; Bile 2002, 68-72].

L'intervento di Risanamento e bonifica su larga scala, infatti, da una parte contribuì alla demolizione di spazi deformi, dall'altra cancellò e snaturò luoghi che per quanto degradati suscitavano fascino e interesse. In tal senso, dunque, anche le nuove realtà costituirono spazi che finirono per essere percepiti come sgradevoli e stonati rispetto alla memoria storica e al ricordo del passato.

Bibliografia

- ALISIO, G. C. (1980). *Napoli e il Risanamento: recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G. C. (1989). *Il lungomare*, Napoli, Electa Napoli.
- ALISIO, G. C. (1992). *Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli.
- ALISIO, G. C. (1997). *La città borghese, architettura e urbanistica*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, pp. 77-80.
- BILE, U. (2002). *Città stracciona e metropoli moderna. Immagini di Napoli nella "Raccolta D'Amato" della Società Napoletana di Storia Patria*, in «Meridione, sud e nord del Mondo», n. 3, maggio-giugno, pp. 68-72.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A. (1995). *Architettura e urbanistica dell'Ottocento*, in *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, Electa, pp. 117-204.
- D'AMBRA, R. (1889). *Napoli antica*, Napoli, Ed. proprietario Raffaele Cardone.
- DI GIACOMO, S. (1886). *‘O Funneco verde*, Napoli, L. Pierro.
- DI LIELLO, S. (1997). *Quartieri operai e borghesi*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di G. C. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 97-105.
- DI STEFANO, R. (1972). *Edilizia e urbanistica napoletana dell'Ottocento*, in «Napoli Nobilissima», vol. XI, pp. 3-32.
- FUCINI, R. (1878). *Napoli ad occhio nudo, lettere ad un amico*, Firenze, Successori Le Monnier.
- GALASSO, G., PICONE PETRUSA, M., DEL PESCO, D. (1981). *Immagine e città: Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Napoli, G. Macc Chiaroli [Catalogo della mostra, Napoli Monastero di Santa Chiara].
- GIAMBARBA, A. (1884). *Progetto per lo ampliamento della città e risanamento delle zone insalubri*, Napoli, tip. F Giannini.
- GIAMMATTEI, E. (2003). *Il Romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida.
- GISSING, G. (1901). *By the Ionian Sea, notes of a ramble in Southern Italy, with eight illustrations in colour by Leo de Littrow*, London, Chapman and Hall.
- GISSING, G. (1927). *Letters of George Gissing to members of his family, collected and arranged by Algernon and Ellen Gissing*, London, Constable.
- LOPS, L. (1886). *Bonifica ed ampliamento di Santa Lucia in Napoli: progetto e concessione Lops*, Napoli, tip. M. Gambardella.
- MANGONE, F. (2009). *Chiaja, Monte Echia e Santa Lucia La Napoli mancata in un secolo di progetti urbanistici 1860 -1958*, Napoli, Grimaldi & C.
- MUNTHE, A. (1887). *Letters from a mourning city (Naples. Autumn, 1884)*, London, J. Murray.
- MUNICIPIO DI NAPOLI (1877). *Progetto di bonifica dei fondaci della città di Napoli*, Napoli, F. Giannini.
- NORWAY, A. H. (1905). *Naples past and present*, London, Methuen & co. [II edizione].
- PAVONE, M. A. (1994). *Napoli scomparsa nei dipinti di fine Ottocento*, Roma, Newton Compton.
- RUGGIERO, N. (2009). *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Alfredo Guida.

- ROSSI, P. (1997). *Gli interventi urbani da Ferdinando II agli anni postunitari*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di G. C. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 85-94.
- RUSSO, F. (1910). *Poesie napoletane*, Napoli, Francesco Perrella editore.
- RUSSO, F. (1911). *'O Luciano d' 'o Rre, poemetto in ottava rima*, con prefazione e note, Lanciano, R. Carabba.
- RUSSO, G. (1960). *Il risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Napoli, a cura della Società pel Risanamento di Napoli.
- SERAO, M. (1884). *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves.
- SERAO, M. (1906). *Il ventre di Napoli (Venti anni fa, Adesso, L'anima di Napoli)*, Napoli, F. Perrella.
- VILLANI, P. (2001). *Carlo Del Balzo tra letteratura e politica: contributi al dibattito sul realismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- VILLARI, P. (1878). *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier.
- WHITE MARIO, J. (1877). *La miseria in Napoli*, Firenze, Le Monnier.
- ZOLA, É. (1958). *Mes voyages: Lourdes, Rome, journaux inédits, présentés et annotés par René Ternois*, Paris, Fasquelle, pp. 267-272.
- ZOLA, É. (2013). *Il mio viaggio a Roma, 31 ottobre – 15 dicembre 1894*, Napoli, Intra Moenia [traduzione di Silvana Accardi].
- ZUCCONI, G. (2001). *La città dell'Ottocento*, Roma, GLF editori Laterza.

LEGGERE LE STORIE DELLA CITTÀ ATTRAVERSO I DOCUMENTI VISIVI

READING THE CITY'S HISTORIES THROUGH VISUAL DOCUMENTS

NANCY STIEBER, ANAT FALBEL, MIN KYUNG LEE,
JEFFREY A. COHEN

Every city contains multitudes, presenting a collective artefact made up of innumerable places and lived narratives. Most present-day cities also overlay multitudes, covering or transforming earlier iterations of themselves. Our knowledge of those older layers, of urban landscapes since recast quickly surrenders to the mortality of personal memory. We then come to depend heavily on the persistence of physical artefacts that capture fragments of that past city, whether through remnants and traces in the present-day built landscape or through records – textual, visual, and sometimes even three dimensional – of those largely supplanted deeper layers of the urban palimpsest.

Organised by members of the Urban Representations Interest Group of the *EAHN-European Architectural History Network*, this session invited contributions that looked to and interrogated visual documents capturing lost aspects of the city of both distant and recent history. They presented their subjects at a range of scales – from detailed surveys of common building forms to purposefully selected sets of views, from closely transcribed plans and streetscapes of whole blocks and neighbourhoods to maps of larger spatial networks and depictions of a city as a whole – that offered insights into both that past city and our own distanced vantage point in looking at it. With this topical frame, our call for papers ultimately yielded 17 presentations offered in three successive sessions, of which 13 have been submitted for publication here. Each session broached a range of themes.

The panel *Reality and projection* addressed the ways in which urban representations can serve various purposes through their intentional distortions, exaggerations, omissions, categorisations, and other manipulations of the visual record. Urban representations as interpreted in the first three papers, by Roff, Galeazzo, and Lucey, are seen to have been used to misrepresent the present, restore the past, and suggest a future. The paper by Sessa allows us to see the operation of assumed ideal visions of the city that denied contemporary industrial realities in favour of aestheticised preferences. All four papers suspend us between realities and projections of cities. They ask in what ways urban images embody perceptions of time as well as place. They help us interrogate the role of media in urban representations: is it significant or not to our methods that we study a drawing, an engraving, a painting, a photograph, a plan, or a map? Finally, while all these papers expose visual manipulations, is the discrepancy between reality and projection not the central focus of all historiographical approaches to urban representation? Are we as historians not trying to ferret out the ways in which images

narrate a city and thus reveal the motivations for their creation? Or have we become stuck in a fashionable revisionism that reflects our own cynical era's assumption that all representation is inherently "fake news"?

Proposing different case studies distributed within a wide range of time and geographies, papers in this panel, under the rubric *Instrumentalising urban images*, made use of the image as a historiographical and critical tool to apprehend and scrutinise the cultural context of particular urban spaces. Subjects ranged from the old city of Edo in early modern Japan of the mid-19th century, to the early 20th century in France, and from the old Europe to Toronto, Canada, the "Promised land" for dozens of waves of immigration since the 18th century, and from North American to the city of South Africa in the 21st century. Nenzi discusses the representation of nocturnal urban spaces introduced in the Japanese woodblock prints of illustrated guides and catalogues as part of Japan's transition to the modern era. Pernin searches for the meanings conveyed by the presence of scaffolding in the French postcards printed between 1900 and 1930, while Gold proposes a way of understanding the arrangement of Toronto's urban fabric through the visual representation of the city's changing linguistic environment over the past 150 years. The last article by Mussack, uses the instrument of micro-history and submits the visual narration composed by photographers Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse to reconstruct the history and fate of a particular architectural space and the community around.

The third panel, *Reading the urban fabric through visual evidence*, focused on the media of urban representations and how they can be used to craft histories of the evolving forms of cities. Offering analyses of drawings, photographs, government maps, insurance maps, architectural plans, and textual descriptions, the papers provide methodological models of interpretation and interrogate the value of these materials as historical evidence. Routinely, these scholars practice counter-readings, having not only to identify what was pictured but also to discern what was absent, often intentionally, thereby revealing the mediated nature of these urban representations. Two papers, by Mendoza and Calatrava, and Maglio, respectively discuss how through visual materials cities were imagined as an Orientalist fantasy and forgotten as layers were built up. The other three papers, those of Candia, Rabens, and Sweeny, examine different types of maps to reconstruct the morphologies of a Milanese street, a Chicago block, or the entire city of Montreal. All the papers expose a fundamental hermeneutic issue: the materials often serve as both historical evidence and historical interpretation. Consequently, on what then can historians base our claims and suture these representations into a narrative about a city? This session's essays offer some potential methodological examples of how architectural and urban historians might address this question.

VENICE, THE LAGOON, AND DIGITAL CULTURAL HERITAGE: MAPPING THE ISLANDS IN THE EARLY MODERN PERIOD

LUDOVICA GALEAZZO

Abstract

In the early modern period, the cluster of islands encircling the Venetian lagoon served as capillary structures for the city's political, socio-economic and cultural interests. The trajectory that followed the fall of the Republic (1797) profoundly changed this understanding. Building on a systematic and geographic analysis of the Venetian archipelago, the paper focuses on patterns connecting the satellite settlements by comparing their histories and urban and architectural characteristics.

Keywords

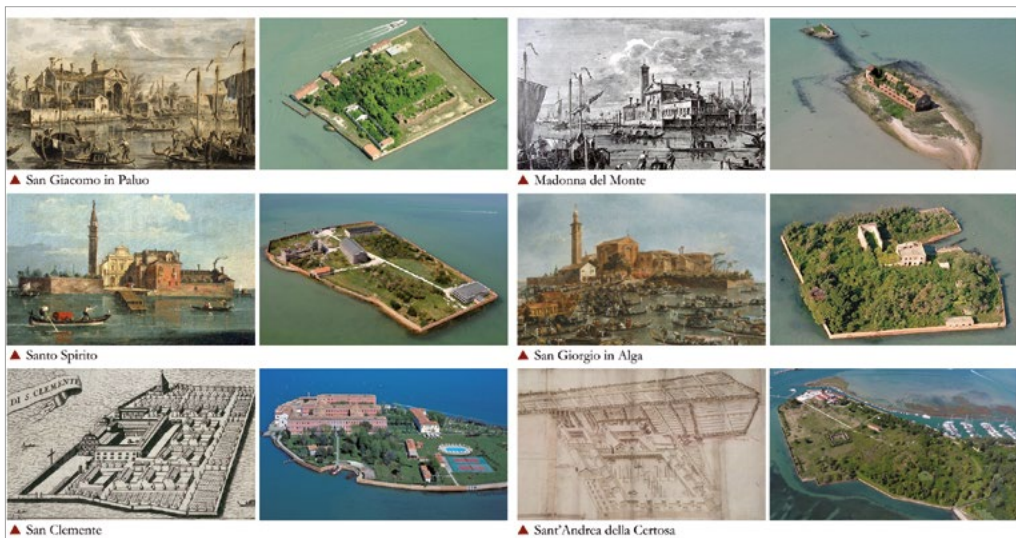
Venetian lagoon; Islands; Digital humanities

Introduction

In 1549, the famous engineer Cristoforo Sabbadino (1487-1560), in describing the Venetian lagoon, stated: «The head is the place where the shores are situated; and that part toward the sea are the arms [...] and its ports are food; the legs that keep it standing safely are the canals, lakes, and receptacle of salt water [...] the heart is the city of Venice» [Sabbadino 1549, 138]. With his anthropomorphic reading, the chief surveyor of the Republic wanted to celebrate the early modern lagoon as a unique organic environment where the mingling of human action and natural ecosystem is enduring and profound. This empathic assertion was also a strong call for a straightforward awareness: Venice would not exist without its lagoon. The water basin that stretches from Chioggia to the river Sile was more than an ornamental frame or neutral space for a 16th-century Venetian man. It represented the natural extension of Venice's boundaries, while the islands functioned as connective hubs within a network of supply, organization, and distribution of resources [*La laguna di Venezia* 1995].

Nowadays, Sabbadino's apparently intuitive message seems to have been completely neglected. It would suffice to look at today's tourist maps of the city to understand that Venice is considered nothing but the typical "fish" shape of its historical center. This disconcert becomes more evident if we consider a scientific product like the 1982 Venice Photoplan, which was designed by the Municipality to accompany the new city's master

plan. This photographic map merely detects the city center and omits the over sixty islands of the lagoon from the management of the territory [*Atlante di Venezia* 1999]. However, there is a much more iconic image that exemplifies the illusionary idea of Venice as an artifact detached from its surroundings. This symbol is expressed by the uninterrupted flow of gigantic cruise ships that plague Venice daily. The transit of water skyscrapers in a certain way reveals how Venice is perceived and experienced today. The complexity of this city, whose life extends into the periphery, is reduced – and flattened – to thousands of pictures of St. Mark's Square and the Grand Canal captured by passengers directly from the ships' deck. Venice is merely admired from afar, like a painting or a postcard, and the lagoon is solely a fitting backdrop. The press, along with the initiatives of select citizens, seeks to remind us that, on the contrary, the lagoon and the city are two inseparable elements, but this notion is the exception. The origins of the gradual dissolution of this bond between the two areas must be traced on the trajectory following the fall of the Republic in 1797. This event had far-reaching consequences on the lagoon's history and profoundly altered its perception. The dissolution of ecclesiastical orders by Napoleon and the islands' conversion to accommodate warehouses, military hospitals, and troops' quarters led to radical change. Places that, in spite of their peripheral position, had nevertheless remained open to cultural relations suddenly became inaccessible spaces. Along with the political changes, later interventions significantly transformed the islands' geographic configuration and functions. Settlements such as San Giacomo in Paluo and the Madonna del Monte lie abandoned at the mercy of the high and low tides; others, like Santo Spirito and San Giorgio in Alga, have been privatized; and the more fortunate places have been converted for new uses but at the cost of losing their identity, like San Clemente that, since 2003, houses a luxury hotel (Fig. 1).



1: Some lagoon islands then and now. From top left to bottom right: Francesco Tironi, *San Giacomo in Paludo and Madonna del Monte* (1779); Francesco Guardi, *Santo Spirito* (1785 ca.) and *San Giorgio in Alga* (1782); Vincenzo Maria Coronelli, *San Clemente* (1697); *Sant'Andrea della Certosa* (17th century).

Fortunately, the centuries-old histories of these islands are vividly depicted in archival documents and visual records ranging from paintings, prints, and engravings to accurate cartographic maps and surveys. Together, these sources help to fill in the lost history of satellite islands and their crucial role in the panorama of the early modern lagoon. Through the use of such a broad documentation, analyzed by combining historical and digital methods, the *Mapping Venice's Archipelago* project aims to investigate the interwoven relationship that the city had with its surroundings between the late 15th and 18th centuries.

«In Acquis Fundata»: The Venetian Lagoon through Textual and Visual Sources

«By Divine Providence, the city of the Veneti is founded on water, surrounded by water and protected by water instead of by a wall». On a marble slab, preserved today in the Correr Museum in Venice, was carved a manifesto of the abiding dialogue between Venice and its waters. These words were pronounced solemnly by the Venetian humanist Giovanni Battista Cipelli, known as Egnazio (1478-1553). The Latin verses made for the office of the *Magistrato alle acque* praise Venice as a successful artifact miraculously founded and for divine intervention located within a safe and secure lagoon. Just as for the medieval walls of all other European cities, the Venetian Gulf was identified with the holy and inviolable walls of the city [Settis 2015, 19-21]. But Egnazio's interpretation was not a lone voice. A long-established line of historiographers had described the early modern lagoon as a beneficial space, a sort of protective cocoon for the city center and a place that expressed the triumph of human industry and mastery on the physical environment [Crouzet-Pavan 2013, 25-46]. Beyond the rhetorical mechanisms of the literary imagery developed by the Most Serene Republic to represent itself, the brackish salt water basin and the constellation of islands served to the capital's survival.

Textual descriptions find a visual counterpart in many visual documentary sources that depict the aquascape as a compact, safe, and above all, self-sufficient organism. One of the earliest representations of Venice's tie with its islands is illustrated in a miniature in the 1470 Ptolemy's *Cosmography*, made by the French secretary Hugue de Comminelles de Mézières for Alfonso, Duke of Calabria (Fig. 2).

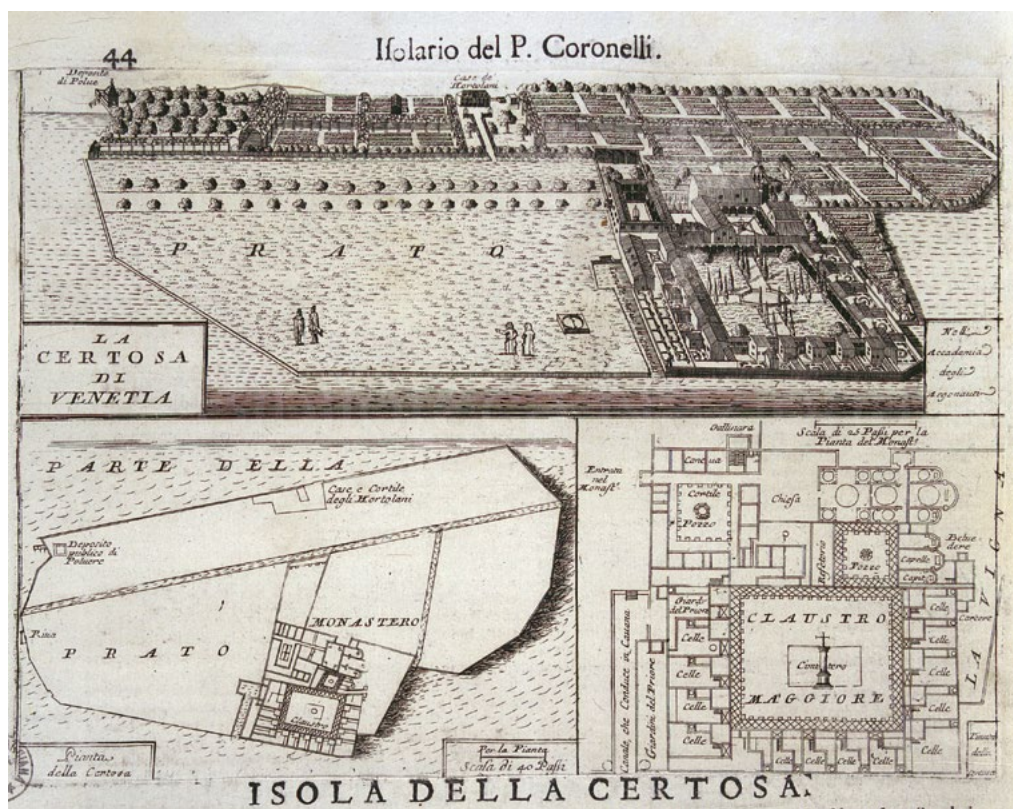
This document embodies physical and metaphoric ideals of the capital in the second half of the 15th century. In a still primordial portrait of the lagoon's topography, the city and its islets appear as a composite, although simplified, archipelago. However, upon closer view, one can note some details that capture the distinctiveness of this urban entity. On the lower right corner, a *cavana* (a typical shelter for boats) testifies to the use of the lagoon settlements as refuge to sailors, fishermen, and merchants. On the opposite side, a mill suggests the islands' role in food production and supply exchange. So far as these details disclose it, Venice's framework moves beyond the city's contours to embrace all the lands encircling its core.



2: Hueges de Comminelles, *Venetia* from Claudius Ptolomaeus, *Cosmographia*, 1470 [Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latino 4802, fol. 132r].

Since the 12th century, waters were considered - even from a legal point of view - as a vital public good, so much so that the Serenissima set up various offices that were responsible for the hydrological welfare of the lagoon [*Laguna, lidi, fiumi* 1983]. Initially the *Giudici del Piovego* and later - from the beginning of the 16th century - the new office of the *Savi ed esecutori alle acque* were in charge of overseeing the navigability of the canals, the silting of coastal channel, and the progression of marshes [Svalduz 2004]. Their work resulted in monumental maps that, in accurately detecting the configuration of rivers and islands, as well as the bathymetry of canals and swamps, embraced the environmental problems with wider socio-economic concerns.

Alongside this *corpus* of sources, the archives of religious communities established in the lagoon settlements offer a comprehensive view of the area's profound social, political, and economic significance. These records contain pertinent information about the spatial arrangement and the daily life of the lagoon cenobies. From the ordinary expenses preserved in account books that reveal a constant exchange with the city center, to commissions for artistic and architectural programs that enlisted the most famous



3: Vincenzo Maria Coronelli, Bird's-eye view and plans of the island and monastery of Sant'Andrea della Certosa from the *Isolario*, 1697 [Venice, Biblioteca Nazionale Marciana. 285.c.17, c. 44].

artists of the time, the lives of these ecclesiastical communities represent a departure from the preconceived notions of complete isolation [Moine 2013].

Yet, the memory of the Venetian islands owes a great debt to the Franciscan cosmographer Vincenzo Maria Coronelli (1650-1718), whose famous *Isolario* (1696-1697), a two-volume printed atlas, encompasses the majority of the lagoon's settlements. Annotated maps and elevations along with comprehensive textual descriptions document the geography and socio-economic organization of these liminal places (Fig. 3). Coronelli's work paved the way for a trend of printed works about the lagoon's territories. Bernardo Trevisan published the treatise *Della laguna di Venezia* in 1715 and five years later Domenico Lovisa integrated the two-volume collection *Gran Teatro di Venezia* with a significant series of views of Venetian islands. At the end of the 18th century, Antonio Visentini composed the *Isolario* for the publisher Teodoro Viero (1777), while Francesco Tironi and Antonio Sandi drew and engraved, respectively, a series of views of ports and islands published in 1779 with the title *Twenty-four Perspectives of the Islands in the Venetian Lagoon*. Moreover, in 1789, Cristoforo Tentori gathered the complete documentation on the legislation for the lagoon's preservation and Emmanuele Cicogna wrote about the inscriptions of Venice and its lagoon from 1824 to 1853. As a

result of such increasing interest of scholarship, the long-fueled “myth” of the sacred lagoon gave way to history, and the integral role of the archipelago in the larger Venetian community was placed in the foreground [Mariacher 1970].

Ironically, notwithstanding this climactic emphasis on the watery settlements, the 19th century marked their fatal decay. French and Austro-Hungarian administrative decisions led to demolitions and alterations. However, these governments eventually developed an array of accurate surveys and maps – preserved in both Venice and Rome – that provide valuable information on the state, as well as on the urban and architectural features of the islands prior to major interventions¹.

The Early Modern Lagoon as a Synergistic Network

The extensive historical documentation conveys the idea of the archipelago as an interweaving of interdependent human activities and exchanges. The Venetian state deliberately constructed synergistic relationships with its islands, assigning them various functions according to its needs. As historiography recounted and archaeological excavations demonstrated, the lagoon was alive with piety from the earliest days of Venetian settlements. Actually, lands and waters of the lagoon epitomize the city’s origins. But places that welcomed ancient communities were more than spiritual spaces devoted to a contemplative life. They embodied key sites of a complex network committed to support the communities themselves, but no less involved in preserving Venice’s urban framework. In a city deprived of any agricultural territory, inhabitants looked to the natural extensions of their environment to ensure their survival. Orderly orchards, vegetable gardens, vineyards, and watermills established within ecclesiastical walls guaranteed the city’s food supply [Faugeron 2014, 310-328]. But the interlocking exchange did not concern only food. Along with spaces devoted to the religious life, infrastructures and commodities served the daily needs of the larger Venetian community: customs houses, gunpowder storages, guestrooms for sailors, merchants, and passengers. As archival sources reveal, agricultural lands and workspaces were also commonly rented out to citizens. Sacred and secular hence coexisted within the lagoon’s ecclesiastical complexes, which were called upon to significantly contribute to the social and economic life of the territory.

If the “impregnable” water walls offered a natural protection against aggressors from both the sea and the mainland, over the centuries the human hand systematically built defense outposts to reinforce the lagoon’s safeguarding belt. A series of military structures (forts, garrisons, and watch towers) were located in proximity of sites considered strategic because of their positions (in particular along the three lagoon inlets). Since the 14th century, a small castle (Castel Vecchio) watched over the harbor of San Nicolò and was later reinforced by the Renaissance fort of Sant’Andrea (Castel Nuovo)

¹ ASVe. Direzione del Genio militare. Serie I, b. 19 and serie II, b. 143. Rome. Istituto Storico e di Cultura dell’Arma del Genio. Disegni, B. “Forti e Castelli”.

designed by the Veronese architect Michele Sanmicheli in 1543. The Castello della Lova controlled the port of Chioggia while, beginning in the first half of the 17th century, the Fort Alberoni prevented access to Malamocco. In addition, offshore pilings occluded the canals' navigability in case of need [Concina 1995, 249-269].

Naturally and artificially protected against outside enemies, by contrast the lagoon had to tackle internal problems. The silt-filled canals produced fetid air and miasma, the tide corrupted drinking water, and the extensive trade network was the principal path along which the epidemic diseases entered Venice. Yet, in the perfect balance of positive and negative facets of such a peculiar environment, this difficulty was effectively counterpoised. The innate condition of insularity and ensuing isolation made the islands the ideal place to house health hospitals and, in doing so, to protect and purify the wider city in the context of epidemic spreads. The Lazzaretto Vecchio (founded in 1423) and Nuovo (established in 1468 and opened in 1471) were committed to quarantine people and goods suspected to be infected by plague respectively [*Venezia e la peste* 1979]. But to cope with outbreaks of plague, other islands, such as San Clemente, San Giacomo in Paluo and San Francesco del Deserto, were used as overflow sites [Stevens Crawshaw 2012, 83-87]. In addition, settlements such as San Giorgio Maggiore and San Lazzaro degli Armeni often served as supplementary shelters for people coming from the mainland during periods of famine². In line with the dynamic nature of the lagoon environment, the network of islands enlarged the capacity of the public health system as necessary.

Furthermore, early modern chronicles and diaries vividly record visits from papal nuncios, ambassadors, and even royalty in transit, supporting the idea of the archipelago as a stage setting that slowly revealed Venice's key sites. During the celebration of significant public events, islands were often used for staging spectacles and ephemeral architecture. Foremost among these was the ceremonial welcome of the new French monarch Henry III in 1574 for which the mature Palladio was involved in the preparations of a series of triumphal *apparati* set on the Lido [Cooper 2005, 213-227]. In addition, the lagoon cloisters offered their spaces for state lodging services. Foreign diplomats were at first received by Venetian dignitaries in the observant church of Santo Spirito and then accommodated (at least until the 16th century) in the lavish guestroom housed in San Giorgio Maggiore. The imposed processional tour through the lagoon was part of a symbolic display of the aquatic spectacle designed to welcome distinguished foreigners, but it was also a potent rhetorical device to mark the sacred geography of the Venetian environment [Cossalter 2014].

From an architectural perspective, islands became fertile ground for experimenting with new designs. Free from the constraints of the city's urban fabric, many settlements participated prominently in architectural debates of the time. While Palladio's celebrated interventions at San Giorgio Maggiore and the Giudecca are better-known, a singular example is the three-domed church of Sant'Andrea della Certosa, whose quincunx scheme represented one of the first examples of the neo-Byzantine revival of the second

2 ASVe. Provveditori alla Sanità. Reg. 12, c. 16v.

The screenshot shows a web-based input form for a database. On the left, there is a thumbnail of a manuscript page. The main form is organized into several sections:

- Typology:** Includes dropdowns for 'Iconographic source', 'Format' (set to 'Survey'), and 'Language' (set to 'Italian').
- Author:** A text field containing 'Unknown'.
- Title:** A text field containing 'Pianta della nostra chiesa di S. Andrea da Lu'.
- Date:** Fields for 'Year', 'Month', and 'Day', and a 'Fraction of century (40-40)'.
- Collection:** A dropdown menu set to 'Archivio di Stato di Venezia'.
- Accession:** A text field set to 'AS/16'.
- Fondo:** A text field set to 'San'Andrea della Chiesa'.
- Number:** A text field set to '36'.
- Folio:** A text field set to '1'.
- Title:** A text field set to 'Pianta della nostra chiesa di S. Andrea da Lu'.
- Folio:** A text field set to '1'.
- Drawing:** A text field set to '887'.
- Location:** A text field set to 'S. Andrea della Chiesa'.
- Material:** A text field set to 'Ink and brown watercolor on paper'.
- Dimensions:** A text field set to '300x200 mm'.

On the right side, there is a 'People' section with a 'Add a person' button and a list of people, including 'Carthusian monks' with the role 'Patrons'.

4: An input mask of the *Mapping Venice's Archipelago* relational database.

half of the 15th century [McAndrew 1969]. Other noteworthy cases include the churches of Santo Spirito and San Clemente, along with that of San Secondo, buildings that encompassed works by architects such as Jacopo Sansovino and Baldassare Longhena, not to mention contributions from painters like Titian and Veronese.

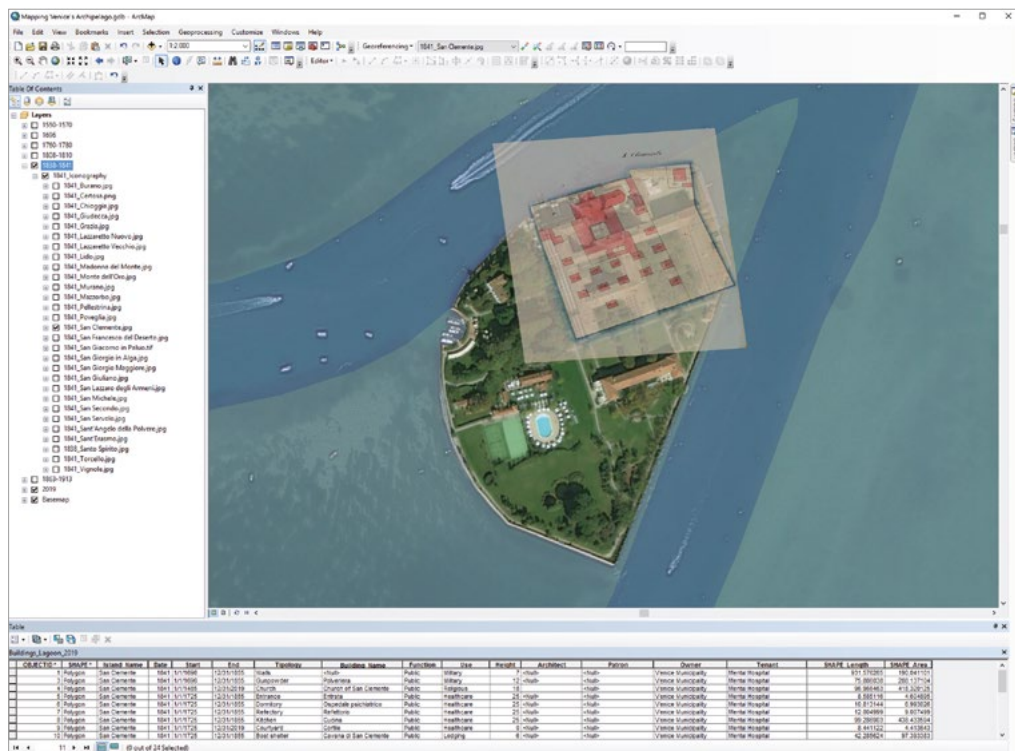
Reconstructing a Forgotten Cultural Heritage

The opening of Coronelli's description of the Venetian islands in the first book of his *Isolario* is profoundly compelling: «therefore, by describing them all, we will revive their memory, which had so far been neglected by historiography» [Coronelli 1697, I, 27]. This acute observation is still extant: to explore the Venetian archipelago in its expansive sense, the network of islands, their intertwined histories, and urban transformations must be analyzed altogether. This approach requires interrogating visual and written documents comprehensively, as well as interconnecting the various sources. Building on this idea, the *Mapping Venice's Archipelago* project proposes a geospatial study that employs a database to categorize collected information along with a geographic information system for mapping urban data.

A relational database (RDB) organizes the numerous and heterogeneous sources in a set of tables that reproduce the complexity of interconnections between historical events, political decisions, urban transformations, and architectural interventions. This organized collection of data informs the framework for structuring the historical evidence because it helps in storing, checking, and displaying the extensive spectrum of information. The principal table of the database encompasses the category of sources – whether

primary and secondary, textual or visual – and contains information about each event described in the documentation, which constitutes a specific record. This table is linked to three secondary tables that identify sequences of actions, connected persons, and places involved in urban change (Fig. 4).

This systematic approach to historical documentation collected and organized in the relational database has reinforced the idea of the archipelago as a palimpsest that includes different layers of human activities. However, because historical documents remain partial fragments of an abstract history when they are not contextualized, it was necessary to employ a historical information system (HGIS). This georeferencing tool is capable of integrating and displaying spatial information derived from cartography and combining it with quantitative and qualitative data. It also enables users to relate data to their corresponding topographical location and to represent architectural and urban change. Through the process of georeferencing maps, ancient landscapes have come again to life. As a result of the georeferencing procedure, historical maps have been interpreted and redrawn layer-by-layer (e.g. land, canals, buildings, and walkways), working backwards in time from present-day cartography to 16th-century drawings. This vectorization allowed me to digitally reconstruct the geographic configuration of each island over two centuries as well as visualizing changes, similarities, and differences among



5: Superimposed maps of the ancient and modern island of San Clemente in the Mapping Venice's Archipelago HGIS platform.

them. This process of “anatomical dissection” and re-construction of historical maps is extremely meaningful for transforming images and illustrations into dynamic research and interpretation instruments. Indeed, it allowed me to assess similarities and differences among the lagoon settlements. Comparison of the islands’ spatial organization – in particular of religious communities – have attested to the presence of a series of common, replicable designs.

Given the socio-economic nature of the research, it was also important to structure attribute datasets that encompassed all possible information on the islands’ buildings, such as typology, functions, uses, dating parameters, architects, and patrons (Fig. 5). This encapsulates the most significant component of the project. Addressing the islands’ urban phenomena through taxonomies and visual queries permits us to pinpoint commonalities and to highlight the cross-dissemination of resources among the lagoon.

Conclusions

This expansive approach entails thinking differently about historical sources. Visual documents crystalize features of urban place, but they also capture lost aspects of a more articulated history. Driven by the desire to reconstruct the lagoon’s vanished sites, this research aims to cast a different light on urban dynamics of the Venetian lagoon by moving the discourse away from the typical schema of “center-to-periphery”. In contrast with the conventional contrast made between vitality and stagnation inherent in the opposition of centers and margins, the analysis of wide-ranging historical data has shown how, in spite of significant events that informed the islands’ function, these spaces were always an integral part of city life.

The geospatial repository presented – which will be accessible to the public shortly – and retrievable through both attribute tables and visual queries, will enable users to rehabilitate, through attribute tables, visual queries, and 3D models, at least part of the forgotten organic perception of the lagoon’s cultural heritage.

Bibliography

- Atlante di Venezia, 1911-1982: due fotopiani a confronto* (1999), a cura di F. Guerra e M. Scarso, Venezia, Marsilio.
- CICOGNA, E. A. (2001). *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta*, a cura di P. Pazzi e S. Bergamasco, Venezia, Edizioni Biblioteca Orafa di S. Antonio abate.
- CONCINA, E. (1995). *Fortificazioni lagunari fra il tardo Medioevo e il secolo XIX*, in *La laguna di Venezia*, a cura di G. Caniato, E. Turri, M. Zanetti, Verona, Cierre edizioni, pp. 249-269.
- COOPER, T. (2005). *Palladio’s Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven, Yale University press.
- CORONELLI, V.M. (1697). *Isolario, descrizione geografico-historica [...]*, in *Venetia*, a spese dell’autore.
- COSSALTER, S. (2014). *Dai porti alle isole. Cerimoniali di accoglienza nella Serenissima*, in *Spazi veneziani. Topografie culturali di una città*, a cura di S. Meine, Roma, Viella, pp. 125-148.

- CROUZET-PAVAN, E. (2013). *Venice and its Surroundings*, in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, edited by E.R. Dursteler, Leiden-Boston, Brill, pp. 25-46.
- FAUGERON, F. (2014). *Nourrir la ville. Ravitaillement, marchés et métiers de l'alimentation à Venise dans les derniers siècles du Moyen âge*, Rome, École française de Rome.
- Laguna, lidi, fiumi. Cinque secoli di gestione delle acque* (1983), a cura di M. F. Tiepolo, Venezia, Archivio di Stato di Venezia.
- La laguna di Venezia* (1995), a cura di G. Caniato, E. Turri e M. Zanetti, Verona, Cierre edizioni.
- MARIACHER, G. (1970). *La laguna vista dagli artisti veneziani (dal XV al XVIII secolo)*, in *Mostra storica della laguna veneta*, Venezia, Stamperia di Venezia, pp. 211-218.
- MCANDREW, J. (1969). *Sant'Andrea della Certosa*, in «The Art Bulletin», vol. 51, n. 1, pp. 15-28.
- MOINE, C. (2013). *Chiostrì tra le acque: i monasteri femminili della Laguna nord di Venezia nel Basso Medioevo*, Borgo S. Lorenzo, All'insegna del Giglio.
- SABBADINO, C. (1549). *Opinion o modo di salvar la laguna*, in *Antichi scrittori d'idraulica veneta, II/1, Discorsi sopra la laguna di Cristoforo Sabbadino*, a cura di R. Cessi, Venezia, Tipoffset Gasparoni, 1987, pp. 131-145.
- SETTIS, S. (2015). *Premessa*, in *Acqua e cibo. Storie della laguna e della città*, a cura di D. Calabi e L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, pp. 19-23.
- STEVENS CRAWSHAW, J. (2012). *Plague Hospitals. Public Health for the City in Early Modern Venice*, Farnham, Ashgate.
- SVALDUZ, E. (2004). *Al servizio del magistrato. I protì alle acque nel corso del primo secolo d'attività*, in «Architetto sia l'ingegniero che discorre». *Ingegneri, architetti e protì nell'età della Repubblica*, a cura di G. Mazzi, S. Zaggia, Venezia, Marsilio, pp. 233-268.
- Venezia e la peste: 1348-1797* (1979), a cura del Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti, Venezia, Marsilio.

VIEWS AND PROSPECTS: JAMES MALTON'S 18TH-CENTURY VEDUTE OF DUBLIN

CONOR LUCEY

Abstract

James Malton's A picturesque and descriptive view of the city of Dublin (1799) captures an urban landscape in transition. Long admired as harmoniously composed vedute in the grand manner, academic appraisal has lacked critical bite. Advancing a close reading of its text and plates, this paper argues that the book expresses an image of and vision for Dublin at a critical juncture in its history.

Keywords

Drawing; Viewpoint; Improvement

Although it is almost universally agreed that there exists «an unwavering emphasis towards the textual» in the «cultural impressions» of Dublin [Carville 2014, 5], one of the most popular and enduring representations of the Irish capital takes the form of a series of engravings of «the principal Edifices, public and private; and prospects of the city from the best points of view», produced between 1792 and 1797 by English architectural draughtsman James Malton (c1760–1803). Collectively published as *A picturesque and descriptive view of the city of Dublin* in 1799, and described as «one of the most beautiful books of the art of aquatint» [Sitwell 1945, 142], the volume extends to 25 individual plates (each accompanied by a descriptive text), together with an historical account of the city's formation (across eighteen pages and extending to observations on the Irish character), and two maps that document the city's exponential growth between 1610 and 1797 (Fig. 1). Mindful of the fact that representation «provides us with an illusory – partial and provisional – framing of the city as a legible space» [Balshaw and Kennedy 1999, 4], this paper considers Malton's images as evidence for an *Irish* urban imaginary in the context of (or, perhaps, in spite of) an expanding British political and cultural imperialism, predicated on the creation of the United Kingdom of Great Britain and Ireland in 1800.

The academic literature on these celebrated engravings remains curiously underwritten. Maurice Craig treated them simply as somewhat idealized impressions of Dublin's built environment in the Georgian era, mediated somewhere between verisimilitude and idealization [Craig 1981]; others, including the Knight of Glin and Edward McParland, focused instead on discrepancies in form and detail (such as forced perspectives, widened



1: James Malton, *Custom House, Dublin*, 1792 [National Library of Ireland].

streetscapes and a host of architectural solecisms), a feature typical of painted city views in the broader landscape tradition [Glin 1978; McParland, 1994]. More recently, David Dickson has described how they «helped create the retrospective sense of pre-Union Dublin as a benign and self-confident capital in its golden age of parliamentary independence, a world captured just in time» [Dickson 2014, 258]; and Gary Boyd has described how the views express a city «composed, harmonious and controlled»; Malton, he suggests, creates «A theatrical, set-design city», and uses perspective to «mediate between a real and imagined Dublin» [Boyd 2006, 90]. Collectively, then, Malton's prints have been understood as examples of the European genre of *vedute*: a selective approach to representation that omits or suppresses elements in favour of the aesthetic composition. And although important new directions in the history of the city's pictorial representation have emerged in recent years [O'Brien and O'Kane 2012], what is missing from this historiography is a focused analysis of the character of the buildings and views that James Malton selected for portrayal, and a consideration of the didactic purpose of the book's accompanying letterpress text (Fig. 2).

Malton's aquatints form part of a visualized dimension to the burgeoning discourse on architecture in Georgian Britain and Ireland that increasingly understood the built environment as «a matter of public concern and its history and standards a matter of public debate» [Craske 2014, 115]. Among the more important printed series in this



2: James Malton, *Powerscourt House, Dublin*, 1795 [National Library of Ireland].

respect, at least in an Irish context, were the set of six urban “prospects” of Dublin created by English artist Joseph Tudor in 1753, and the thirteen plates of public buildings (with a notable emphasis on hospitals and other charitable institutions) published in *The gentleman’s magazine* in 1762–1764 [Mac Dowel Cosgrave, 1905]. More significant was Robert Pool and John Cash’s *Views of the most remarkable public buildings, monuments and other edifices in the city of Dublin* (1780), which represented the first sustained attempt, in both text and image, at rendering the city’s architecture legible for a variety of audiences, at home and abroad (it was available from booksellers in America in the 1790s). Remarking on the paucity of published views, and indeed of the general quality of those already in the public domain – described as «incorrectly taken, and poorly engraved» – the authors unambiguously argue for Dublin’s place among the great cities of Europe; unequivocally, public architecture is characterized as «the most certain means of transmitting to posterity an idea of wealth and power of Nations» [Pool and Cash 1780, ix], a prescient comment in light of Ireland’s emancipation from trade and commercial restrictions in 1779, and the increased legislative independence (from Westminster) granted to the Irish parliament in 1782 – events now recognized as significant achievements of Irish Patriot Party politics, which advocated a liberal-minded yet moderate self-governing authority within the British Empire. (This constitutional



3: William Birch, *New Market, in South Second Street, Philadelphia*, 1799 [The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library].

complexity was not lost on Malton: the text accompanying the plate of the Custom House includes a reference to the relief sculpture in the pediment and its iconography of «the friendly union of Britannia and Hibernia, with the good consequences resulting to Ireland» [Malton 1799]).

Malton's *Dublin* shares a formal similarity with two other volumes of urban views produced at the end of the eighteenth century: *A picturesque tour through the cities of London and Westminster* (1792–1801), produced by Thomas Malton, brother of James and a distinguished architectural draughtsman in his own right; and *The city of Philadelphia, in the State of Pennsylvania, North America; as it appeared in the year 1800* (1800) by William Birch, an English artist who emigrated to America in 1794. Thomas Malton's *London and Westminster*, a descriptive account of those cities in 100 plates (over two volumes), takes the form of an armchair tour that traverses the urban landscape, describing the foremost public monuments (often with multiple views of key buildings: nine plates of St Paul's Cathedral; seven of Westminster Abbey) and its noble mansions and garden squares, all full of incident and quotidian detail. Significantly, its accompanying discursive text demonstrates the possibility for an urban picturesque; extolling, for example, the «variety» embodied in the city's irregular plan, while being simultaneously critical of «the rage for building» and its negative impact on the

«grand and impressive» prospect encountered by the traveller at its municipal boundary [Malton 1792, 2]. By contrast, Birch's *Philadelphia*, a collection of 28 engravings created between 1798 and 1800 (Fig. 3), celebrates its emergence from «a state of wild nature» to «the eminence of an opulent city» over the course of a single century [Birch 1800, n.p.]. In a compelling close reading of Birch's volume, focused on perception rather than representation, Wendy Bellion has recently argued that the selected views explicitly frame commerce as the «defining activity» of eighteenth-century Philadelphia [Bellion 2011, 117]; the artist's propensity for scenes of markets and commercial life denoting the «geocultural significance of the market within the city» [Bellion 2011, 153].

Inspired by Bellion's close reading of Birch, I have been reflecting on the views of Dublin selected by Malton in the first instance, and, following that, what might be deduced from the content and structure of the published volume in 1799. Given that Malton's plates were first published serially in *numbers* of four plates apiece, beginning in 1792, it is interesting to note that the first fascicle (issued in October of that year) constitutes a sort of city in microcosm, comprising the Castle (seat of the vice-regal court and symbol of the British political administration); Leinster House (the town house of the Dukes of Leinster, Ireland's preeminent aristocratic family); and the Royal Exchange and Custom House, simultaneously monuments to the city's importance as a commercial port and expressions of the most advanced architectural taste in the British Isles. But with their publication in book form, the unnumbered plates were collated and presented in a sequence that suggests an intellectual (re)ordering of the city and its institutions: a spatial analysis of the order in which they were intended to appear in the bound volume, for instance, confirms that it does not provide a coherent walking route through Dublin, unlike its London counterpart [Bonar Law 1999, 21-22].

Instead, Malton's synchronic approach underlines the stated *utility* of his enterprise: by taking stock of the wider urban environment through drawing, he proposes that decisions concerning issues ranging from transport and sanitation to the convenient and beautiful situation of public buildings might be better apprehended. Effectively, the selection of buildings and perspectives creates a *view* of Dublin that may be categorized under the following rubrics:

Governance (the Castle and the Parliament House); *Education* (the University of Dublin); the *Established Church* (the city's foremost medieval cathedral); *Commerce* (the Royal Exchange and Custom House); *Law* (the Four Courts, and the Tholsel, seat of civic government); *Munificence* (the Old Soldiers' Hospital and Royal Military Infirmary; the Marine School and the Blue Coat School, for the purposes of educating the children of impoverished citizens; the Lying-in Hospital, for the poor women of Dublin (including the Rotunda and Assembly Rooms, the revenue from which supported that enterprise); and St Catherine's, a parish church in the Liberties); *Decorum* (city mansions as civic ornaments); *Improvement* (Essex Bridge as urban amenity; St Stephen's Green as a place of resort); and *Defence* (the largest purpose-built barracks in Europe). The final plate (Fig. 4), a panorama of the city from the Magazine Fort, neatly returns us to the realm of the vice-regal court (the Phoenix Park was established as a royal deer park in 1662).

Table: Sequence of plates issued in numbers between 1792 and 1798, and as ordered in the published volume of 1799.

	Original publication sequence in numbers	Sequence presented in bound volume (1799)
I	Great Court Yard, Dublin Castle (July 1792)	Great Court Yard, Dublin Castle
	Custom House (July 1792)	Parliament House
	Royal Exchange (July 1792)	Trinity College
	Leinster House (July 1792)	College Library
II	Trinity College (March 1793)	Provost's House
	Saint Patrick's Cathedral (March 1793)	Saint Patrick's Cathedral
	Tholsel (June 1793)	West Front of St Patrick's Cathedral
	Charlemont House (June 1793)	Royal Exchange
	College Library (July 1793)	Custom House
III	Royal Infirmary, Phoenix Park (July 1794)	View of the Law Courts
	Old Soldiers Hospital, Kilmainham (February 1794)	Tholsel
	West Front of St Patrick's Cathedral (November 1793)	Old Soldiers Hospital, Kilmainham
	Provost's House (February 1794)	Royal Infirmary, Phoenix Park
IV	Parliament House (November 1793)	Blue-Coat Hospital
	Barracks (July 1796)	Lying-in Hospital
	View of Dublin, from the Magazine (July 1795)	Rotunda & New Rooms
	Powerscourt House (July 1795)	St Catharine's Church
V	Lying-in Hospital (December 1795)	Marine School
	Rotunda & New Rooms (December 1795)	Leinster House
	St Stephen's Green (June 1796)	Charlemont House
	Marine School (June 1796)	Powerscourt House
VI	View from Capel Street (October 1797)	View from Capel Street
	St Catharine's Church (November 1797)	St Stephen's Green
	Blue-Coat Hospital (March 1798)	Barracks
	View of the Law Courts (March 1799)	View of Dublin, from the Magazine



4: James Malton, *View of Dublin, from the Magazine, Phoenix Park*, 1795 [National Library of Ireland].

Just as the intended audience was a «man of taste and curiosity», for whom the book was «a source of refined entertainment», the significance of Malton's plates lies in the order he imposes on the city through selection and representation. Whereas Thomas Malton's picturesque tour of London was concerned with creating «a faithful representation of the Capital of the British Empire, at the close of the eighteenth century», noting how such an enterprise «will also give a true idea of its resources, wealth and magnificence» [Malton 1792, iv], James Malton's views of Dublin served a different ideological purpose: unlike the London series, the volume on Dublin concludes with an urban prospect taken from a commanding vantage point. In the accompanying letterpress description of this plate – notably dedicated to Henry Grattan, MP and leader of the Irish Patriot movement – Malton writes:

Were Ireland happy in the possession of her affluent sons, whose ample revenues, derived from her, contribute to enrich her rival sister [England], Dublin would soon be in a condition to vie with any capital in Europe; nature has done her part, there is wanting the finishing hand of art only, to render the whole complete [Malton 1799, ii].

Calling for the appointment of a “City Delineator” and a “City Historiographer” to join the existing office of “City Surveyor”, Malton unambiguously asserts the role of design – apprehended through architectural drawing – for cultivating a modern city that strikes a balance between «health, convenience and beauty» [Malton 1799, ii]. While Thomas Malton presents a *tour* through London as imperial metropolis, James Malton presents a *view* of Dublin, capital of a peripheral kingdom with an uncertain political status. (Curiously, or perhaps pointedly, no reference is made to the suppressed rebellion in

1798 of the United Irishmen, a republican group inspired by the ideas of the American and French revolutions). Semantics? Perhaps, but one suggests a moving eye (underlined by multiple views of key buildings), the other a «static, unwavering eye» [Boyd 2014, 91], fixed on presenting a particular *viewpoint*. In that sense, it may be argued that these carefully selected *views* express both an image of Dublin and a vision for Dublin; an image of «an extensive and refined kingdom [...] arisen to a state of opulence and grandeur» [Malton 1799, ii], and a vision for a new and dynamic urban imaginary fostered by a burgeoning (albeit contested) national identity.

Bibliography

- BALSHAW, M. and L. KENNEDY eds. (1999). *Urban space and representation*, London and Sterling VA, Pluto Press.
- BELLION, W. (2011). *Citizen spectator: art, illusion, and visual perception in early National America*, Chapel Hill NC, University of North Carolina Press.
- BIRCH, W. (1800). *The city of Philadelphia as it appeared in the year 1800*, Philadelphia.
- BONAR LAW, A. & C. (1999). *The Irish prints of James Malton*, Dublin, The Neptune Gallery.
- BOYD, G. (2013). *Dublin's ephemeral and imaginary architectures*, in *Visualizing Dublin: visual culture, modernity and the representation of urban space*, edited by Justin Carville, Oxford, Peter Lang, pp. 85-108.
- CARVILLE, J. (2013). *Introduction: visual culture and the making of modern Dublin*, in *Visualizing Dublin: visual culture, modernity and the representation of urban space*, edited by Justin Carville, Oxford, Peter Lang, pp. 1-22.
- CRAIG, M. (1981). *Georgian Dublin: James Malton*, Dublin, Colin Smythe Ltd.
- CRASKE, M. (2004). *From Burlington Gate to Billingsgate: James Ralph's attempt to impose Burlingtonian classicism as a canon of public taste*, in *Articulating British classicism: new approaches to eighteenth-century architecture*, edited by B. Arciszewska and E. McKellar, Aldershot and Burlington VT, Ashgate.
- DICKSON, D. (2014). *Dublin: the making of a capital city*, London, Profile Books.
- GLIN, Kt. ed. (1978). *A picturesque and descriptive view of the city of Dublin*, Dublin, Irish Georgian Society.
- McPARLAND, E. (1994). *Malton's Views of Dublin: Too Good to be True?*, in *Ireland: Art into History*, edited by B.P. Kennedy and R. Gillespie, Dublin, Town House, pp.15-25.
- MAC DOWEL COSGRAVE, E. (1905). *A contribution towards a catalogue of engravings of Dublin up to 1800*, in «Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland», vol. 35, n. 2 and 4, pp. 95-109, pp. 362-376.
- MALTON, J. (1799). *A picturesque and descriptive view of the city of Dublin*, London.
- MALTON, T. (1792). *A picturesque tour through the cities of London and Westminster*, London.
- O'BRIEN, G. and F. O'KANE eds. (2012). *Portraits of the city: Dublin and the wider world*, Dublin, Four Courts Press.
- POOL, R. and J. CASH (1780). *Views of the most remarkable public buildings, monuments and edifices in the city of Dublin*, Dublin.
- SITWELL, S. (1945). *British architects and craftsmen: a survey of taste, design, and style during three centuries, 1600 to 1830*, London, B.T. Batsford Ltd.

A PIECE OF SWITZERLAND ON THE MEDITERRANEAN SEA. THE LOST HISTORY OF THE SWISS INDUSTRIAL COLONY IN SALERNO, ITALY (1824-1918)

ROSA SESSA

Abstract

The paper examines the iconographic documents of the Swiss colony in Salerno in order to understand the transformations of southern Italian context to Swiss habits and models. Pictures of villas and other buildings are analysed along with broader representations. The aerial views of the industrial town are carefully chosen to show the mountains surrounding the settlement – almost ignoring the maritime ambiance of the place – aiming to connect the colony to the alpine landscape of the Motherland.

Keywords

Transfer of cultural models; Swiss community; Industrial colony in Salerno

Introduction

This paper stems from a broader study on the cultural and architectural of foreign communities in Campania – the region of Naples in the South of Italy – during the 19th and the 18th century.

During recent research on non-Catholic cemeteries in the region, I learned about the existence of a historic Swiss protestant cemetery in a small hill-town nearby Salerno, the city where I was born and raised. I was surprised because I never suspected that a foreign community could be so flourishing and populous that it would need its own burial ground in a city as small as Salerno.

Very little and incoherent information about the cemetery was present on the internet: not even Google Maps reported its location. Consequently, I started to ask around among friends who live on the hills surrounding Salerno, and was finally able to determine the exact location and the name of the person I needed to reach in order to visit the place.

It was a torrid August afternoon of 2018, and it was only when I entered the walled lot, covered with plants and shaded by tall trees, that I was able to realize that that place was part of something bigger, a sort of time-machine unfolding in front of my eyes a crucial piece of history completely forgotten by the collective memory of the city.

While I was surrounded by tombs dating from 1837 to the years of the first world war, I decided to start research on the cemetery, but also to develop my investigations to include the buildings and the cultural life of the Swiss community in Salerno. This study led me to collect a bibliography on the topic, but also to work on original documents in different archives, including the Archivio di Stato in Salerno and Napoli in Italy, and the Staatsarchiv of St. Gallen in Switzerland, and private collections.

This paper, exploring and questioning the mode of representations of the Swiss colony in Salerno, is the result of the curiosity I felt on that Summer afternoon, while deciphering inscriptions in German on white-marbled gravestones in a small, abandoned *Friedhof* in my own city.

The Iconography of the Swiss Colony as Means of Cultural Expression

The history of the Swiss industrial colony settled on the outskirts of Salerno starts in 1824, when David Vonwiller, born in St. Gallen in 1794, built the first modern mill in Southern Italy, thus starting the industrialization of the Kingdom of the Two Sicilies. Supported by the Bourbon Kings in Naples with special tax incentives, Vonwiller was able to launch the little Mediterranean city into the international market, even putting it directly in competition with Manchester factories for the amount of textile produced. For the design of his innovative enterprise, Vonwiller called Albert Escher from Switzerland, a famous architect-engineer of industrial buildings. The factories he would



1: Management office of the Swiss industrial plant in Salerno, attributed to architect Adolf Mauke (1897) [Ugo and Elio Di Pace, private collection].

realize in Salerno would be deeply inspired by the typology and architectural style of his previous projects built in the Motherland. On the other hand, the residences, management offices and the other buildings for Vonwiller and the Swiss managers were built in an eclectic style combining Neapolitan Neoclassicism with Swiss elements, such as gabled roofs and engraved wooden details (Fig. 1).

From that moment on, other Swiss industrial groups were attracted and with the arrival of many families (like the Wenners and the Schläpfers) a Swiss colony on the hills just outside the main city formed. The industrial plant expanded on Salerno's river area called Fratte, while the residences of the Swiss families were built on the near hills, close to the town of Pellezzano. In the 1830s other industrialists (like the Freitags and the Meyers) built modern mills in Nocera, Scafati and Angri, small cities between Salerno and Naples. The nineteenth century Swiss families that moved to the area surrounding Salerno were able to form a powerful and close community, brought together not only by economic interest and enterprising ambition, but also by shared cultural values, such as the evangelical religion, the German language, and a search for personal betterment through education and work – or *Bildung* – pursuing «a life full of national characteristics» [Wenner, 1959, 9].

Commercial competition between the industrial groups never compromised the good relations between the families, often validated through marriages between the members: this is the case of the wedding between Rudolf Freitag and Elizabeth Meyer in 1846, heirs of prominent entrepreneurs, or the marriages in 1875 and 1881 between their two daughters Emma and Johanna with Federico and Roberto Wenner, sons of Friedrich Albert Wenner, founder and brilliant director of the Schläpfer Wenner & C. of Fratte. These familial bonds consequently led to new reassessments of the management boards of each group, playing a fundamental role in the definition of new industrial and economic strategies through time.

The Swiss community, so strong and independent, had little to share with the local population of Salerno, comprised of people mostly employed in pre-industrial activities, not ready yet to that modern and dynamic entrepreneurial spirit that was so characteristic of the Swiss people living in their elegant mansions on the hills. The difference in language and religion, as well as the impossibility of sharing common collective spaces – such as schools, clubs, churches and cemeteries – further distanced the locals and the foreigners, who lived next to each other like good, but not affectionate neighbors, intentionally ignoring each other's needs and habits for almost a century.

This distance from the local environment can be also perceived in the iconography produced by the Swiss community during the century of their presence in Salerno, images stressing the common values of the colony, while purposefully diminishing or deliberately excluding any feature most easily recognizable as *salernitano* and Mediterranean. This might not have been an easy task, given that Salerno is a city characterized by strongly identifiable elements, both natural and anthropic, always recalled in the representations of the city produced over the centuries. First of all, its port along a bay surrounded by hills – an important commercial harbour since the Middle Ages – is present in miniatures and views dating back to the beginning of the 11th century.



2: Textile mills in Salerno's river area called Fratte, 1910s [Ugo and Elio Di Pace, private collection].

The *Schola Medica Salernitana*, the first medical school in Europe founded in the 9th century, is another element of pride of the city. The iconography linked to this institution is strictly intertwined with the environmental characteristics of the place: for example, in the *Canon* by Avicenna, a medical book published in Arabic in 1025, Salerno is portrayed as a walled city enclosed by gentle hills and populated by helpful physicians and nurses. The cityscape is rich in elegant towers while the port is busy with wooden ships with their white sails swelled by a favorable wind.

After the discovery of the ancient sites of Paestum, Herculaneum and Pompeii in the 18th century, foreign travelers following the itinerary of the Grand Tour visited Salerno because of its proximity to the newly excavated archeological sites. This is the period when new images and descriptions of the city started to circulate: Saint Matthew Cathedral and the Arechi Castle became the two monuments most reproduced by travelers.

Finally, with the beginning of tours through the dramatic nature and the vernacular architecture of the Amalfi Coast in the early decades of the nineteenth century, a new interest for the city of Salerno arose: literary descriptions, watercolors, paintings, sketches, and later photographs, all stressed the unique landscape characteristics of the small fishing towns and of Salerno, as well as their history and their myths, such as the presence in the sea of the Syrens, mysterious and dangerous creatures already described in the Greek and Roman mythology. Building a modern iconography that still persists today, Salerno and the Amalfi Coast became one of the strongest and most distinguishable symbols of Italian culture and of the whole Mediterranean world, identified in the perfect balance between nature and architecture, history and mythology.

Surprisingly enough, none of these elements are present in the official representation of the Swiss industrial colony built on the outskirts of Salerno. In drawings and photographs depicting the mills of Fratte, no reference is made to the most easily recognizable maritime features of the place, while in the representations of the industrial plants of Nocera, Scafati and Angri, the perspectives are deliberately selected to exclude not only the coastal line, but also Mount Vesuvius: even when the volcano is present, it is reproduced as a generic mountain among the others, almost smoothing its characteristic double-cone shape.

The sentiment that the aerial views want to suggest are paralleled by the images representing the buildings of the industrial colony. The eclectic mansions of the managers



3: Textile mills in Salerno's river area called Fratte, 1910s [Ugo and Elio Di Pace, private collection].

are rendered to stress the surrounding nature of their garden and of the hills in the background, while the images of the factories always emphasize the Nordic rationality of their façades, a combination of stylized ornamental elements on a very functional architectural composition (Fig. 3). The pictures of the mills' interiors aim to express the modernity and efficiency of the buildings in every phase of the textile production: the elegant rhythm of the windows and of the pillars is echoed by the metal elegance of the machines and the ethereal geometry of the cotton rolls (Fig. 4).

When people are present in the photographs, they are always staged in perfect order: the women working at the spinning look very gentle and concentrated in their activity, while groups of workers leave the mills peacefully at the end of the working day. These images, all showing composed and elegant figures, would never let the observer imagine the numerous strikes and disorders that frequently upset the life of the Swiss factories of Salerno, protests organized by local workers to obtain fairer work hours and pay.

If the portrayals of the buildings are helpful to grasp the habits of the foreign community, the aerial representations are even more significant to interpret the real wishes and desires



4: Textile mills in Salerno's river area called Fratte, interior, 1910s [Ugo and Elio Di Pace, private collection].

of the colony. First of all, the bird-eye views representing the mills in Salerno are idealized to such a degree that they could be even considered as the allegory of the modern industrial world. Looking closely at an image representing the industrial mills in Fratte (Fig. 5), we can see an orderly organized industrial complex, with different typologies of buildings all covered in white plaster and topped with ochre pitched roofs. Twelve tall chimneys in red bricks spew thick smoke, symbolizing the full operation of the edifices. The Irno river crosses the wide lot, a necessary element for the production of hydroelectric energy, but also here serving the purpose of being a picturesque detail in an idyllic composition. A railway bridge closes the composition on the bottom: a train is crossing it, giving the image a sense of dynamism and modernity. On the hills surrounding the settlement, a group of residential buildings inhabited by the people involved in the textile production suggest the perfect balance between work and life. On the left side, in a prominent position, the mansion of the director faces the beauty and efficiency of his factories.

No reference to the sea, to any Arcadian myth linked to the Mediterranean world or to the vicinity of the historic city of Salerno. On the contrary, the image stresses the impressiveness of the hills, rendering them far more imposing and rockier than they are in reality. Framed by a tree in full bloom, the Swiss colony looks like a prosperous industrial town built in a valley surrounded by tall mountains, looking more like the Alps than like the Appennines.

If Italian imagery is inseparable from its landscape, the only way for the Swiss colony to settle their own culture in that context is the meticulous alteration – both iconographic and physical – of the context itself.



5: Textile mills in Salerno's river area called Fratte, illustration for a commercial publication, 1910s [Ugo and Elio Di Pace, private collection].

Conclusions

The analysis of the iconography depicting the history of the Swiss industrial colony of Salerno shows the transfer of cultural models through the process of adaptation and idealization of the architecture and the landscape of an alien context. The manipulation of the elements of the environment, on one hand, serves the purpose of representing a sort of allegory of a modern industrialized world, efficient but still immersed in a beautiful, intact nature, on the other hand, it recalls the national characteristics of a community still spiritually connected to the Motherland and not willing to associate with the local culture.

These depictions, consciously transforming the atmosphere of the Mediterranean landscape of Salerno into an Alpine one, express the shared values of a foreign community and, in the meantime, their nostalgia for the *Heimat*. When reproduced for commercial catalogues, the portrayals of the Swiss industrial plants in Salerno and its surroundings serve also the purpose to persuade and attract new clients, in Italy and in Switzerland, as well as abroad.

The images produced – as well as the built objects – reveal the intention to strategically develop a new myth of Swiss genius leading an efficient and productive society, opposed to the Italian clichés and traditions. This new, superimposed iconography seems to be the only way for the community to respond and settle in a context, like Salerno's, connoted by such a rooted and identifiable imagery.

The complete obliteration of any identifiable visual reference to the place reveals the Swiss community's fear of losing touch with their past. This new iconography of the colony, influenced by two powerful models – both the industrial utopia of a factory city and the peaceful Swiss village –, narrates the struggle to maintain identity in a foreign context and the attempt to defend their own most intimate existence. A spiritual and cultural battle destined to be lost in 1918, when the upheaval of the first world war spread xenophobic fears across Italy, forcing the Swiss community to abandon their industrial Southern dreams.

Bibliography

- BONNANT, G., SCHUTZT, H., STEFFEN, E. (1972). *Svizzeri in Italia. 1848-1972*, Milano, Camera di Commercio svizzera in Italia.
- BUCCARO, A. (2004). *Architettura e urbanistica dell'età borbonica: le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, Napoli, Electa
- CAGLIOTI, D. (2006). *Vite parallele. Una minoranza protestante nell'Italia dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino.
- Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica* (1998), edited by G. Alisio, Napoli, Electa.
- COSIMATO, D., NATELLA, P., DENTE, D. (1977). *La provincia di Salerno dal 1860 alla fine del secolo XIX: società e scuole*, Napoli, Morano.
- DE MAJO, S. (1989). *L'industria protetta. Lanifici e cotonifici in Campania*, Napoli, Athena.
- LUCIA, P., FEDELI, V., LORETO, F. (2006). *Nel labirinto della storia perduta. Apogeo e fine dell'industria tessile a Salerno*, Napoli, Guida.
- MANGONE, F. (2004). *Cimiteri napoletani. Storia, arte e cultura*, Napoli, Massa.
- MESSANA, V. (2005). *Il Villaggio cotoniero svizzero nella Valle dell'Irno a Salerno nel corso dell'Ottocento*, in *Costruttori di Opifici*, edited by R. Gregorio, Napoli, Giannini, pp. 77-99.
- RICHTER, D. (2002). *Napoli cosmopolita: viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*, Napoli, Electa.
- VARRIALE, E. (1998). *Svizzeri nella storia di Napoli*, Napoli, Marotta.
- WENNER, G. (1953). *L'industria tessile salernitana dal 1824 al 1918*, Salerno, Camera di commercio di Salerno [II edition 1983, edited by Ugo Di Pace, 1983].
- WENNER, G. (1956). *Albert Escher in Salerno: der Anteil der Maschinenfabrik Escher Wyss und Cie in Zürich an der Gründung der süditalianischen Bauwollindustrie 1830-1837*, in «Zürcher Taschenbuch», pp. 122-141.
- WENNER, G. (1959). *Alcune considerazioni sui rapporti fra salernitani e svizzeri nel Regno di Napoli*, in «Il Picentino», n. 4, pp. 7-40.
- WENNER, G. (1961). *L'origine delle Manifatture cotoniere meridionali: il cotonificio di Scafati*, in «L'industria meridionale», fasc. VI-VII-VIII.
- WENNER, G. (1992). *Meyer, Freitag, Wenner: l'industria tessile di Scafati e l'origine delle Manifatture Cotoniere Meridionali*, Scafati, Giglio.

List of archival or documentary sources

Castel San Giorgio (Salerno). Ugo and Elio Di Pace, private collection.

Napoli. Archivio di Stato.

Salerno. Archivio di Stato.

Salerno. Università degli Studi di Salerno. Archivio delle tesi.

St. Gallen. Staatsarchiv.

Webliography

Deutsche Biographie: <https://www.deutsche-biographie.de> [May 2019].

Dictionnaire Historique de la Suisse: <https://hls-dhs-dss.ch> [May 2019].

THE GOURD AND THE GAS LAMP: A JOURNEY INTO THE NIGHT OF 19TH-CENTURY EDO (TOKYO)

LAURA NENZI

Abstract

Histories of 19th-century Japan often contrast the crepuscular hedonism of early modern Edo to the well-lit rationality of modern Tokyo. A gourd floating down the river represents the former, gas lamps, the latter. The gourd and the gas lamp, together, describe a transition from nocturnal glee to illuminated stability. Depictions of Edo's nightscapes in guidebooks and woodblocks, however, tell a different story, illuminating meaningful parallels in Japan's transition into the modern era.

Keywords

Japan; Night; Landscapes

Introduction

Two narratives intertwine in traditional histories of nineteenth-century Japan: the pleasure-seeking urban culture of the early modern “floating world” (*ukiyo*) and the 1868 “dawn” of the modern age. A gourd freely floating down the river represents the former; the gas lamps that illuminated Tokyo after 1870, the latter. The gourd and the gas lamp, together, tell the story of Japan's urban modernization as a transition from nocturnal glee to illuminated stability.

Japan is not an isolated case. Global studies of the urban night emphasize the revolutionary impact of public illumination. By illuminating urban streets, modern governments established order, created safety, and put an end to the “natural” and spontaneous engagement between man and night.

A journey into Edo after dark, however, tells a different story.

Here I will visit Edo through a small selection of visual documents: the locations featured in the popular guidebook *Illustrated Guide to the Famous Sites of Edo* (1830s) by Saitō Gesshin and the woodblock prints (*ukiyo*) from Andō Hiroshige's *One Hundred Famous Views of Edo* (1850s). Both are well-known works, chosen precisely because they can be taken to represent the mainstream approach to nocturnal spaces in early modern printed culture in Japan.

An excursion through the nightscapes of Gesshin and Hiroshige shows that early modern commercial authors colonized the night-time with the same rational vision as their modern counterparts. In the absence of modern gaslights and public illumination, they

envisioned creative ways to domesticate darkness, deploying full moons, lanterns, and fireworks to bring light to their scenes, and adding large crowds or signs of human presence to communicate safety. At the same time, they also parceled out the night as if it were a physical space, setting precise boundaries within which nocturnal landscapes could be accessed.

Theirs is a surprisingly modern quest for nocturnal enjoyment, one that bespeaks order rather than spontaneity, and human intervention rather than unmediated communion with nature.

Early Modern Commercial Publishers

In the urban centers of early modern Japan – Kyoto and Osaka in the Kansai region and, later, Edo in the Kantō region – commercial publishers exploited the flexibility and the inexpensiveness of woodblock technology to mass-produce exhaustive catalogs. Once carved, a single woodblock could yield as many as 1,500 prints before wear and tear made it unusable [Shirahata 2001, 71]. Each year, more than 5,000 publishers flooded a voracious market with thousands of titles that catered to the inquisitiveness, the taste for cataloging, and the iconoclastic spirit of the urban commoners. These included travel guides, illustrated parodies of the classics of Japanese literature, cookbooks, and how-to manuals, to name a few. One-page ephemera such as broadsheets, portraits, playbills, and sumo rankings were also printed in large numbers. Save for explicit discussions of current events, which were prohibited by law, there was virtually no stone publishers left unturned in their efforts to create «a library of public information» [Berry 2007, 15]. Their success can be ascribed not only to clever marketing strategies but also to the protracted “great peace,” which stimulated both markets and mobility, and the rise in literacy – by the early nineteenth century 80% of men and 50% of women in the city of Edo could read at least relatively simple texts [Passin 1965, 57].

Among the publications that enjoyed great commercial success were those pertaining to the exploration or celebration of “famous sites” (*meisho*) located around the country – places made famous by historical or literary precedent, natural beauty, religious pedigree, or remarkable amenities (or, ideally, all of the above combined). Saitō Gesshin’s *Illustrated Guide to the Famous Sites of Edo* (original title *Edo meisho zue*) and Andō Hiroshige’s *One Hundred Famous Views of Edo* (original title *Meisho Edo hyakkei*, 1856–1858) are examples of such publications (notice the use of the term *meisho* in both titles).

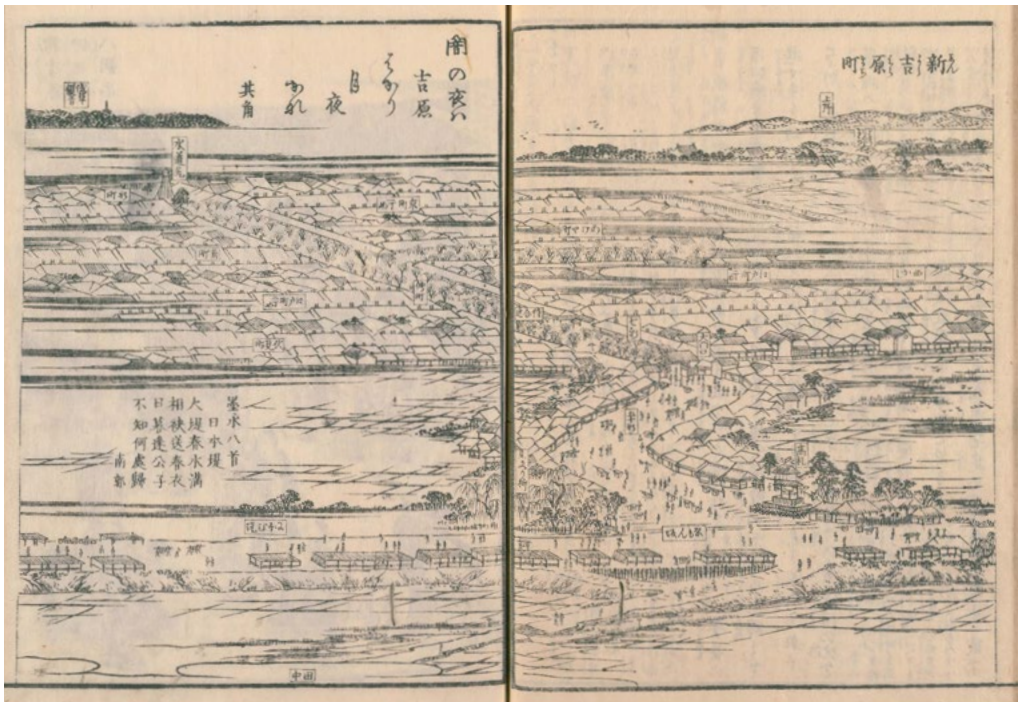
Saitō Gesshin’s *Illustrated Guide to the Famous Sites of Edo* (1830s)

Gesshin’s guidebook, published in the 1830s, was meant to be accessible to all, including women and children [Saitō 1996, vol. 1, 24]. Its journey around the city begins with Edo castle, then turns south and moves clockwise; the itinerary is organized in seven volumes that mirror the seven stars of the Big Dipper [Saitō 1996, vol. 1, 27]. The work

includes entries and images for hundreds of sites – temples and shrines, graves and bridges, lookouts and imposing trees. It captures scenes of daily life from every angle, in each season, and in all kinds of weather – from snowy landscapes to sudden rain showers and springtime blossoms. It meticulously lists important dates for festivals, fairs, and pilgrimages. It is the ultimate go-to guide to Edo, its panoramic embrace opening up a vast array of possibilities for the late-Tokugawa visitor to the shōgun's capital.

As exhaustive as it is, however, Gesshin's guide is also selective when it comes to nocturnal spectacles. From the start the reader is informed that the temporal interval during which the spectacle of Edo is best enjoyed is from dawn – when the islands of Edo bay emerge from the mist – to dusk – when the hills and peaks around the city turn purple [Saitō 1996, vol. 1, 50]. For Gesshin, Edo was a city best enjoyed by daytime. When nocturnal scenes or events are included, the emphasis is not on darkness, but on illumination; not on solitude, but on the comforting presence of other visitors.

Take the case of the red-light district of the New Yoshiwara. One would expect the focus to be on the sex industry and on intimate encounters. Instead, the text advertises the lively (*nigiwai*) crowds that enjoy the changing of the seasons as well as the beauty of the hanging lanterns in the early autumn [Saitō 1996, vol. 5, 440-441]. Two images complement the entry. One is a bird's-eye view of the area (Fig. 1), depicting the densely-packed neighborhood and the bustling crowds moving toward and past the quarter's gate.



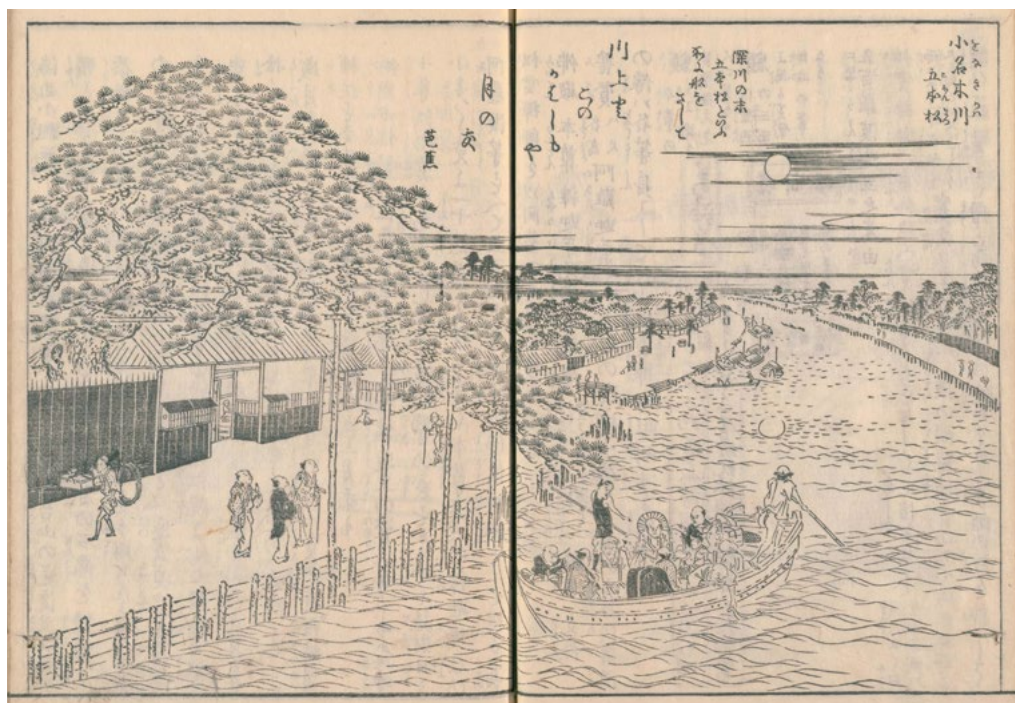
1: Panoramic view of the New Yoshiwara. Saitō Gesshin, *Edo meisho zue* [Tokyo, National Diet Library; <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2563396/50>].



2: Crowded streets of the New Yoshiwara. Saitō Gesshin, *Edo meisho zue* [Tokyo, National Diet Library; <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2563396/51>].

The image includes a haiku by 17th-century poet Takarai Kikaku that reads: «Dark night. Only in the Yoshiwara, it is a moonlit night». Its inclusion suggests that, when the rest of the city is dark, Yoshiwara is bright and open for business. The large crowds and the haiku suggest this is a depiction of the Yoshiwara after dark, but the illustration is more ambiguous and could be easily taken to represent a daytime view as much as a nighttime scene. This is precisely the point: in Yoshiwara, the distinction between the two is moot because the night has been fully domesticated. The other image (Fig. 2) takes the reader down to the street level, where people congregate, carry lanterns (this is, therefore, an explicitly nocturnal scene), and drink in the company of entertainers and courtesans. Combined, the two views present the Yoshiwara as a place of permanent light and ongoing sociability rather than darkness and short-lived intimacy.

Throughout his work Gesshin devises various solutions to brighten up the night. In the entry for the Five Pines at Onagi River (Fig. 3), for example, he deploys the full moon to illuminate the scene. A group of men and women is ferried along the river: one smokes a pipe, another reaches toward the water, many sit in a circle and appear to be listening to the ferryman. More people go about their business along the riverbank, where three men gaze at the full moon in obvious awe [Saitō 1996, vol. 6, 72-73]. The haiku included in the image, attributed to seventeenth-century poet Matsuo Bashō, reads «Upstream, downstream: a moon-viewing companion»: as with the three men looking up at the moon, it too celebrates light and camaraderie. One may also point out that the



3: Five Pines (and two full moons) at Onagi River. Saitō Gesshin, *Edo meisho zue* [Tokyo, National Diet Library; <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2563397/33>].

illustration includes not one but two full moons – the one in the sky and its reflection on the surface of the river. Overall, Gesshin here captures a moment of great sociability and poetic fantasy in a safe, well-lit nocturnal environment.

Here too Gesshin establishes specific time limits to access the area at night. At Onagi River he had *indirectly* suggested access should occur once a month, during the full moon. At Ryōgoku he is more explicit, opening the entry with the announcement that the firework season starts on the 28th day of the fifth lunar month and ends on the 28th day of the eighth. Any Edoite would have known this already; prospective visitors from outside the city are reminded that there is a window of opportunity, and that the bright night at Ryōgoku is best enjoyed within these precise boundaries.

In *Illustrated Guide to the Famous Sites of Edo* Gesshin wages war against darkness because his is a work with a strong commitment to vision. Throughout the guidebook, he incites his readers to “look around” (*kobō sureba*), to command views (*nozomu*) – indeed, to seize them («You will see [Mt. Fuji] like it is on the palm of your hand» he writes, *shōjō ni miru ga gotoshi*) [Saitō 1996, vol. 1, 103]. Meanwhile, he fills the pages of his book with wide-angle panoramic shots and bird’s-eye views of the city from above. With few exceptions, none of this is compatible with obscurity. To sell “Edo after dark,” Gesshin has to shed light on it, literally. The result is a colonized night – one of illumination, order, safety, and consumption.



4: Five Pines at Onagi River, now a daytime scene. Andō Hiroshige, *Meisho Edo hyakkei* [Tokyo, National Diet Library; <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1312333/1>].

Ukiyoe: Andō Hiroshige's *One Hundred Famous Views of Edo*

Twenty-five years after Gesshin published his guide, and admittedly inspired by it, woodblock artist Utagawa (Andō) Hiroshige produced a compilation of landscape prints titled *One Hundred Famous Views of Edo* (*Meisho Edo hyakkei*, 1856-1858). Despite the title, the collection actually consists of 118 images.

As in Gesshin's guidebook, nocturnal landscapes in Hiroshige's collection are few and far between and, as was the case with Gesshin, they celebrate lights piercing through darkness rather than darkness itself, and human presence rather than absence. Indeed, in some cases Hiroshige turns Gesshin's nightscapes into daytime scenes – for example, the Five Pines at Onagi River (Fig. 4).

There are only eleven nocturnal landscapes in the collection – less than ten percent of the total. In other words, Hiroshige implies that Edo was to be enjoyed during the daytime in more than ninety percent of the cases. With one exception (the foxfires at Ōji), all the nocturnal views feature people or allusions to human presence or activities: the basket fires fishermen used to lure their catch in Tsukudajima (Fig. 5), the pleasure boats on the Asakusa River, or the bamboo yards and cargo boats near Kyōbashi. In many of these images, lanterns, lamps, or the moonlight also help conquer the night before the introduction of public illumination.



5: Fishermen at work in Tsukudajima, using basket fires to lure their catch to the surface. Andō Hiroshige, *Meisho Edo hyakkei* [Tokyo, National Diet Library; <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1312240/1>].

Conclusions

In the end, we must conclude that the gourd and the gas lamp tell a visually compelling yet untenable story of unmoored buoyancy versus controlled spaces. A journey into Edo after dark reveals that many, if not all, of the features associated with the modern “colonization” of the night – regulation, consumption, fantasy and imagination [Edensor 2015, 422] – were already well in place in the early modern era.

What made this quest for order necessary? Unlike many European capitals, early modern Edo had no specially designated squares or public plazas where crowds could congregate and socialize. The evening hours, however, allowed temporarily to repurpose sites like bridges and rivers, usually designated for commercial activities, creating opportunities for sociability and recreation. Such “time sharing” required precise arrangements to bring light into the night and to regulate access. Lanterns, full moons, fireworks, and time limits served the purpose. They enabled commercial publishers to integrate the nighttime into the range of activities available to the urban commoners, and to do so in a way that was so calculated and meticulous it was nothing short of rational.

Popular depictions of Edo’s nightscapes ultimately illuminate meaningful continuities, not glaring contrasts, as Japan transitioned into the modern era.

Bibliography

- ANDŌ, H. (1856). *Meisho Edo hyakkei*, <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1303303?tocOpened=1> [ottobre 2019].
- BERRY, M. E. (2007). *Japan in Print: Information and Nation in the Early Modern Period*, Berkeley, University of California Press.
- EDENSOR, T. (2015). *The Gloomy City: Rethinking the Relationship Between Light and Dark*, in «Urban Studies», vol. 3, n. 52, pp. 422- 438.
- FUKASAWA, A. (2007). *Hatamoto fujin ga mita Edo no tasogare: Iseki Takako no esupuri nikki*, Tokyo, Bunshun Shinsho.
- PASSIN, H. (1965). *Society and Education in Japan*, New York, Teachers College Press.
- SAITŌ, G. (1830s). *Edo meisho zue*: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2608887> [ottobre 2019].
- SAITŌ, G., a cura di KANEKO M. (1968) *Bukō nenpyō*, Tokyo, Heibonsha.
- SAITŌ, G., a cura di ICHIKO N. e SUZUKI K. (1996) *Shintei Edo meisho zue*, Tokyo, Chikuma Shobō.
- SHIRAHATA, Y. (2001). *The Printing of Illustrated Books in Eighteenth Century Japan in Two Faces of the Early Modern World: The Netherlands and Japan in the 17th and 18th Centuries*, edited by S. Yōzaburō and W. J. Boot, Kyoto, International Research Centre for Japanese Studies, pp. 199-213.
- WALEY, P. (1984). *Tokyo Now & Then: An Explorer's Guide*. New York, Weatherhill.

INTRUDER OR STAR IN THE LIMELIGHT? SCAFFOLDING REPRESENTATIONS IN FRENCH POSTCARDS 1900-1930

JULIETTE PERNIN

Abstract

Scaffolding can be considered as an architectural event, albeit a recurrent one. It appears and then disappears leaving next to no traces on buildings. All the same, it could also be considered an important feature of the city as it is ceaselessly springing up, giving us the feeling of a living city. This urban phenomenon is even visible on postcards, and this essay will discuss a corpus of French postcards produced between 1900 and 1930 to try to understand scaffolding's role in the city.

Keywords

Scaffolding; Postcards; France

Introduction

[S]i chacun utilise [la carte postale], tout le monde ou presque ignore la réalité de son impact communicationnel et l'influence qu'elle a sur notre connaissance du monde [...] et sur notre imaginaire. On la traite comme un objet décoratif alors qu'elle est Histoire, mouvement, œuvre.

Everyone uses postcards, even if hardly anyone knows their real communication impact, how they can influence our knowledge of the world and our imagination. They are only considered as a decorative object but they are History, movement, and artwork [translation by the author].

La carte postale, une œuvre
Christian Malaurie

Arising suddenly from the sidewalk, scaffolding can leave us fascinated, unmoved or really annoyed. Its appearance is preceded by well-ordered piles of metallic tubes soon unfolding in the air, climbing along facades to carry men and material higher in the sky. Work goes on for months, years sometimes, before the sudden disappearance of every trace of scaffolding when it's no longer needed. Scaffolding leaves next to no traces on buildings and is built in order to disappear even if lots of buildings have been actually wrapped under scaffolding for years. All the same, it could also be considered as a very important feature of the city because it's a perpetual one, ceaselessly appearing here and there and one that signals the dynamism of a city.

Considering these observations, one might wonder about the kind of representations that can be found to record this very urban phenomenon. Due to its ephemeral physical

appearance, sources about cities seldom record anything about scaffolding. Nonetheless, even if scaffolding does not leave much physical or written trace, images representing scaffolding can be found in pictures of the city and more specifically in postcards. Postcards are particularly appropriate to study scaffolding because they have often been used to record the kind of everyday life and experiences to which scaffolding belongs. Moreover, they have the same theoretically ephemeral nature that can turn into something permanent.

This essay studies a corpus of two hundred and fifty French postcards edited mostly between 1900 and 1930, and divided into three categories. These iconographical items are all part of a personal collection that I am currently building while working on my PhD thesis.

Postcards

Following the invention of the postal stamp in Britain in 1840, postcards began to appear in Europe in the middle of the nineteenth century as a way to send quick messages, less formal than a letter, and also cheaper. At first, it was a simple semi-rigid card with a name, an address and a stamp on one side and an open-air message on the other side [Willoughby 1992]. It may seem quite common to us but, in those times of sealed letters, it was quite extraordinary to write a message that anybody could read. That fact has been very much debated at the time [Bourgeois, Melot 1983, 10] as lots of people thought this was simply unthinkable mainly because of servants. As a matter of fact, letters were used to be sealed to keep the message private as lots of people thought their servants were spying on them and would gossip about what they might learn. The first illustrations began to appear in the 1860s, and at the same time tradesmen saw in these cards an opportunity to increase their sales by using them as advertising messages. At the end of the nineteenth century, the use of postcards grew rapidly and with such huge quantities of them travelling to and fro, it made sense for them to carry an advertising message. In the 1890s, a trend from Germany called “*Gruss Aus...*” (Greetings from...) took the fancy of many travelers. Everybody wanted to send a postcard from the places they were travelling to. This started a massive production of images from villages, towns and cities. However small, every town wanted to have its local interesting features on postcards. As people were receiving more and more cards, they also started to collect them. And this practice grew so much that the period between 1900 and 1920 is now known as the Golden Age of postcards with as much as one hundred and twenty-two million cards produced in France during the sole year 1910 [Bourgeois, Melot 1983, 24]. Interesting to note here is the fact that advertising postcards were, and still are, a distinctive feature of this love for postcards. Advertising in that sense means promoting a product but also promoting a place. Let's also record the fact that there were two kinds of photographers and therefore two kinds of photographic cards [Frère, Ripert 1983, 76-80]: documentary cards taken on the spot by travelling photographers and what we might call staged cards, representing mostly people, made by studio photographers in front of a stage set or a carefully chosen scenery.

Scaffolding

The documentary cards very often feature buildings. But, even if lots of different kinds of buildings have been a subject for postcards, the same cannot be said about construction sites in general and scaffolding in particular. In the nineteenth century, the apparition of photography coincided with a period of major public works [Stühlinger 2016, 284; Ferrere 2017, 29]. For a lot of reasons including technical ones, buildings became a favorite subject for photographers and so did construction sites and construction practices. But whereas building's pictures did massively turn into postcards, it did not happen in the case of construction sites.

Most of the time, construction sites are hidden behind fences, and this fact might be one explanation of the reason why they are not considered as part of the visual documents of a city. However, scaffolding is quite different because it is very much visible and it also shows a geometrical order that may appeal to the eye, contrasting with the idea of disorder associated with construction sites – another possible explanation of their lack of attraction. The question of why scaffolding does not appear much in postcards can be read between the lines of the many research works addressing the question of what is pictured in postcards, namely: landscapes, buildings, peoples, and events. Scaffolding does not appear much in landscapes in the traditional manner it has for postcards. As for buildings, they are considered as finished and worthy of interest when scaffolding has been removed. The case of people and events is a different matter as we will see later on. Claiming that scaffolding is not a subject for postcards is therefore both true and false and the study of the three aforementioned groups of postcards will help to shed light on this matter.

An intruder in the picture

This first category of postcards is the largest by far. It contains postcards picturing monuments, buildings, and sometimes village streets. On all these pictures, there is scaffolding either in the background or on the side of the building. In these situations, scaffolding was obviously never intended to be on the postcard and is almost never mentioned in the caption. It can be therefore assumed that the picture had to be taken for touristic and economic reasons and could not wait until the end of the works as they might very well go on for a long time. The only solution was to keep it in the picture hoping it would go unnoticed. Thus, it can be said that, in these photographic situations, scaffolding is the intruder in the picture. Scaffolding bears no relation to what the picture primarily intends to show, namely a monument proudly displayed, taken under its best light. Scaffolding gives a sign of deterioration and thus undermines the timeless awe the monument is supposed to inspire. It would of course have been better to avoid anything hinting that the said monument was not in the best of condition but, be it as it may, it is probably better to have a sellable picture than nothing at all. And although the caption rarely mentions scaffolding, there are still some instances of it being officially named. In

that case, what the caption conveys is the work being done or the damage that has been done. But as mentioned before, this kind of caption is very uncommon.

Among this first category of cards, different kinds of scaffolding appearances can be found. Sometimes it is just a small addition with an obvious disproportionate scale difference with the monument frequently with cathedrals and big churches. Sometimes when the church and the addition are equally small, the scaffolding looks like a strange excrescence, a parasitic addition that suddenly grew from the building (Fig. 1a). Sometimes it looks like it is part of the church because it is well integrated in the building that it does not leap to the eye at first sight (Fig. 1b). And this is especially true with black and white older postcards as there are no color indications to distinguish building and scaffolding. Postcards begun to be color photographs later on, specifically in the 1960s and older colorized black and white ones can also be found but most cards before that time are just black and white.

In the case of very renowned monuments, it is possible to find several different postcards all of them with scaffolding erected at different times and in different parts of the building. The Sacré Coeur church in Paris is a good example of this kind of situation (Fig. 2) as I found no less than eighteen postcards featuring this, including one with



1: Tours, France, two photographic postcards of the cathedral with scaffolding excrescence in 1905 (a) and scaffolding included above the porch in 1915 (b) [Collection of the author].



2: Paris, France, the Sacré-Cœur church with different scaffolded parts, photographic postcards, 1903 (a), 1905 (b), and 1907 (c) [Collection of the author].

glitter dust on the building – maybe in order to make the scaffolded part less conspicuous. There are most probably a lot more postcards picturing a scaffolded Sacré-Cœur because it's one of the most visited monument in Paris. Historical building, like any building, needs repairs and renovation very often and they are more likely to get it when they are an important source of income which the Sacré-Cœur most certainly is. However, in this particular case, these scaffolded parts may be still under construction as the church was not completed before 1914.

The fact that one may align side by side several pictures of the same building with different scaffolding and therefore at different time suppress the timeless feeling it usually triggers. It puts the building back in a temporal perspective where this building will undergo ceaseless changes.

A stage set

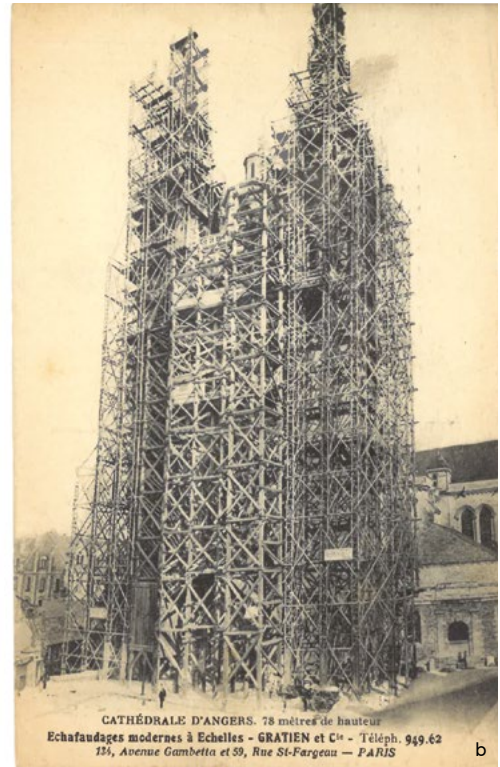
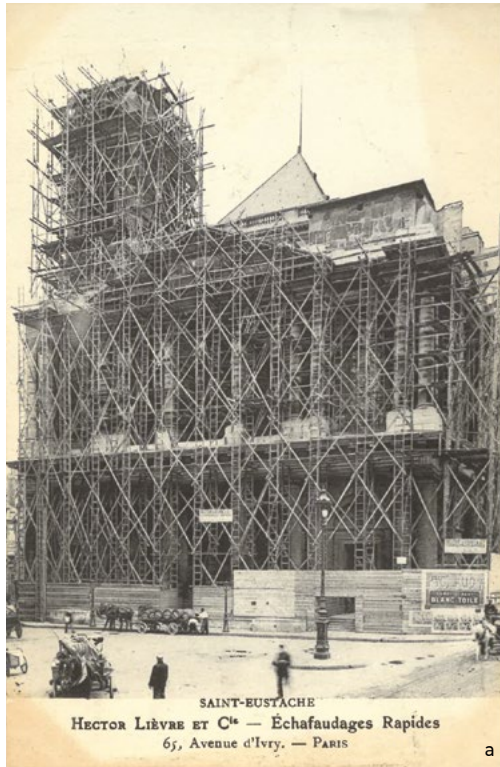
The second set of postcards features posing workers and/or inhabitants in front of a scaffolded building. In these examples, scaffolding can be seen as a stage set.

These are a different kind of postcards because they do not depict monuments but people. These postcards are also more difficult to find, and much costlier for contemporary buyers like all postcards with people on them because they are more sought after [Bourgeois, Melot 1983, 110 and 79]. The cards are usually taken in front of a building but the structure is not always entirely visible and the more obvious subject of the photograph is the group of posing people. In some cases, their identity is quite obvious, workers or inhabitants. Workers are especially recognizable with their tools and work clothes, but sometimes it is more imprecise. Between the building and the



3: Workers and inhabitants in front of a house, photographic postcard, undated but probably taken between 1904 and 1906 [Collection of the author].

people, scaffolding serves as a stage accessory. On some pictures, it is only there in the background, but there is a purpose in its presence. More often, it really becomes a support structure enabling some people to stand higher than others, to lean against something or even to balance themselves, thus giving some dynamism to the picture (Fig. 3). Dynamism was of course an issue at the time because of the length of exposure time. Thus, the subject is not the people themselves but becomes probably more about the relationship between the inhabitants—who usually seems to be sufficiently wealthy to possess a house and to hire workers – and the workers, between people and renovation proceedings and between these renovation proceedings and the completed building. In that case, scaffolding plays the role of a stage prop or of a material agent [Stühlinger 2016, 294]. Its presence gives a physical support to the staging of people and also serves to state the fact that work is being done there. So, it can reasonably be assumed that the presence of scaffolding is not a coincidence. The picture was taken because of the presence of scaffolding and the presence of scaffolding serves to stage the picture. It is a kind of symbiotic relationship. Besides, scaffolding is a kind of skeleton of a house, or a kind of open-air house. In that light, it serves as a way of



4: Two photographic postcards advertising a new scaffolding system. Paris, the church of Saint-Eustache, Hector Lièvre et Cie, Échafaudages rapides, undated, probably between 1905 and 1910 (a). Angers, Saint-Maurice Cathedral, Gratién et Cie, Échafaudages modernes à échelles, 1914 (b) [Collection of the author].

entering in the house like we might do in those children books in which houses have lost a facade to let us peer inside.

A star in the limelight

The last set of postcards is much smaller, twenty-two cards, and contains images edited by scaffolding builders to advertise the high quality of their goods. Actually, they mainly come from one particular scaffolding builder named Hector Lièvre, and from his company called “Échafaudages rapides”, which means “quick scaffolding” – which is quite ironic when you know that the French word *Lièvre* means “hare,” a reputedly quick animal. Hector Lièvre was born in 1859 and after starting a company shared with his brother until 1886¹, he set up his own scaffolding company and began using an 1894 patent²

¹ Bertrand Schnerb, personal archives.

² Archives de l'Institut national de la propriété intellectuelle, Brevet n°1BB243614, December 13, 1894.

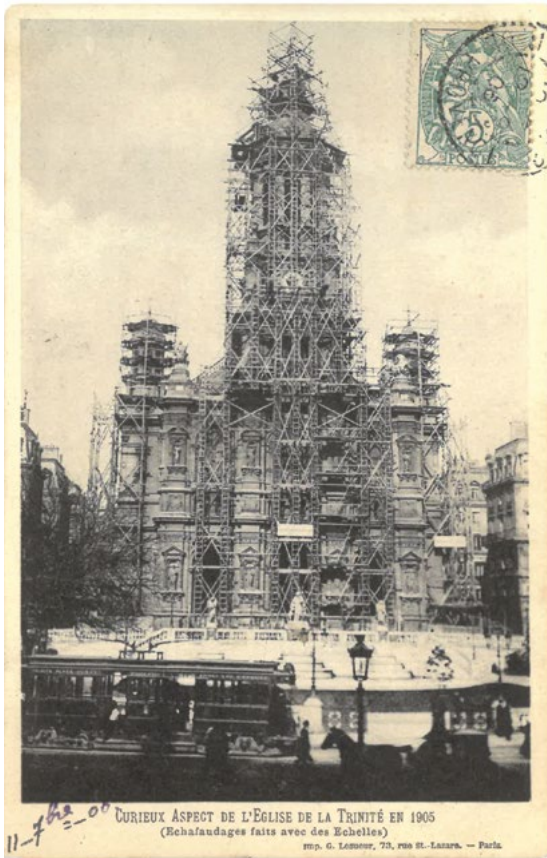
for a particular scaffolding system using ladders and supporting planks. This system was allegedly cheaper, for it used less wood and ladders were reusable, and quicker, hence his choice of name for his company. Hector Lièvre died in 1922, but his widow carried on with the trade. This system seems to have been completely forgotten, but it's still mentioned in the 1950s as a very well-known kind of scaffolding [Ache, Poupée 1955]. In these cards, scaffolding of course becomes the real subject of the picture in the form of a technical achievement. This means that, contrary to the first kind of cards, the more scaffolding the better (Fig. 4a). On some pictures, the building literally disappears under scaffolding and the caption is necessary to identify it. This necessity to identify the building makes sense, especially in the case of a well-known building, because it also states the high quality of the work by proclaiming through the picture that the company makes scaffolds for important monuments. It also attests to the incredible height achieved with this system, the highest instance being probably the cathedral of Angers: seventy-eight meters' high which was pretty impressive at the time (Fig. 4b).

This search for the best technical achievement is consequent with the advertising purpose of the cards: to appear as the best company for the work, as in the most reliable, the most sought after and the most secure. In that respect, nothing has changed as websites of scaffolding companies are still full of this kind of incredible pictures stating "the higher, the larger, the better". This demand for impressive images was not born with scaffolding postcards, as it already existed in construction photography of the nineteenth century, mostly prompted by civil engineering structures and the emergence of steel structures, the Eiffel Tower as the most emblematic of them [Mondenard 2017]. These cards also record the technical achievement of an ingenious system, whose memory would probably have been lost otherwise. To the present day, archives have revealed next to nothing about it although this system seems to have been widely used from the beginning of the twentieth century onward; a period which is not that far away from us. The cards show many Parisian monuments and there have been a lot more if we believe some invoices found at the archives of the city of Paris³. This means that the appearance of an *Échafaudage rapide* in the street was not an uncommon occurrence. But, however frequent they may have been, the caption of the card (Fig. 5) featuring the Trinité Church in the 9th arrondissement of Paris indicates that they were still an unusual sight: "The Curious Appearance of the Trinité Church (scaffolding made with ladders⁴)". This mention of a curiosity is confirmed by a photograph of that same church published in the magazine «Le Grand Illustré» on January the first in 1905 with the following caption: «These days, the Trinity Church in Paris offers the surprising view reproduced in our photographs. Its frontage is literally wrapped by extraordinary dense scaffolding, entirely made from ladders. Its well-built elegance makes everyone stand in awe»⁵. So, we can deduce that if the *Échafaudages rapides* were frequent in Paris, they were still a

³ Archives de la ville de Paris, V4M32.

⁴ Translation by the author.

⁵ Translation by the author.



5: Paris, the Trinity church, 1905, photographic postcard [Collection of the author].

wonder to many passers-by, at least when they first began to appear. And it's also a testament to how scaffolding is itself an engineering feat, and the curiosity is not necessarily the scaffolding itself but the scaffolding as a technical spectacle.

An ever-changing moment

Among the four kinds of photographic postcards – landscape, building, people, and event – scaffolding only really appears in the three last categories. As scaffolding is usually tied to buildings it does not appear much in landscape, taken in its traditional sense of a representation of nature.

In the building category, scaffolding provides a snapshot of a precise moment in the often very long lifespan of a building. Theoretically, it should even be possible to rediscover the date of the photograph through the date of the works done at the time, provided that archives about works on buildings are kept, which is not always the case. That means that a postcard of that kind is not any more a postcard of this particular building as an out-of-time eternal representation, but a representation of a precise moment in

time different from other moments. This gives us the idea of an ever-changing moment. This idea is more evident in the case of a group of successive postcards of the same building as mentioned before in the Sacré-Cœur church example. Taken together, these pictures cannot be seen as different views of the same building from a different perspective in space. They become different views of the building from different moments in time. They are more like a series of snapshots, like a time-lapse, though they are spreading over a longer timeline and with less pictures than an actual time-lapse.

In this respect, the pictures produced by Hector Lièvre could be seen as an amplification of this phenomenon. Only these pictures are not focused on the building but on the scaffold system and that makes all the difference because it transforms scaffolding from an impermanent event into an arrested construction taken at its apogee. Nothing gives any hints that this might only be a temporary construction in an ever-changing process: building scaffolding, working on the building, and un-building scaffolding. And seen like that, we might argue that scaffolding becomes itself a permanent monument in these pictures.

In the people category, scaffolding also provides a way to locate the moment in time and an idea of change. If we see people in front of their scaffolded house, we know immediately that work is being done on their habitation. Furthermore, it provides an idea of motion in space because we also know that scaffolding had to be erected and will have to be dismantled. This idea of motion in space and time also comes from the dynamism it allows in the aforementioned attitudes of the people posing on the picture.

These postcards are serial productions, often very large ones, and they are sold, bought, sent, kept, and collected – and therefore looked at – again and again. Also, they are bought in one place and sent to someone in another place. And, most of the time, they bear a written text attesting to the fact that they are a medium in the relationship between two people. So, beyond the fact that the journey of these pictures is a temporal experience as such, they convey a double narration: the narration of the text and the narration of the story told about the building by the presence of scaffolding. And we may even add the narration of the relationship between the sender and the receiver of the card. So, for most people, these postcards function as the primary contact – and sometimes the only one – that they might have with the edifice. Therefore, the identity of the building seems to be tied to the scaffold. Indeed, if we see the picture as an indivisible whole, that temporal status of scaffolding becomes fixed for the viewer. But it could also be seen otherwise. When people look at a scaffolded building picture, their mind may be able to dissociate the permanent building from the temporary scaffold leaving a visual representation of the building without scaffolding. This might be the case in particular with small scaffolding.

Conclusions

Actually, what every kind of scaffolding postcards might really be about is an event, an event taken in the sense of «an occurrence regarded as a bare instant of space-time as contrasted with an object which fills space and has endurance» [Collins English

Dictionary online 2019]. What these cards tell us is that something is happening. And, that something is not happening in front of the building, nor in the building but to the building. Buildings are often considered as static and unmovable things, as “object which fill space and [have] endurance”. Their only moments of motion are their initial construction and their potential destruction by fire, earthquake, bombs, or whichever other sudden and dramatic causes. When they are granted the effects of time, it is usually dereliction and ruin. But a building that looks immobile is actually undergoing ceaseless changes to maintain this appearance. And these changes become obvious with scaffolding. Even Hector Lièvre’s pictures, for all their scaffolding frozen into timeless eternity, still show a building being repaired under the veil of scaffolding.

In that respect, scaffolding can be seen as an intermediary introducing the idea of motion in the picture. This motion comes from the building itself because scaffolding shows that it is changing, either going back in time to an older version of itself or going on towards a new altered version. But in both cases, the motion is brought in by a voluntary human action, hence the people on the picture. It is the opposite of letting it fall into disrepair. The idea of time also comes from a larger perspective if we consider that this moment of scaffolding is a one-time occurrence for this particular building because even if a similar occurrence happens again, it still won’t be the same. It happens *hic et nunc* and, in that sense, it records a unique moment not only in the history of that building but in the city history as well.

So, the lesson taught by these apparently commonplace images is not really about remembering lost parts of the city, but more about remembering lost events, forgotten because they also were commonplace – and therefore, some would argue, maybe not events at all. And that memory keeps alive the notion that buildings, as well as cities, are ever changing things even when they try very hard to look permanent.

Bibliography

Monographs

- BOURGEOIS, C., MELOT, M. (1983). *Les Cartes postales : nouveau guide du collectionneur*, Paris, Éditions Atlas.
- FANELLI, G., MAZZA, B. (2009, [2016]). *Histoire de la photographie d’architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.
- LAPAQUE, S. (2014). *Théorie de la carte postale*, Arles, Actes Sud.
- RIPERT, A., FRÈRE, C. (1983). *La Carte postale: son histoire, sa fonction sociale*, Paris, Éditions du C.N.R.S., Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- WILLOUGBY, M. (1992). *A History of Postcards: a pictorial record from the turn of the century to the present day*, London, Studio Editions.

Collective publications with editor

- FERRERE, A., SOULAGES, F. (2017). *Esthétique de la photographie de chantier*, Paris, l’Harmattan.

Essays in collective publications

MONDENARD, A. (2017). *Au XIXe siècle, des lieux pour construire de nouvelles images*, in *Esthétique de la photographie de chantier*, edited by A. Ferrere, F. Soulages, Paris, l'Harmattan, pp. 47-62.

Journal articles

ACHE, J-B., POUPÉE, H. (1955). *Essai sur l'histoire des échafaudages*, in «Cahiers des comités de prévention du bâtiment et des travaux publics», Levallois, SIDI, n. p.

CHARPY, M. (2016). *Impossible quotidien ? Les photographies de Paris au XIXe siècle. Entre passé et projets*, in «Histoire urbaine, Société française d'histoire urbaine», n. 46, pp. 31-64.

STÜHLINGER, H. (2016). *Midwives of Architecture, Scaffoldings and False Works as Agents in Architectural Photography*, in *Proceedings of the International Conference Inter Photo Arch, "Intersections"*, A. Ruben, J. Tarrago, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 284-295.

List of archival or documentary sources

Levallois Perret. Archives de l'Institut national de la propriété intellectuelle. Brevet n°1BB243614, 13 décembre 1894.

Paris. Archives de la ville de Paris. V4M32.

Webliography

Event, Collins English Dictionary online, *ad vocem*: www.collinsdictionary.com/dictionary/english/event [March 2019].

READ BETWEEN THE SIGNS: 150 YEARS OF LANGUAGE IN TORONTO

ELAINE GOLD

Abstract

*The paper discusses the Canadian Language Museum's exhibit *Read Between the Signs: 150 Years of Language in Toronto*. Archival and contemporary photos of Toronto's streetscapes illustrate diachronic changes in the linguistic landscape. The photos include a variety of signage, and reflect changing immigration, language laws and societal attitudes. Combined with statistical information, the exhibit provides insight into the city that has changed every few decades over the past 150 years.*

Keywords

Languages; Toronto; streetscape

Introduction

In this paper, I discuss the creation of the Canadian Language Museum's exhibit *Read Between the Signs: 150 Years of Language in Toronto*. Our goal was to create a visual representation of Toronto's changing linguistic environment over the past 150 years.

The languages spoken and heard in a city are an essential part of the urban environment and of the inhabitants' experiences of living there. However, aural language is ephemeral and intangible and a city's audible life is extremely difficult to capture historically. We based our approach on the principles of the growing field of linguistic landscape.

Landry and Bourhis [1997, 25] established the widely-used description of linguistic landscape:

The language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscape of a given territory, region, or urban agglomeration.

Ben-Rafael, Shohamy and Barni [2010, xi] note:

An important characteristic of the LL [linguistic landscape] is that it comprises both "private" and "public" signs: signs issued by public authorities (like governments, municipalities or public agencies), and those issued by individuals, associations or firms acting more or less autonomously in the limits of authorized regulations.

Most linguistic landscape research has focused on contemporary synchronic relationships between two or three languages. Our project was unique in using archival street-scape photographs to illustrate diachronic changes in the use of dozens of languages. To present a fuller view of Toronto's linguistic profile across the years, we incorporated available statistics on the mother tongues spoken in the city. The exhibit's creative team included three student curators from the University of Toronto's Master of Museum Studies program: Jocelyn Kent, Christine Pennington and Katherine Wilson. These students did background research, collected the photographs and gathered the statistics under my supervision.

Background to Toronto's Linguistic History

Toronto is currently one of the most linguistically diverse cities in the world. Almost half the population has a language other than English as their mother tongue; in 2016, the largest of these were Cantonese, Mandarin, Tagalog, Spanish, Italian, Portuguese, Tamil and Farsi respectively. The exhibit was created before 2016 census data were available and so the exhibit panels present information gathered from the 2011 census. At that time, the eight largest mother tongue languages in Toronto other than English were:

9%	Chinese languages
7%	Italian
3%	Spanish
2.6%	Tagalog
2%	Tamil
2%	Portuguese
1.5%	Farsi
1%	Urdu

Today, Torontonians are proud of being an international city. City programs, as well as national ones, support policies of multiculturalism; people take pride in their mother tongues and encourage the next generations to maintain them. We must be aware that attitudes up until the mid 20th century were very different. There were much stricter restrictions on immigration, and immigrants were expected to assimilate quickly into the English-speaking milieu.

English is the dominant language now and predominated in the city's first century. The land where Toronto developed was Indigenous territory for millennia and Toronto is an Indigenous word. Nonetheless, Indigenous languages have been virtually invisible in Toronto's linguistic landscape until very recently. While French had an early presence in the area, French trading posts were abandoned in the 1700's as the British presence expanded. Although the French language has had a continuous presence in the city it has never been the mother tongue of more than 2% of the population. The first permanent English-speaking settlers were United Empire Loyalists who moved north into British territory to escape the American Revolutionary War in the late 18th century. During

the nineteenth century immigration primarily from England, Scotland and Ireland reinforced the dominance of the English language.

Toronto's Changing Linguistic Landscape: The Exhibit

Figures from 1871 indicate that at Canada's founding, 96% of Toronto's inhabitants spoke English as their first language, with 2% French; all the other languages together accounted for the remaining 2% percent of Toronto's mother tongues. Not surprisingly, photographs from that time show business signs only in English.

It was in the 20th century that languages other than English became more visible in Toronto's streetscapes. By 1901 there were more German speakers than French speakers, although English speakers still represented over 90% of the population.

In choosing photographs for the exhibit we paid attention to different types of signage: signs created by different government agencies to reach the public (which are described as "top-down" signs), commercial signs on stores and businesses, and signs created by individuals, such as posters and graffiti (described as "bottom-up" signs).

The exhibit includes an early example of a government sign using a language other than English, from 1914. The sign was produced in both English and German by the Canadian government and illustrates an effort in wartime to reach a potentially hostile audience. It announces:

*Deutsche, Oestreicher, Ungarn und Türken,
ACHTUNG!*

Jeder Deutsche, Oestreicher, Ungar und Türke wird hierdurch aufgefordert sich sofort in dem Registrations Bureau dieses Bezirks zu melden.

Every German Austrian, Hungarian and Turk is hereby notified to report himself immediately at the Office of the Registrar for Alien Enemies, Toronto.

In general, however, government signs were in English until the late 1960's, when French begins to appear on official signage. A more welcoming sign from a government agency is a sign from 1968 that reads:

*Prière de marcher sur le gazon
Please walk on the Grass*

This use of French in municipal government signage reflects French's growing status as an official language, formalized in the Official Languages Act of 1969. The increasing use of French on Toronto's municipal signage is interesting in that there was no significant increase in the number of French speakers in Toronto. It also doesn't reflect a change in municipal language legislation, as policies relating to official bilingualism apply to federal, not provincial or municipal jurisdictions.

A City of Toronto Parks & Recreation sign in High Park requests «Please, do not feed the birds» (Fig. 1). This admonition is then repeated in French, Italian, Portuguese and Chinese. While the photograph of the sign was taken in 2010, the seven-digit phone



1: Michael Gil, Multilingual City, 2010 [Flickr <https://www.flickr.com/photos/msvg/4414065031>].

number in the upper right hand corner suggests that the sign was installed before 2001, when ten-digit phone numbers were introduced. At that time, the ordering of Italian, Portuguese and Chinese on the sign would have likely represented the relative sizes of those languages in Toronto. However, French was at that time (and continues to be) the mother tongue of a much smaller percentage of Toronto's population, but is likely listed second on account of its quasi-official status. A very interesting aspect of this "top-bottom" government sign is that someone scratched the same sentence in Russian at the



2: Trochter's Milk Store, 71 Kensington Ave., Toronto, 1925 [Ontario Jewish Archives, Blankenstein Family Heritage Centre, item 2947].

bottom, providing a nice example of a “bottom-up” initiative that represented a smaller and growing linguistic minority.

The exhibit reveals the wax and wane of immigrant languages both in the language statistics and in the languages’ prominence in the streetscape. A good example is the increase and decrease of the visibility of Yiddish on Toronto’s streets. In the 1920’s, Yiddish was the second largest language spoken in Toronto after English and many archival photographs show Yiddish on shop signs.

This photograph from 1925 (Fig. 2) shows the English and Yiddish signs on a creamery in Kensington Market, an area in central Toronto that became the home for successive waves of immigrants. Here, both languages have the same size lettering and are given equal prominence, with English on the left window, and Yiddish on the right.

It is interesting to note that some of what appears to be Yiddish is actually transliterated English: the phrases “Milk Store” and “Cream Cheese” are simply transcribed into the Hebrew characters used for Yiddish, not translated. This suggests that the immigrant customers would have already learned some English words but would not have been able to read them in the Roman script.



3: Johnny Lombardi Italian Records, 1965 [City of Toronto Archives, Fonds 1257, Series 1057, Item O472].



4: Bilingual Street Sign, 2017 [Photograph by Jocelyn Kent].

Forty years later, it is Italian that is the largest language after English, and Yiddish has dropped to fifth place. This reflects both changing immigration patterns, with fewer new immigrants speaking Yiddish, as well as the assimilation of later generations to English.

This street scene from 1965 (Fig. 3) shows an Italian record store with announcements for popular Italian performers. Note the sign for the physician on the second story, where the Italian words “Medico Chirurgo” are larger and more prominent than the English, suggesting a focus on an Italian speaking clientele.

In the 1970’s Toronto’s increasing pride in multiculturalism resulted in a new phenomenon: bilingual street signs. These reflected a public acceptance of increased visibility for minority languages, and an awareness that promoting the ethnic character of Toronto neighborhoods could be good for business.

Although street signage is a municipal responsibility, the introduction of non-English languages on street signs was initiated by non-governmental groups. The first such signs to appear were street names written in Chinese characters in 1976 in a downtown area known as Chinatown. Those signs celebrated the Chinese character of the area and served also to attract new visitors to the Chinese restaurants and businesses there.

In 1982, the business association in the Danforth area of Toronto worked with the city to create bilingual street signs in Greek and English (Fig. 4). These signs reinforce the Greek character of the area, promoting the businesses found there. As with the signs in



5: Farsi and Korean Signs in North York, 2017 [Photograph by Jake Malon].

Chinatown, this does not reflect that a majority of Toronto's residents of Greek heritage currently live in that area, but rather reflect earlier settlement patterns.

In 2016 four street signs were installed with the Anishinaabemowin (Ojibwe language) names written above the English street names. For example, a sign on Davenport Road has an eagle symbol in the corner and reads:

Anishinaabe
Gete-Onigaming
 Davenport Rd

Anishinaabe is the name of the Ojibwe people, while *Gete-Onigaming* means “at the old portage”, reflecting that Davenport Road follows a centuries old Indigenous trail that provided a portage route between the Don and Humber rivers. Unlike the Chinese and Greek street signs, these signs were not placed in an area with Indigenous commercial activities, but rather mark a road with Indigenous history. These signs reflect a growing movement within the Indigenous community to make their presence more visible in a city that was originally Indigenous territory plus a contemporary recognition of the importance of acknowledging Indigenous history in the city's visual landscape.

During the 20th century, most immigrants settled in the city's core and most commerce and multilingual signs were found in the city center. This is no longer the case: as housing

prices have increased in the city center, new immigrants are more likely to settle in the suburbs. Some groups, for example a large part of the Italian and Indian sub-continent populations, are living in commuter communities beyond the city's limits. The streetscapes of Toronto's suburbs now reflect the languages of these immigrant communities, as in the Farsi and Korean signs in this contemporary photograph (Fig. 5).

Conclusions

The exhibit *Read Between the Signs*¹ uses archival photographs to help contemporary viewers gain access to an earlier time; in particular, it uses the sense of sight to help viewers imagine both the sights and sounds of Toronto's streets over 150 years. Of course, there are challenges and limitations in presenting an accurate visual portrayal of the linguistic landscapes of earlier times. We are limited to the images taken by photographers who had very different goals in their choices of what to photograph. We are further limited by which of these photographs have survived and are available in public archives. Nonetheless, in this exhibit we were able to use the images available to create a portrait of Toronto's linguistic history. A city is made up of the people who live there and this exhibit provides glimpses into the changing waves of people who have come to inhabit Toronto and the languages they spoke.

Bibliography

- Ben-Rafael, E., Shohamy, E., Barni, M. (2010). *Introduction: An Approach to an "Ordered Disorder"*, in *Linguistic Landscape in the City*, edited by E. Shohamy, E. Ben-Rafael, M. Barni, Bristol, Multilingual Matters, pp. i-xx.
- Landry, R., Bourhis, R. Y. (1997). *Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study*, in «Journal of Language and Social Psychology», vol. 16, n. 1, pp. 23-49: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0261927X970161002> [October 2019].
- Spolsky, B. (2009). *Prolegomena to a sociolinguistic theory of public signage*, in *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, edited by E. Shohamy, D. Gorter, London and New York, Routledge, pp. 25-39.

¹ <https://www.languagemuseum.ca/exhibit/read-between-signs-150-years-language-toronto> [September 2019].

NARRATING THE CITY'S HISTORY THROUGH A TOWER. STRATEGIES OF NARRATING IN MIKHAEL SUBOTZKY'S AND PATRICK WATERHOUSE'S *PONTE CITY*

AMELIE MUSSACK

Abstract

*South African cities are often affected by political and social changes that influence urban design, population density and infrastructure. The form taken by such upheavals in the city of Johannesburg was the central concern of the art book *Ponte City* (2014) by Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse. Based on photographs, found documents, interviews and archival materials the history of a tower is (re-)told and (re-)constructed.*

Keywords

Ponte Tower; Narrative; Art book

Urban Structures and Changes in South Africa

Discussions with one's own surroundings in the form of artistic processes often show up as topoi of literature and art. In this context, city descriptions can work as a visualization of their own surrounding, but relations between city, individual and inhabitants are often taken up as starting points as well. These descriptions and approaches are as diverse as the social and urban conditions of the inhabitants in the different cities, and to the same extent the perception of the artist influences the way of looking at conflicting subjects. Despite these divergences, the city remains to be defined as a constant, an urban space in which a variety of individuals live together.

Within artistic arguments political circumstances and social changes are often captured in the medium of photography. Since the 1950s documentary photography was an important means of expression to capture alliteration within the city and society. These documentary photographs were published in, for example, the *Drum-Magazine* which provided a platform for cultural, social, and political communication in South Africa [Oliphant 2010, 78; Ratzenburg 2010, 122]. Even today contemporary artists pick up urban topoi in their artworks and concentrate on the consequences of upheavals. Approaches like city explorations or independent constructions of new spaces within

the city are mostly captured and fixated in photographs. They serve as active visualization of social, political and psychological dispositions and structures, but they also concentrate on the surface of the architecture through which they become the subjects of the picture. The capturing of paradoxes and dichotomies can be found in the photographs of Sabelo Mlangeni, Guy Tillim and Stephen Hobbs. Especially Mlangeni's method is based on an ethnological interest which is combined with urban Johannesburg; the result of this interest is the photobook *Invisible Women* (2006) [Siegenthaler 2010, 2.; Siegenthaler 2013, 165]. During his eight-month project he visited women who worked as road sweepers and city cleaners and tried to talk to them. The result of these meetings are long-time exposed photographs, which show the transitory character of the city and its residents. In this context, the women become ghost-like appearances and, moreover, merge with the city so that individuals become invisible.

Within this setting, the question arises how these changes can be told and shown in an artistic work. One way of telling – in this case – the story of a city can be shown and analyzed within visual narration. Using narrative tools originally from literary studies to reconstruct the way narration works within an artistic work is possible because of the recent broadening of narratology and narrative theory to an interdisciplinary field.

Visual Narration

Even though the narrative discourse is discussed ambivalently in art studies, narration can be found in artists' book and is already inherent through artistic concretization, which takes place in a medium designed for narration or has narration within it [Reiche 2016, 15 f.; Bal 1985, 220 f.]. Nevertheless, it must be remembered that the narrative structures of photographs function differently than those of novels. In order to understand the image's content, it is necessary to take into account the circumstances and the environment in which the recording was made. Within the artists' book the photographs enter into a dialogue.

The usage of narrative structures in artists' books is already stressed within the definition: «Neither an art book (collected reproductions of separate works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings) the artists' book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself» [Lippard 1977, 40].

In these artists' books materials and media can differ and be integrated in various manners; moreover, the limitations of a book can be overcome. The linear reading direction is given up in favor of a more individual approach, which is demanded by the different media in the artists' book. The individual mediation of the content has an effect on the observer as the latter approaches the content individually.

Mikhael Subotzky's and Patrick Waterhouse's *Ponte City* (2014)

Over a period of six years, Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse took pictures, collected photographs, documents, and other items of former residents and accompanied the renovation and reconstruction of the Ponte Tower in Johannesburg. The project *Ponte City* relates to interest-contents of both photographers. The subject of narrating and storytelling within the medium of photography is one of the recurrent *topoi* of Mikhael Subotzky's artistic works. In one of his early works he described the significance as such: «Part of the role I see for my work is to open up these stories and these situations, to try to dissolve these polarised divisions – so that we see these situations as part of each other» [Subotzky 2008, 79]. Subotzky himself is a South African photographer and a member of the photographic agency *Magnum* since 2011. During a stay at the *Fabrika* in Treviso (Italy) he met the English photographer and artist Patrick Waterhouse, who has been editor in chief of the «Colors Magazine» since 2011 [Josephy 2017, 72].

The Ponte Tower – an Icon of Johannesburg

For their collaborative artistic work, they chose a cylindrical apartment tower in the district Hillbrow. The Ponte Tower is unique in the cityscape of Johannesburg, not only because of the tower's visibility within the urban context but also because of its height and localization. The Ponte's architectural construction bears features of a panopticon with a round courtyard and combines it with Le Corbusier's ideal building typus [Le Corbusier 2015, 176; Silverman 2014, 4] so that the Ponte has swimming pools, laundries, shops, gyms and a seven-floor parking garage. The Ponte is designed for up to 1.500 residents and has a total of 464 apartments spread over 54 floors.

The Ponte was built for the white middle class during the apartheid in the early 1970s. The political situation changed in the 1990s and so the urban, social and residential situation changed as well. Johannesburg became a refuge for black newcomers from the surrounding rural areas and later for immigrants from surrounding cities and states [Mabin 2003, 23]. This caused high levels of population density and an increase of criminality. The Ponte Tower faced these problems in particular because the number of residents reached twice the number the tower was built for [Bremner 2014, 3 f.; Njami 2015, 245]. In those days, the Ponte became a symbol of urban decay in Johannesburg and a melting pot where the history of South African cities came together. At the turn of the century, after the living conditions and also the security risk had become unjustifiable, the tower was made habitable again through forced evictions and renovations of the apartments. In 2007, the cleanup began and just a year later Subotzky and Waterhouse started their project *Ponte City* and documented the changes, renovations and the lives of the residents.

The result of their five-year photographic documentation and collection is their artists' book, which consists of a photobook and 17 booklets; the intentions with regard to construction are given a lot of space as well as the combination of the history of the tower with its evolution and fall, which refers to apartheid. Important indicators of the

history of South Africa, and of Johannesburg in particular, are also found listed in the Ponte. Therefore, the artists' book is designed in its entirety as an overall representation of the tower on the basis of which the history as well as the different views on the tower can be traced.

Subotzky explained: «These things could tell a whole history that we couldn't with our photographs [...] trying to piece the narrative together from fragmented documents» [Matthews 2014].

Structure and Method of Ponte City

The fact that the artists' book is an overall composition is already evident in its aesthetic presentation. The grey slipcase in the size of DIN A4, which almost looks like a concrete brick, must first be removed to get to the items contained therein. On top of the gray box is a picture of the Ponte Tower and the associated seven-story car park, which has the size of the camera with which the pictures in the photobook were shot. The photobook comes to light when the slipcase above is opened up. Below the photobook lie booklets that deal with different materials and topics around the Ponte: essays, newspaper articles, excerpts from novels by South African writers, and urban analyzes, as well as interviews that Subotzky and Waterhouse led with residents. Through the booklets, the photobook gets additional information and the different materials, photographs and perspectives enter into a dialogue. In addition to the booklets, which mainly deal with the past, future ideas and possible effects of different social and geological phenomena, the photobook shows a current state, which portrays the Ponte in the city network.

Ivan Vladislavic explains the composition of *Ponte City* in the *User's Guide* on the first page of the photobook as follows: «Each booklet fits into a particular place in the main book. This can be located by matching the booklet's cover to the corresponding background image. While the sweep of the book is broadly chronological, images and texts are also clustered around themes» [Subotzky; Waterhouse 2014, IV]

The way the photographers started their project already shows narrative and collective structures. They started to work systematically and visited apartments, talked to the residents, went into archives and included all findable objects connected to the tower. The searching process, which is systematic but not linear, does not only refer to the architectural form of the tower but also to the inclusion of all possible points of view. In the way, the artists' book is presented the beholder can understand this method based on the artists' book. At the same time, this also means that the viewer can approach it from all sides and angles and perceive all perspectives presented. Linearity is broken up in favor of an individual approach.

This hybrid of self-made photographs and found pictures must be considered as an overall concept due to the dialogical situation of the material. There is not only one point of view, but the juxtaposition of individual materials and photographs creates a poly-perspective of the tower. The resulting mixture of fiction and real foundations contributes to a holistic portrayal that shows the diversity of the Ponte and its inhabitants.

Visual Narration within Ponte City

In an interview Subotzky explained the method of the artistic work as follows:

«We realized that these things could tell a whole history that we couldn't with our photographs of all the people who had been there, in a kind of psycho-geographical sense [...] trying to piece the narrative together from fragmented documents» [Matthews 2014].

It becomes clear that the intention to capture the stories of the Tower was intended from the start of the project. This is also a reason why Subotzky and Waterhouse interviewed residents. Take the twelfth booklet, which is based on discussions with Mbabazeni Hallelujah Madlala, who has been living in Ponte for 30 years. The focus is, thus, placed on the life of an individual in the Ponte and, thereby, the changes to the resident. «He says the building has made him what he is today and would not choose to live anywhere else» [Subotzky; Waterhouse 2014 Hallelujah, 3].



1: Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse *Looking up the Core, Ponte City, Johannesburg, 2008* [Courtesy of the artists and Goodman Gallery].

Reconstructing the Story of Ponte

In the photographs the development of the tower and its changes are reflected, placing its present alongside past and future. A succession of past and present states in the form of a sequence is highlighted in the photobook through shots from the core of Ponte at the beginning of the project and at the end of the book when the Ponte was renovated and clean. Both shots were taken from the courtyard with an upwardly view. The changes to the Ponte becomes clear from these two photographs as the first photo still shows the initial state after the eviction. The windows in the courtyard are partially broken and the tower, which appears only in nuances of gray tones, looks abandoned (Fig. 1). As opposed to this, the photo at the end of the photo book, which was taken at the end of the project, shows the renovated tower, lit from corridors lining the inside, shining in blue and yellow tones (Fig. 2).

The windows are repaired and even if nobody is seen on the floors, it is suggested to the viewer that the Ponte is inhabited again. So, the story of the renovation and re-habitation is told through the placing of photographs of the architecture from different stages in the history of the Ponte in the photobook alone.



2: Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse: *Looking Up The Core (sunset)*, 2010 [Courtesy of the artists and Goodman Gallery].

Another example for the attempt to reconstruct the past and the events within the Ponte before and after the evictions as well as the fates of the inhabitants is the eighth booklet *Flat 3607*. It is a combination of a note by Ivan Vladislavic, who tried to trace and draw the life of the two men who lived in the Apartment number 3607 and documents found in the apartment serve as the basis for the reconstruction as well as photographs and passports. The text sketch is titled *The paper Trail* and is next to photographed and scanned materials from said apartment. The reconstruction of a story based on (fictional) texts and found documents shows an attempt to reconstruct the past from the objects found in the abandoned apartments. On the basis of documents, letters and CVs, Vladislavic tries to reconstruct not only the history of these two men but also their motivations to come to Johannesburg, and where they went after their stay at Ponte. Vladislavic suspects: «It may be that the tenants of Flat 3607 had to leave in a hurry with no chance to sort and pack. Or it may be that the documents had outlived their usefulness» [Subotzky; Waterhouse Flat 3607, 6]. Thus, the process of reconstruction goes hand in hand with the insight into the interior of the Ponte, a view that goes unnoticed by passers-by. This results in a depth dimension based on factual documents. Thus, the history of the tower is traced not only on the basis of archive material but also on reports of the “inside”.

But the materials that found its way into the artist's book also suggests the idea of reconstruction: floor plans from the Department of Development Planning for the years 1969-1972, archive material, letters from emptied flats, interviews and photographs. Through these diverse pictorial views in the photobook, the recipient is given the feeling of exploring every corner of the tower within this artistic work, so that both story and future are depicted in the photographs.

Dialogue through Juxtapositions

Just as versatile as the perspectives are the juxtapositions of the photographs in the photobook. These dichotomies oscillate between direct juxtapositions in the form of collages, which combine different documents and photographs on one page, and a series of photographs that illustrate the processuality of the building but also of the inhabitants. It is also possible to evoke a juxtaposition on the basis of the pictorial subject and the manner of presentation. This occurs particularly in those images of the Ponte Towers that place it in the city network. These photographs do not only emphasize how the tower relates towards the rest of the city but also emphasize the juxtaposition of what surrounds it. This is illustrated, for example, through the connection of a reversed photograph on which is written “I love you Fundy” (Fig. 3) and a view of the middle of the Ponte.

This collage acts as a kind of direct comparison so that the dichotomy between past and present is reflected, but also from the perspective of the state is reflected. All four corners of the found photograph are besmirched with dirt, which could also be residue of an adhesive so that the recording could have been part of a photo album or hung on a wall. Thus, the type of integration of the found object provides information on the process of eviction of the Ponte Tower, during which a lot of private property



3: Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse [in *Ponte City* 2014, 130-131].

was left behind. These private possessions and memorabilia, represented by the back of the found photograph, are contrasted with the cleanup work documented at the time of Subotzky and Waterhouse's admission, showing a man with a broom sweeping leftovers onto the plateau inside Ponte. Moreover, the photograph mainly portrays a downward tendency through the downward perspective, which is reinforced through the darkening effect of the tower's interior as one descends downwards. In addition, this collage refers to the connection between residents and architecture, a comparison of those individuals that make up the tower and the architectural structure of the apartment tower.

But this can also be found in the booklets, for example in the *Afterimages*. The booklet deals with juxtapositions of the inhabited Ponte and the abandoned apartments after the forced evictions. Subotzky and Waterhouse took the current state by photographing old and broken furniture and blending them with found photographs of the apartments that show these pieces of furniture in perfect condition so that the past merges with the present and creates a direct juxtaposition of the images, and a direct dialogue between the two. The cover of the booklet *Afterimages* shows a picture of Subotzky and Waterhouse, which captures an apartment at the beginning of their project. Garbage and documents as well as broken furniture lie on the floor. At the point where the booklet can be inserted into the photo book, the cover of the 8th booklet completes the photograph of the empty apartment. Removing the booklet reveals a photograph that shows the same apartment but at a time when it was still inhabited (Fig. 4).

By directly contrasting the different perspectives, photographs, and materials, attention is drawn to the discrepancies and dichotomies associated with the Ponte: what is now and what was then; furthermore, effects of political, social and urban changes are also accentuated.



4: Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse [in *Ponte City* 2014, 76-77].

Visual Narrative as Polyperspective

It could be shown that the photographers use narrative structures to depict the story of the Ponte Tower. This is achieved through the usage of different materials and their combination with the narratives of the people who lived there. *Ponte City* does not merely tell one story but is rather a collaboration of individual stories, which can be fictional, depict a desired future, or are based on archival data. The narrative way supports the individual approach of the recipient, which is similar to the approach of the two artists: searching and collecting. The aim is to map a tower that consists of individuals who have shaped the tower and are in turn shaped by the tower. The transferability of this to the city of Johannesburg is created through the juxtaposition of different materials, objects of different origin, and interviews.

Due to the polar perspective Subotzky and Waterhouse break with the conventions of linear reporting as the narrative mediation of the topic is pictured from different perspectives and from different points of view. Thus, the shape of the tower is transferred to the approach to the artists' book so it can be approached from all sides. This does not create a linear approach to the subject for the viewer but rather an appropriation through several directions, which can always be linked within the tower. The diversity of material from 17 thematically different booklets, which internalize but also analyze fictional texts, is crucial for this. The interplay of photobook and integrated notebooks with additional information also reinforces the *polyperspectivity*. Nevertheless, the Ponte Tower as an architectural structure remains a central and essential theme. This centering and visualization does not only reflect its importance, but also refers to the same degree to the significance of the tower for the cityscape of Johannesburg. In this context, the Ponte stands out because of its size and position as well.

Today life in Ponte goes on, as ordinary and extraordinary as life anywhere else. But the building is still enveloped in contending projections. It remains a focal point of the city's dreams and nightmares, seen as refuge or monstrosity, dreamland or dystopia, a lightning rod for a society's hopes and fears, and always a beacon to navigate by [Subotzky; Waterhouse, 2014 VII].

Bibliography

- BAL, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press.
- BREMNER, L. (2014). *Ponte as geological agent (II)*. Göttingen, Steidl.
- JOSEPHY, S. (2017). *Acropolis now: Ponte City as "portrait of a city"*, in «Thesis Eleven», vol. 141, n. 1, pp. 67-85: <https://doi.org/10.1177%2F0725513617720243>.
- LE CORBUSIER (2015). *Städtebau. Übersetzt und herausgegeben von Franz Hildebrandt mit einem Vorwort von Wolfgang Pehnt*, München, Deutsche Verlags-Anstalt.
- LIPPARD, L. R. (1977). *Artists Book Goes Public*, in «Art in America», vol. 65, n. 1, pp. 40-41.
- MABIN, A. (2003). *Dispossession, exploitation and struggle: an historical overview of South African urbanization*, in *The Apartheid City and Beyond. Urbanization and Social Change in South Africa*, edited by David Smith. London/New York, Routledge, p. 13-24.
- NJAMI, S., WALTHER, A. (2015). *Après Éden – La collection Walther*, Lyon, FAGE édition.
- OLIPHANT, A. W. (2010). *Das Wiederaufleben der Apartheid: 1950-1994*, in *South African Photography; Südafrikanische Fotografie; 1950-2010*, edited by D. Klask, R.-P. Seippel, Berlin, Hantje Cantz Verlag, pp. 74-78.
- RATZENBURG, W. (2010). *Nähe durch Ferne*, in *South African Photography; Südafrikanische Fotografie; 1950-2010*, edited by D. Klask, R.-P. Seippel, Berlin, Hantje Cantz Verlag, pp. 122-124.
- REICHE, R. (2016) *Strategien des Narrativen im kinematographischen Raum*, München, Silke Schreiber Verlag.
- SIEGENTHALER, F. (2010). *Schichten des Transitorischen*, in «Spiegel / Reflexion / Dopplung», n. 2, pp. 1-14: <https://doi.org/10.18452/7302>.
- SIEGENTHALER, F. (2013). *Visualizing the Mental City: the Exploration of Cultural and Subjective Topographies by Contemporary Performance Artists in Johannesburg*, in «Research in African Literatures», vol. 44, n. 2, pp. 163-176: https://edoc.unibas.ch/27683/1/20161113124227_582851a344e57.pdf [October 2019].
- SILVERMAN, M. (2014). *Changing the skyline: Hillbrow, Berea and the bulding of Ponte (III)*, Göttingen, Steidl.
- SUBOTZKY, M., WATERHOUSE, P. (2014). *Flat 3607 with a Note by Ivan Vladislavic "The Paper Trail"*, Göttingen, Steidl.
- SUBOTZKY, M., WATERHOUSE, P. (2014). *Hallelujah (XII)*, Göttingen, Steidl.
- SUBOTZKY, M., WATERHOUSE, P. (2014). *Ponte City*, Göttingen, Steidl.
- SUBOTZKY, M., STEINBERG, J. (2008). *Beaufort West*, London, Thames Hudson.

Webliography

- MATTHEWS, A. (2014). *Ponte City and the urban myth*: <https://mg.co.za/article/2014-08-22-00-ponte-city-and-the-urban-myth> [May 2019].

THE “LOST” VENETIAN TOWN OF CANDIA IN SOME 16TH- AND 17TH-CENTURY WRITTEN AND VISUAL SOURCES

EMMA MAGLIO

Abstract

Mediterranean cities maintain traces of their past despite more recent urban transformations. The paper focuses on the town of Candia, a strategic site in Venice’s maritime domain (1207-1669). After extensive urban demolition and reconstruction, the memory of Venetian Candia survives in its road network, place names, and archaeological remains. Some maps and cadastral sources of the early modern period highlight known and less-known elements of its lost urban landscape.

Keywords

Candia; Mediterranean Sea; Urban history

Introduction

Mediterranean cities bear significant traces of their past, although they often show a brand-new appearance due to recent urban transformations. The “lost” image of cities can be reconstructed through a variety of sources: archaeological and architectural remains (where still visible), written and visual documents. The paper intends to focus on the town of Candia (current Heraklion) on the Greek island of Crete, which was the capital of the Kingdom of Candia, a strategic domain in the Venetian *Stato da Mar* (1207-1669). The *Serenissima* carried out a colonisation process by sending noble Venetian families on the island to form a class of feudal lords (*feudati*): as time passed, Cretan nobles and rich *cittadini* too became *feudati*. They could get hold of urban and rural properties in *various* ways, always in exchange for a military service (*varnitiono*): land and buildings in Candia, in the territory under its control (*Paracandia*) and in the three main towns of Rettimo, La Canea and Sitia were equally divided between the settlers and the Venetian State; the remaining Cretan territory was mostly characterized by small villages (*casali* or *ville*), and hamlets dependent on the *casali* (*metochia* and *loci*) [Gallina 1989; Gasparis 2015].

The last two Venetian centuries are very important from the point of view of the urban and landscape transformations of Crete. Especially after the loss of Cyprus (1573), Venice consolidated its power on the island, making it the most advanced defensive

land against the Ottomans: several public works (fountains, aqueducts, and *loggias*), military infrastructures (urban walls, arsenals, and barracks) and private residential edifices were built in the main towns [Calabi 1998]. The capital Candia was the privileged place of such renovation works, starting from the second half of the 16th century. Concerning public buildings, a monumental *loggia* was built in front of the town's ducal palace, near the basilica of St. Mark and the Greek cathedral of St. Titus: it was inspired by the *Procuratie Nuove* of Venice designed by Jacopo Sansovino. However, the most important urban works concerned the construction of new town walls "*alla moderna*", not only in Candia but also in Rettimo and La Canea: the three projects were attributed to Michele Sanmicheli, who performed a first survey of the island in 1538-39. The works started shortly after and were completed after various events in the 17th century, under the guidance of Giulio Savorgnan [Porfyriou 2004]. The 16th- and 17th-century town of Candia was often described with admiration by the travellers and was also endowed with numerous private buildings, houses of nobles, merchants and artisans, shops, squares and gardens.

The sources to study Venetian Candia

The historic buildings of the town have almost completely given way to the contemporary urban fabric, unlike other Cretan towns such as Rettimo and La Canea where a fair number of Venetian edifices are still preserved. In current Heraklion, indeed, most of the urban walls and some remains of the arsenals survive; however, extensive demolitions and urban transformations carried out since the mid-19th century led to the gradual disappearance of the medieval and early modern urban fabric. In fact, a policy of selective preservation of built heritage by the Greek State was added to the need for new, wider urban streets and buildings during the late Ottoman period. The original Candia's *loggia*, for example, was destroyed and then rebuilt during the 20th century with a similar appearance, according to a process of real "reinvention" of Venetian Renaissance architecture [Calabi 1998; Katopi 2012]. The Augustinian church of St. Salvatore, built in the 15th century in Venetian Gothic forms, was transformed into a mosque and then into a school, before being abandoned and finally demolished in the mid-20th century to facilitate the development of new multi-storey houses and urban squares [Gratziou 2008]. Venetian houses were generally incorporated into new buildings or worse demolished, so that the current residential urban fabric is almost completely new. The legacy of the Venetian town survives in numerous place names and in a few archaeological and architectural remains. The urban road network is probably the most evident trace of this legacy, as it largely preserves its original structure, as shown by historical maps of Candia.

It is therefore very difficult to reconstruct the appearance of the town based on such insufficient material sources. Moreover, a first survey of the supposed Venetian building on the whole island was carried out by the Italian archaeologist Giuseppe Gerola in the early 20th century: his studies are still a valuable reference, but they should be updated with respect to the current conditions of historic buildings [Gerola 1905-32]. The

more recent studies on urban architecture of the town of Candia, on the other hand, concern the 14th and 15th centuries and only rarely refer to the minor urban fabric [Georgopoulou 2011; Georgopoulou 2000; Calabi 1998; Imhaus 1975].

Written and iconographic sources, instead, allow us to study various aspects of the town during the last Venetian period, that is between the 16th and the 17th century: views, plans and written documents describe a “lost” urban landscape in different and complementary ways and offer a new look at the history of the town and its stories. It is about the stories of the inhabitants, the minor urban fabric, residential buildings, and more generally those related to the use of space: fragments of an urban organism that is no longer visible and which nevertheless survives as a memory of its built heritage.

Both types of sources are never neutral or completely exhaustive, as their elaboration is linked to the authors and to the purposes of realization: the urban views and plans were mostly drawn up for military purposes and aimed at describe the defence devices rather than the urban fabric and buildings; many of the official documents – processes, memorials, announcements and reports of Venetian officers – give us the point of view of Venetian authorities and sometimes prove to be partial; other official sources such as land registers and property estimates offer a greater degree of objectivity, as they list properties for tax purposes; finally, private sources such as notarial acts, whose texts could often be mediated in various ways by the personality of the authors, give us a wide range of data, including private information on families and properties.

In this paper we focus on some 16th- and 17th-century unpublished cadastral documents recording the urban properties of Candia. We will propose a first comparison between the texts and two 17th-century maps of the town, the first published by the Venetian geographer Vincenzo Coronelli in 1692 (Fig. 1), and the second attributed to H.R. Wertmüller, a Swiss colonel in the service of the *Serenissima* who made it in 1667-1669 (Fig. 2). Both plans contain relevant elements for understanding the urban fabric of Candia.

The unpublished land registers of Candia and the urban fabric

The documents produced during the Venetian rule were moved from Crete to Venice starting from 1670, after the Ottoman conquest [Papadaki 2016; Tiepolo 1998]. Among these there are some descriptive cadastres containing lists of individual properties in chronological order: they are partial sources, since the surviving texts concern the towns of Candia and La Canea as well as the ecclesiastical properties belonging to Venice, with large gaps. Some documents have been published [Tsirpanlis 1985; Gasparis 2004; Gasparis 2008]; some 16th- and 17th-century registers concerning the town of Candia and its surrounding area, instead, which are kept in the Archivio di Stato of Venice (Fund of *Duca di Candia*, buste 20 and 22), are still unpublished: a complete transcript of the documents is in progress.

The lists cover a wide range of properties, mostly homes but also shops and agricultural plots, vineyards, gardens, and mills. As for the rural areas, entire villages or portions of them are listed. With respect to the urban properties of Candia, the cadastres confirm a



1: Vincenzo Coronelli, *Pianta della Real Fortezza & Città di Candia*, *Corso geografico universale...*, Parte prima, in *Venetia*, 1692 [Biblioteca Nazionale Marciana, 225.d.11, tav. 86].

fact that also emerges from other documents, namely the plurality of property transfer strategies: it is mainly about direct sales between private individuals or public auctions of assets belonging to Venice; more rarely properties are the result of donations coming from private wills. It is possible to observe numerous aspects by reading the documents, which allow us to partially reconstruct the structure and use of urban space: for example, the position of private dwellings and a first analysis of distribution and constructive elements; the location of shops and a first division of the economic sectors (sale of food, textiles, handicrafts...); the presence of squares specifically used for the markets; the identification of settlements of the various social and ethnic groups (Venetian and Greek *feudati*, Jewish people), and so on.

If we consider residential architecture in particular, travel literature up until the 19th century provided only partial and generic information, omitting constructive and distributive data as well as information about owners or tenants: the urban dwellings are generically described as made up of a few storeys, built in stone or bricks with a flat terrace roof, equipped with wells and a system of collecting rainwater [Vingopoulou 2004, 193-200; Raulin 2009, 87]. The official written sources produced in the last two Venetian centuries, such as the *Relazioni* of Dukes, Provveditori Generali, Rectors and Capitani

da Mar, almost never mention homes. Only the Duke Antonio Marcello (1613), in this regard, gave an overall (negative) picture of Candia: «*habitationi non hanno ne architettura che le rendino gradevoli, ne distribuzione che faccino comode agli abitanti*» [Calabi 1998, 264-267]. Other public sources such as memorials, announcements, registers of public auctions, and notarial acts, instead, allow to investigate some aspects of the socio-economic and real estate context of the town as well as some characteristics of dwellings, rarely their building techniques.

The houses of Candia described in the examined cadastres generally had a modest layout with a few rooms, distributed on a ground floor (*appepian*) and a first floor (*insoler*), and were rarely equipped with a second floor. The entrance led to a main room, the *portego*, an essential element of the Venetian house: in Candia it had a rectangular shape, more rarely a T-shape (*portego crozolado*). There were often one or more secondary rooms (*camere*) including a kitchen, as well as a windowed corridor (*pozol*)¹. More rarely there was a courtyard with a well or cistern, and a terrace on the top of the building (*liagò* or *giagò*) [Boerio 1856, 527; Concina 1988, 67, 91], as well as stores and shops on the ground floor, identifying a more comfortable residence. Such a layout, with or without a courtyard, seemed to characterise the urban dwellings of both noble and non-noble *feudati* since the 13th century [Georgopoulou 2000]: this suggests a certain continuity of architectural typologies. Dwellings often included a commercial activity at the ground floor – usually a *botega/apotheca*, a *magazen* or a *furno*. Some houses consisted of one or two rooms and a shop, all of them on the ground floor²; in larger and more complex houses including warehouses, pergolas and agricultural land, shops and service rooms were on the ground floor and the residence was on the upper level (*insoler*); in rare cases, the shop was on the upper floor and the residence on the ground floor³.

The description of each property is always associated with its location in the urban space with respect to the main place names, referring to the main urban elements. Already in the 13th century, Candia was formed by an old town (*civitas*), more densely populated and surrounded by the Byzantine walls, and an external village with more sparse buildings (*burgo*): both areas were enclosed by the new Venetian urban walls. However, throughout the Venetian period they always remained distinguished, since the *civitas* was mostly inhabited by Catholics and Jewish (the Giudecca was near the Dominican convent of St. Peter, west of the harbour), as well as by the Duke and Venetian officials, and the *burgo* was mostly inhabited by Greeks. The old town was accessed through two gates: the Molo gate towards the harbour, flanked by a small Arsenal gate, and the Piazza gate (called *Voltone*) towards the mainland. The two were connected by the main urban street (*ruga maistra*), a public and commercial road whose beautiful facades were built in stone [Gallina 1983]. By reason of the construction of the new town walls and

¹ Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 22, Reg. 5, ff. 4v-5.

² Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 20, Catastico n. 3, f. 14.

³ Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 22, Reg. 5, ff. 14v-15.



2: H.R. Wertmüller, Candia, 1667-1669 [Photograph courtesy of Biblioteca Vikelaia, Heraklion, Greece].

the general building activities, the old fortifications were dismantled or reused as shops and warehouses, while the internal square next to the Piazza gate became the seat of the main civil buildings of the *Serenissima*: the ducal palace was built on a pre-existing building, with the basilica of St. Mark and the *loggia* built in front of it; moreover, the food market and the *statera comunis* were installed in the same square [Calabi 1998; Georgopoulou 2011].

A first comparison between the cadastral data and the iconography of Candia

The production of iconographic documents about towns and strongholds on Crete is extremely rich. Indeed, views and plans accompanied the official reports, the fortification projects, but also atlases and collections of drawings. These documents multiplied between the 16th and the 17th century for at least two reasons: on the one hand, the invention of printing and the high circulation of drawings; on the other hand, the geopolitical framework in which the main Mediterranean powers, Venice in the lead, had to face the

Ottoman threat and to map the strongholds and territories involved. As for the town of Candia, as we said, most of the drawings had military purposes and generally depicted only ramparts and military infrastructures, without giving any information on the urban fabric: among the most famous plans of Candia created for this purpose, we can mention those of Angelo degli Oddi (1601), Ercole Nani (1613) and Francesco Basilicata (published in 1612, 1618-19 and 1629-30). Other plans, instead, were drawn with a presentation and celebration intent and illustrated blocks and streets of the urban fabric: this is the case of the maps drawn by Giorgio Corner (1625) and Marco Boschini (1651) [Porfyriou 2004]. The cadastral data can be compared to the two 17th-century plans by Coronelli (Fig. 1) and Wertmüller (Fig. 2), which show in detail the urban fabric as it should have appeared in the last years of Venetian rule.

Indeed, the topographical information found in the land registers make it possible to place properties with respect to the place names and the public buildings identified in the plans, even if in broad terms, and allow to find and characterise further new urban places. Through a first reading of cadastres – especially the 17th-century documents, which are less fragmentary and closer to the town depicted in the plans –, it was possible to broadly identify several areas: dwellings placed «*in platea civitatis*» and shops located «*in ruga magistra*», often «*all'incontro la porta delli arsenali del Mollo*»⁴; houses located in the Giudecca, some of which «*alla contrada della Beccaria*»⁵, an element that allows to assign a precise economic function of a part (or street) of the Jewish district. A higher quantity of properties is found in the *burgo*: the most numerous ones are in districts bearing the name of churches, indicating the areas or roads along which the eponymous ecclesiastical buildings were standing. Many place names refer to churches identified by Wertmüller: among others, St. Michael the Archangel, St. Mary Faneromeni and St. Baseglio «*a strada larga*»⁶, that is placed along the main east-west road exiting from the Piazza gate and leading to the Panigra gate and the new town walls.

Some documents give us additional indications on the place names indicated by Wertmüller. Outside the Piazza gate, for example, there was the so-called *platea exteriori*, where the food market took place: here were sold *ogli*, *sallame/salumi* and *polami* (in addition to fish, as shown by the Coronelli map indicating here the *Pescaria*). There were numerous shops in this strategic area between the old and the new town, and some shops are described with great precision in the texts: it is the case of a «*botega posta fuori de voltoni avanti dove si vendono li polami*»⁷ and bordering on other shops, and of a «*botega sotto il portone di piazza di questa città, sotto la muraglia del fontego vecchio andando fuori alla banda zanca*»⁸, that is next to the walls of the old town, on the left side out of the gate.

⁴ Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 22, Reg. 5, ff. 200-200v.

⁵ Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 22, Reg. 6, ff. 49-51.

⁶ Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 22, Reg. 6, ff. 34-36.

⁷ Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 22, Reg. 6, ff. 143v-45.

⁸ Venice, Archivio di Stato, Duca di Candia, b. 22, Reg. 5, ff. 61-62.

Conclusions

The land registers contain information on 16th- and 17th-century private building and dwellings, giving some information about their distribution and architecture: it is about precious data that, collected in a systematic way, would allow to renew investigations on urban fabric and architecture of Candia, known so far thanks to a few studies only concerning the first Venetian period. Moreover, an exhaustive study is underway to compare the Wertmüller plan with the data contained in the first Ottoman land register carried out for the town of Candia in 1669 [Kolovos 2018]: therefore, we can see the importance of reconstructing further aspects of the urban history of the town throughout the Venetian period, by exploiting different and complementary sources.

The examined cadastres, as descriptive and not geometric documents, are not associated with a cartographic representation of the listed property units: for this reason, their limits lie in the fact that they do not allow the immediate identification of properties on a plan. However, their potential concerns the fact that they are a privileged, albeit indirect, instrument not only for analysing, but also for verifying the structure of urban space in the town of Candia during the last two Venetian centuries, in comparison with other sources such as the iconographic ones. A comprehensive analysis of the documents will allow to quantify the typologies of properties and to identify their concentration in the different urban areas that can be identified by place names. It will also be possible to carry out a first social, demographic and economic investigation: where did the noble and non-noble *feudati* mostly live? did the Jewish people only live in the Giudecca or could they hold properties in other parts of the town? were the different productive and commercial activities concentrated in specialised urban areas? Finally, mapping the properties and the owners will make it possible to observe the real estate market, detecting changes or continuities in the rhythm of transactions, as well as the identities of sellers and buyers. It is a matter of preparing a spatial database of urban properties on the basis of a detailed plan of the urban fabric: the aim is to contribute to the study of the urban space of Candia in its materiality, that is from the point of view of the patterns of settlement and the social, economic and religious use of urban space, as well as of architectural and building typologies. In a broader sense, such an analysis for Candia may represent a pilot case in the urban studies of Mediterranean cities in the early modern age, starting with those that developed in a colonial context. Here settlements, real estate strategies, building morphologies and techniques coming from a distant homeland were grafted onto living cities, contributing to create multi-layered urban organisms whose traces are today often lost.

Bibliography

- BOERIO, G. (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*, Venice, G. Cecchini.
- CALABI, D. (1998). *Città e insediamenti pubblici. XVI-XVII secolo*, in *Venezia e Creta*, edited by G. Ortalli, Venice, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 261-281.

- CONCINA, E. (1988). *Pietre, parole, storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*, Venice, Marsilio.
- GALLINA, M. (1989). *Una società coloniale del Trecento. Creta fra Venezia e Bisanzio*, Venice, Deputazione Editrice.
- GASPARIS, C. (2015). *Land and Landowners in the Greek Territories under Latin Dominion, 13th-14th centuries*, in *A Companion to Latin Greece*, edited by N. Tsougarakis, P. Lock, Leiden, Brill, pp. 73-112.
- GASPARIS, C. (2008). *Catasticum Chanee. 1314-1396*, Athens, National Hellenic Research Foundation.
- GASPARIS, C. (2004). *Catasticum Feudorum Crete. Catasticum sexterii Dorsoduri. 1227-1418*, Athens, National Hellenic Research Foundation, 2 vol.
- GEORGOPOULOU, M. (2011). *Venice's Mediterranean Colonies: Architecture and Urbanism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GEORGOPOULOU, M. (2000). *Private residences in Venetian Candia (13th to 15th centuries)*, in «Thesaurismata», n. 30, pp. 95-126.
- GEROLA, G. (1905-06). *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, Venice, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, vol. 1.1 for the town of Candia.
- GRATZIOU, O. (2008). *Venetian monuments in Crete: a controversial heritage*, in *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in 20th-c. Greece*, ed. by D. Damaskos, D. Plantzos, Athens, Benaki Museum, pp. 209-222.
- IMHAUS, B. (1975). *Les maisons de la Commune dans le district de Candie au XIVE siècle*, in «Thesaurismata», n. 12, pp. 124-137.
- KATOPI, S. (2013). *Venetian Monuments in Crete. A Reinvented Heritage*, in *The challenge of the object*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, pp. 487-491.
- KOLOVOS, E. (2018). *An Ottoman Register of Venetian Candia*, in *Venetians and Ottomans in the Early Modern Age. Essays on Economic and Social Connected History*, edited by A. Valerio, Venice, Edizioni Ca' Foscari, pp. 75-84.
- PAPADAKI, I. (2016). *From Crete to Venice. The transfer of the archives*, in «Thesaurismata», n. 46, pp. 235-306.
- PORFYRIOU, H. (2004). *The Cartography of Crete in the First Half of the 17th Century: A Collective Work of a Generation of Engineers*, in «Eastern Mediterranean Cartographies», nn. 25/26, pp. 65-92.
- RAULIN, V. (2009). *La Crète en 1845. Livre 1*, Saint Quentin de Baron, Les Éditions de l'Entre-deux-Mers.
- TIEPOLO, M.F. (1998). *Le fonti documentarie di Candia nell'Archivio di Stato di Venezia*, in *Venezia e Creta*, edited by G. Ortalli, Venice, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 43-71.
- TSIRPANLIS, Z. (1985). *Catasticum ecclesiarum et monasteriorum comunis (1248-1548)*, Ioannina, University Press.
- VINGOPOULOU, I. (2004). *Le monde grec vu par les voyageurs du XVI siècle*, Athens, National Hellenic Research Foundation.

List of archival or documentary sources

- Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 20, Catastico n. 3, f. 14.
- Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 22, Reg. 5, ff. 4v-5.
- Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 22, Reg. 5, ff. 14v-15.

Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 22, Reg. 5, ff. 61-62.

Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 22, Reg. 5, ff. 200-200v.

Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 22, Reg. 6, ff. 34-36.

Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 22, Reg. 6, ff. 49-51.

Venice. Archivio di Stato. Duca di Candia. B. 22, Reg. 6, ff. 143v-45.

CONSTRUCTING ILLUSIONS OF PROSPERITY: A CITY VIEW OF EARLY MODERN BARCELONA

SHELLEY E. ROFF

Abstract

The most iconic historical image of Barcelona, copied repeatedly by later artists, is Anton van den Wyngaerde's view from the sea of 1563. Although renowned for the topographical accuracy of his work, my analysis of this city view reveals that the artist subtly manipulated the location of monuments and the perspective to showcase the city's port architecture and to revive a memory of an earlier prosperous time, an illusion that best suited his patron Philip II's state-building programme.

Keywords

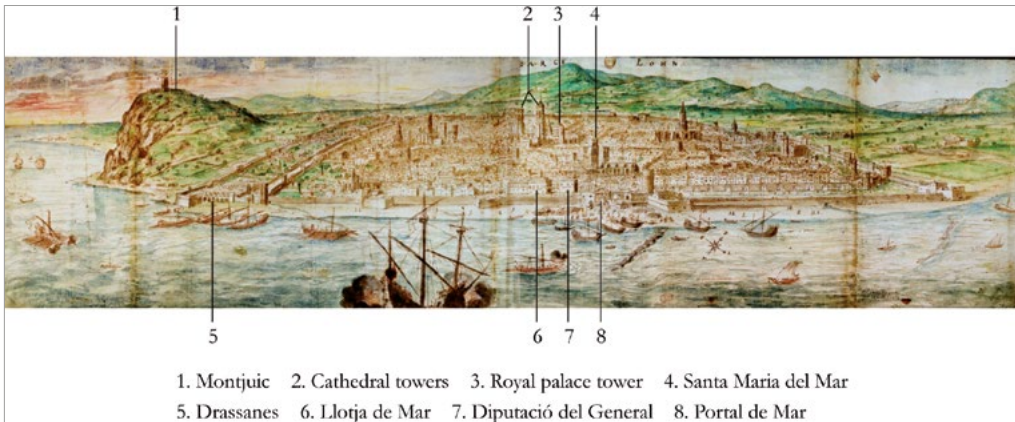
Anton van den Wyngaerde; Urban view; Perspective

Introduction

The Flemish artist Anton van den Wyngaerde was commissioned by Philip II in the mid-sixteenth century to paint the principal cities of Spain. This commission was part of an endeavor of the king to document the bountifulness of the Kingdom of Spain as the heart of his larger European and American domain. Van den Wyngaerde completed views of approximately fifty-four cities in his itinerary around the Spanish Peninsula between 1562 and 1570, most of which were published for the first time by the historian Richard Kagan in his catalogue on the Spanish city views [Kagan 1989].

As Kagan has suggested, Philip II's aim in creating this geographic survey may have been for his own personal enjoyment, an extension of his life-long passion for cartography and scientific geography. Yet, the drawings themselves were likely intended for more public purposes: to be displayed in a town atlas and perhaps painted at a larger scale as frescos in his palace in Madrid, as was known in the palaces of other rulers [Kagan 1989, 40]. The project's propagandistic value, the display and glorification of his territorial domain, was an important motivation in commissioning the work.

In this paper, I will present an analysis of Van den Wyngaerde's method of constructing and composing one of these drawings, a view of Barcelona from the sea of 1563 (Fig. 1). My analysis of this view will show that Van den Wyngaerde's portrayal of Barcelona was more than a propagandistic display of one of the king's seaports. The artist purposefully manipulated the location of the architectural elements of the city and its perspectival view, in order to draw the viewer's eye to a paradox, an illusion of the city as it was



1: Anton van den Wyngaerde, *Barcelona* (view from the sea) [Vienna, National-Bibliothek; graphic elaboration by author].

remembered from the medieval period, not as it was known in its time. In the conclusion, I will demonstrate why this particular narrative of the city was chosen. It suggests a subtle, didactic message directed to a king unfamiliar with this city.

The Topographical Elements of Barcelona and Its Landscape

Viewing Barcelona from the sea was a perspective that would have been familiar to merchants and visitors who arrived by ship. In the drawing, the city appears nestled at the edge of the sea, encircled by several ranges of hills. The enormous promontory of Montjuic (far left of drawing) provides protection to the southwest side of the city. Behind the city rise the hills of the Collserola, and to the southeast lies an open plain. Solid perimeter fortifications encircle the city. Towering above all other architectural elements of the city are the religious structures. The cathedral towers stand prominently in the heart of the city, and just to its right is the tower of King Martí, symbol of the palace of the former kings of Aragon and counts of Barcelona.

Along the shore, an eclectic band of buildings, mostly bourgeois palaces, create an urban façade facing the sea. Just four years before this drawing was made, construction was completed on the early modern fortifications along the shore that separated the city's façade from the sea. Along this shoreline, three buildings stand out from the city's façade, which were built in the late medieval period. To the far left of the city's shoreline lies the Drassanes, which was the royal dockyards. In the center of the shoreline stands the Llotja de Mar, a maritime merchant hall, and to its right is located a smaller building, the Diputació del General, the former royal treasury and custom's house. Just further to the right, and intersecting the seaside fortifications, is the Portal de Mar, a ceremonial entry gate constructed in the 1550's for one of Charles V's royal entries. In the foreground, the city's waterfront appears busy with many fishing and merchant vessels in the bay and docked on its shore.



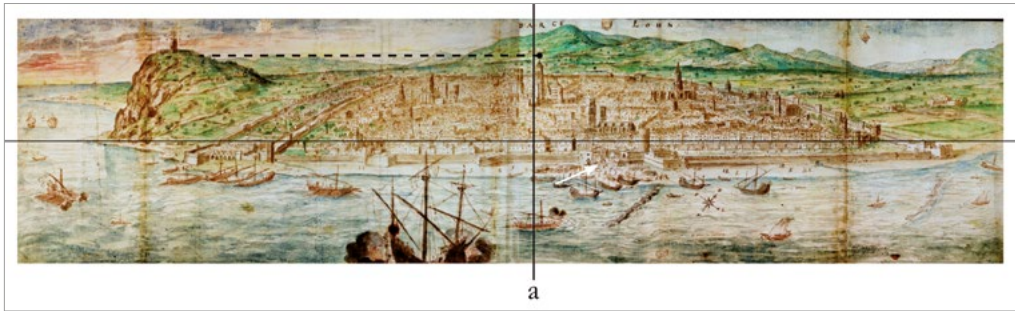
2: Anton van den Wyngaerde, *Barcelona* (view from the southwest) [Vienna, National-Bibliothek; graphic elaboration by author].

An Analysis of the View from the Sea

The composition of this drawing offers more than just a description of the topographical layout of the city in 1563. My analysis of the artist's method of constructing the drawing in perspective will show how Van den Wyngaerde purposefully imbued the drawing with a didactic narrative of the city's history and its significance within Philip II's realm. Van den Wyngaerde began by making elevational sketches of buildings along Barcelona's shoreline, a practice he had established in his previous work from which he could then construct the aerial view back in his studio [Haverkamp-Begemann 1989, 58-62; Colvin and Foister 1996, 3-4].

I believe that Van den Wyngaerde's view of Barcelona from the sea was likely the second of the two finished watercolor drawings he completed of the city in 1563 [Kagan 1989, 166-173]. Another drawing depicting the city from the southwest, was created from the vantage point of Montjuic (Fig. 2). In this drawing, Montjuic frames the view that overlooks the southwest side of the city. This drawing imitates the only earlier known view of Barcelona created by Joris Hoefnagel in 1535, also drawn from Montjuic [Kagan, 12]. Making a drawing from this promontory gave Van den Wyngaerde a good sense of the aerial perspective needed to then create the view from the sea from his imagination. Although he had created many bird's eye views from a great height, such as his renowned view of Genoa of 1553, a review of Van den Wyngaerde's Spanish city views demonstrates that he preferred to create a perspective that was just slightly elevated above the city, much like views he could often get from a nearby hill or other geographic feature [Haverkamp-Begemann 1989, 58].

To begin the perspective drawing from the sea, the artist first had to choose a vertical and horizontal point in space from which he would view and draw the city, at least in his imagination. The perspective of the view from the sea appears to be drawn at about the same height as Montjuic (Fig. 3). If one compares the scale of the buildings



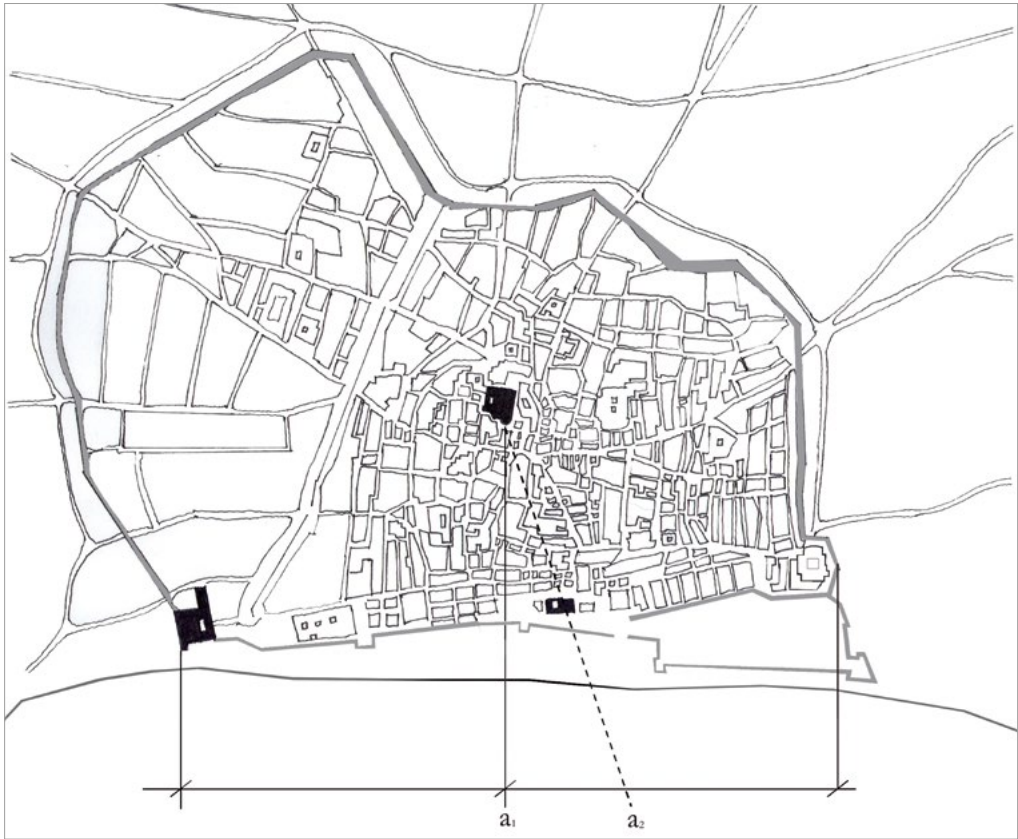
3: Anton van den Wyngaerde, *Barcelona* (view from the sea) [Vienna, National-Bibliothek; graphic elaboration by author].

between the southwest and seaside views, one will notice that they are slightly larger in the view from the sea, leading to the conclusion that when he drew this view he chose a vanishing point that was slightly lower and closer to the city. The point he chose from which to draw the city, which is constructed loosely in one-point perspective, is elevated just high enough to allow for accurately scaled elevations of building facades along the waterfront. Van den Wyngaerde was trained as a chorographer, meaning that he was interested in the accurate depiction of the details of a landscape or of a city, and therefore it makes sense that he would not choose a higher perspective, which would distort a realistic image of the buildings themselves.

When choosing his vantage point in the horizontal plane, it first appears that the artist simply chose the mid-point of the city's shoreline for the mid-point of his drawing and chose a central vanishing point at some point above the main cathedral's tallest tower, although lines leading to it are diffused in order to create a more realistic panorama. Notice that the cathedral tower is just to the right of the centerline of the city's shore, while the door entering the Llotja is directly on that line (Fig. 3a).

An analysis of the city's shoreline and the location of the cathedral, in plan view, reveals that Van den Wyngaerde's choice of horizontal location was not so straightforward in reality (Fig. 4). The midpoint of the city's shoreline is actually at the western end of the plaza to the left of the Llotja. A perspective drawn from this center point would have placed the cathedral just to the right of center, as it is portrayed in the view from the sea, but the Llotja and the port would have been much further to the east. Instead, Van den Wyngaerde moved his horizontal viewpoint further to the east (b), in order to line the cathedral directly over the Llotja. This would have made the western shore appear to be much longer than the eastern. The artist compressed the western shore elevation and extended the eastern shore elevation in order to place the entry door of the Llotja in the exact center of the shoreline from this vantage point.

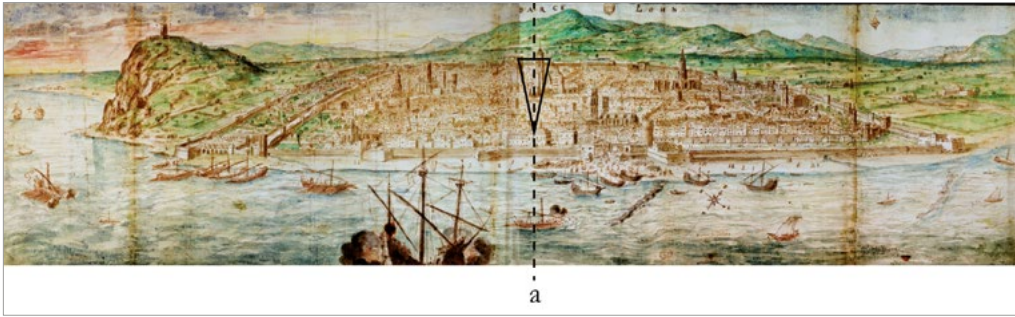
Attention is drawn to the centrality of Barcelona's port in two additional ways. First, the ships in the central zone of the harbor are placed in a diagonal line leading the eye to a monumental entry gate, the Portal de Mar, where duties were collected (Fig. 3). Secondly, the buildings that line the shore are drawn with frontal elevations, but the



4: Plan view of Barcelona circa 1563 [Graphic elaboration by author].

side elevations and many rooftops were drawn in perspective focusing on a local central point behind the Portal de Mar, on the church of Santa Maria del Mar which was the cultural focus of the port neighborhood. This church was built by the local fishermen, sailors and port laborers of this neighborhood, back when it was a small village by the sea.

One might ask what the significance of the Llotja was within the city view, so much so that the artist carefully manipulated the drawing so that it would appear in the center of the composition. The Llotja was an important mercantile institution in Barcelona and an integral part of the city's busy maritime port. The Llotja, as an institution, governed commercial interests in the port. It was the seat of the Sea Consulate, which was a maritime and commercial court of law, and it housed an exchange hall where merchants, ship owners and brokers gathered to make contracts for shipping goods overseas [Roff 2002, 128-159]. Placing the port in the center of the drawing points to the significance of maritime commerce to Barcelona's identity and also to the Llotja de Mar as its foremost symbol.



5: Anton van den Wyngaerde, *Barcelona* (view from the sea) [Vienna, National-Bibliothek; graphic elaboration by author].

Conclusions

By constructing the view of Barcelona from the sea, Van den Wyngaerde was able to fully render the port and to display in full view the fortification project and monumental entry gate completed during the reign of Charles V. This decision alone would place this drawing within the genre of city views designed to glorify a ruler, fulfilling Philip II's propagandistic aims with the overall commission.

According to Kagan, Philip II was unfamiliar with his Spanish kingdom and documenting the geography of these cities would inform him of their qualities and character [Kagan 1989, 53]. There are other artful details engaged in the drawing's composition that may have been incorporated for the king's delight and discovery. It appears that the Barcelona drawing was designed to serve a didactic purpose, in addition to the humanistic and propagandistic motives acknowledged in the introduction to this paper.

Van den Wyngaerde subtly manipulated elements of the drawing to imbue the city view with layers of meaning, which could only be understood by those most familiar with the city's politics and history. This sixteenth-century vision of a peaceful, orderly and prosperous mercantile city, neatly contained within its walled boundaries, was just that, merely a vision. In reality, Barcelona in 1563 was no longer an important port and mercantile city. The city's prosperity had been abruptly cut off by a devastating civil war that broke out in 1462, and the city was left in a depressed state from which it would not recover until the modern era. In the sixteenth century, Barcelona and the Crown of Aragon were absorbed into Habsburg Spain. The Andalusian port of Seville, and its equivalent institution for commerce, the Lonja, orchestrated trade with Spanish America for the king. Barcelona's port still functioned, but its glory days had passed.

In 1563, Barcelona was the grand old port, "la vella", as Van den Wyngaerde aptly but faintly wrote in the sky above the city's coat of arms. The prosperous and populated merchant city by the sea was the Barcelona of the Middle Ages. This memory of the city is what Van den Wyngaerde chose to reconstruct; but why?

In addition to pointing to the city's former glory, creating the view from the sea also allowed Van den Wyngaerde to construct an alignment of architectural elements along the central axis of the drawing that had cultural significance for the city. If we follow the vertical axis up from the Llotja, we see the towers of the Gothic cathedral and of the medieval king's palace, which, with the Llotja, form a triangular relationship, one that establishes a hierarchy between church, state and commerce (Fig. 5). This was not an easy alignment to construct in the drawing, and, metaphorically speaking, the triangle point to the necessity of a partnership between the governing powers and commerce, a partnership that did not currently exist. I believe that the drawing was designed to draw Philip II's attention to the city's greatest commercial asset, and perhaps to have him consider the role Barcelona might play as a solution too his on-going financial troubles.

Bibliography

- COLVIN, H., FOISTER, S. (1996). *The Panorama of London circa 1544 by Anthonis van den Wyngaerde*, London, London Topographical Society.
- GREGG, R. E. (2019). *City Views in the Habsburg and Medici Courts: Depictions of Rhetoric and Rule in the Sixteenth Century*, Leiden, Brill.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, E. (1989). *The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde*, in *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton van den Wyngaerde*, edited by R. Kagan, Berkeley, University of California Press, pp. 54-67.
- KAGAN, R. ed. (1989). *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton van den Wyngaerde*, Berkeley, University of California Press.
- KAGAN, R. (1989). *Philip II and the Geographers*, in *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton van den Wyngaerde*, edited by R. Kagan, Berkeley, University of California Press, pp. 40-53.
- ROFF, S. (2002). *Building Images of Prosperity: The Catalan Merchant Hall of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Ph.D. dissertation, Providence, Brown University.

List of archival or documentary sources

Vienna. National-Bibliothek, Vienna, Cod. Ms. Min 41, ff. 3 and 12.

THE NEVER-EXISTED CITY: GRANADA IN THE ORIENTALIST IMAGINARY OF THE 19TH CENTURY

ANA DEL CID MENDOZA, JUAN CALATRAVA

Abstract

In the Romantic era, Islamic cities and architecture grabbed the attention of scholars and artists, and in turn fuelled artistic and architectural production as well as the immaterial and emotional construction of some European cities. With its long, splendid Islamic past, Granada was one of the most paradigmatic cases. The paper proposes a reading of Orientalist Granada through stories, descriptions, drawings, engravings and maps, vindicating their contribution to the construction of a city.

Keywords

Granada; Orientalism; Urban imaginary

Introduction

L'Alhambra! l'Alhambra! palais que les Génies / Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies; / Forteresse aux créneaux festonnés et croulants / Où l'on entend la nuit de magiques syllabes, / Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes, / Sème les murs de trèfles.

Victor Hugo, *Les Orientales*, 1829

The concept *Orientalism* remains a central theme of major debates, but it seems indisputable that the “Romantic revolution” and the break with the classicist tradition opened the door to a growing interest in “the Oriental”, with a predilection for the Islamic world, from a biased look in which the feelings of fascination and dazzle were combined with the conviction of the intrinsic superiority of the Occidental culture. Historians, philosophers, writers, plastic artists, architects, etc. they were attracted by the myth of the exotic, enigmatic, and decadent Orient, a world dominated by passions. The Islamic city and architecture as well as the way of life (frequently distorted and idealized) of their inhabitants star in literary texts, travel books, drawings, engravings, paintings, etc. of several generations of 19th century artists. Consider, for example, Burton’s translation of *One Thousand and One Nights* (1885), *Les Orientales* by Victor Hugo, Gautier’s articles and stories that were compiled in the posthumous edition *L’Orient* (1877), David Roberts’s drawings, or the canvases – with sultans, odalisques, and slaves in the *harem* or the *hammam* – by Delacroix, Gérôme, and Bridgman. Also, the new architecture of

that period received the influence of the Orientalist myth, giving rise to original constructions often undervalued by historiography. In modern metropolises, neo-Arabic architecture deployed a typological range including mansions and villas, interior rooms marked by the association between Oriental voluptuousness and new ways of comfort or elite leisure (bedrooms, sitting rooms, smoking rooms, or billiard rooms), interiors of restaurants or cafes, kiosks, public restrooms, etc., without forgetting the world's fairs pavilions. Recall examples such as Villa Wilhelma (1837-1851), recreational country property near Stuttgart for Wilhelm I of Germany, where K.L. von Zanth achieved recreating a Nasrid architectural scenery using cheap materials and industrial building elements such as stuccos, glass, fabric, and cast iron structures; or the studio-house in Holland Park of the British Orientalist Frederic Leighton, a plain brick building that was extended by G. Aitchison with an Arab Hall (1877-1881) inspired by the interiors of The Zisa of Palermo. And, within Spain, the disappeared Palacio Xifré (1858-1862), by the Belgian architect Émile Boeswillwald; the fancy room of the Palacio Real de Aranjuez (1847-1849), designed by Rafael Contreras (responsible for the conservation of the Alhambra in that period) at the behest of Isabel II of Spain; or the Arab halls of the Palacio de los Condes de Vistahermosa (the Utrera City Hall today) and Palacio de Alcañices (demolished for the construction of the Banco de España in Paseo del Prado), where architecture was combined with furniture, carpets, and objects that have been specifically brought from the Middle East.

But far from being just the pretext of an exotic artistic and architectural production, this particular Orientalist discourse impregnated even the immaterial and emotional construction (as important as the physical one) of some European cities belonging to Islam centuries ago. Thus, regardless of the *forma urbis* and the reality of these cities in that time, their old Islamic heritage became their main identity argument. This was the case of Granada.

Granada as a reference of Orientalism

In the second half of the 16th century – in the context of the Counter-Reformation– the image of Granada underwent a first and radical process of reinvention in order to base its exceptionalism in a supposed and desired Christian ancestral past. Hand in hand with international Orientalism, the Granada urban imaginary underwent throughout the 19th century a second and totally opposite process of reworking: previous religious overcome reticence, the city found precisely in its long and splendid Islamic past the *raison d'être* of its existence. Granada, plunged into a serious economic, social and political crisis, was identified with an Oriental city, with a certain decadent tone, within the European borders – for travellers' convenience –, and its numerous Arab monuments, especially the Alhambra – full of exoticism and beauty and, at the same time, ruinous –, became then a fundamental reference of the artistic culture. This external projection that delighted any romantic remained very alive throughout the century, despite the fact that European Romanticism was in its death throes shortly after 1850.

Next, we will analyze a *corpus* of representations that impelled and consolidated the construction of the Orientalist image of Granada: stories, descriptions, drawings, engravings and maps that made possible the creation and diffusion of a myth that subsists today, and that is, to a large extent, the basis of current mass tourism.

Literary texts

In this creation of an Orientalist image of Granada a central role was played by the Romantic literature of certain foreign writers of the first decades of the 19th century. It is known, for example, that Chateaubriand, who probably visited briefly Granada in 1807, set his famous *Les Aventures du dernier Abencérage* (London, Treuttel et Würtz, 1826) – written in 1814 – in Granada fifty years after the Christian conquest, tracing a more dreamed than historical description of the city. In the poems *Les Orientales* by Victor Hugo, which were published in 1829 (Paris, Gosselin), Granada was surrounded by the halo of its Islamic past and the Alhambra was cut off from all historical considerations and placed in the sublime regions of reverie. Hugo's verses that opens this paper and were included by Owen Jones in his book about the Alhambra – about which we will talk later – definitely placed Granada in Faeria, absolutely unaware of the accelerated historical development that his native France was living.

Other French writers, such as Théophile Gautier or Alexandre Dumas, also offered their personal versions of the line opened by Hugo. But, undoubtedly, the finest moment of the Orientalist mythification of Granada came with *Tales of the Alhambra* (London, Colburn & Bentley, 1832) by the American writer Washington Irving. In these stories, written while the author lived in the Alhambra itself (in the rooms that were created from 1527 for the Christian emperor Carlos V) and quickly translated into Spanish (*Cuentos de la Alhambra*, Valencia, J. Ferre de Orga, 1833), Irving reworks many popular traditions and speaks about a Granada full of captive princesses, sultans, hidden treasures and palaces that respond better to magic than to the laws of architecture. The strong persistence of Irving's story in the contemporary Granada reveals how the clichés elaborated by Romanticism remain largely in force in the current image of the city.

Of course, also the Spanish Romantic writers paid attention to that Granada that had been seen as the mythical territory of the Islamic for years. From Francisco Martínez de la Rosa, who published his *Doña Isabel de Solís, Reina de Granada* (Madrid, Tomás Jordán, 1837) in Irving's line, to José Zorrilla, in the second half of the century, we can reconstruct the course of a literary "granadinismo" with Orientalist tinges. And indeed, one of its key moments was the publication, in 1850, by the Catalan politician and writer Francisco Pi y Margall, of the volume dedicated to the *Reino de Granada* (Madrid, Imprenta de Repullés) of the collection *Recuerdos y Bellezas de España* (one of the most important literary monuments of Hispanic Romanticism) that achieved consolidating within Spain itself the image of a Granada whose *raison d'être* resided above all in its connection with its Arab past.

Travel books

Due to the loss of its political and cultural importance, Spain – unlike England, Italy, France or Switzerland – was not included in the traditional routes of the *Grand Tour*. But this situation changed radically with the triumph of Romanticism, and that Spain that had always been seen from abroad as a picturesque country, “wild” as well as pleasant, was definitely integrated into the travelers’ routes. Granada, increasingly adapted to its role as a Spanish Orientalist paradigm, exerted powerful attraction on foreigners (mainly English, French, and American travellers), and from the end of 1820’s onwards, it led the list of the most popular Spanish destinations.

The urban images that proliferated at the hand of foreign artists and engravers – somehow, the successors of the 18th-century *vedutisti* – held a privileged place in travel literature. British travellers (from the 18th-century precedents, such as R. Twiss or H. Swinburne, to James Cavannah Murphy, David Roberts, Richard Ford or J.F. Lewis, “the Spanish Lewis”) or French ones (Chateaubriand, Gautier, Girault de Prangey, Baron Taylor or Gustave Doré), in addition to the aforementioned relevant role played by the American Washington Irving, contributed to the consolidation of a properly Orientalist way of seeing a Granada that, to a large extent, had already been “seen” even before setting out on the trip. In the texts and in the drawings or engravings that accompanied them, the urban spaces and the architectures of Granada were object – from the frame of a reverie poetics – of dithyrambic considerations in emotional and mythical terms that positioned them in an unhistorical limbo and away from any attempt rational analysis. A good sample of these representations are the 14 engravings of the album *Alhambra 1827* (London, T.H.S.E, 1832) by Thomas H.S. Bucknall Estcourt. The engravings, by William Westall and based on drawings by Estcourt himself, are dedicated to the Alhambra and the Granada landscape (Sierra Nevada, La Vega or the River Genil), and often get away from the reality and look for a melancholic atmosphere, close to the sublime, making use of powerful chiaroscuro, excessive vertical dimensions, steep topographies and intricate cloudscapes (Fig. 1a).

The same can be said of the views of Granada made by the painter David Roberts during his visit to Spain: 5 lithographs (out of 26) included in *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833* (London, Hadgson and Granves, 1837) and 15 engravings for *The Tourist in Spain* (London, Robert Jennings and Co., 1835-1838), a work in four volumes with texts by Thomas Roscoe (Fig. 1b). The first volumen of *The Tourist* immortalized, from the Orientalist parameters, different perspectives of the Alhambra and its palatial interiors (Torres Bermejas, Puerta de la Justicia, Generalife, Comares and Los Leones courtyards) as well as the most picturesque, often decrepit corners of the city (Carrera del Darro, Puerta Bibarrambla, Corral del Carbón).

To the British John F. Lewis we owe *Sketches and Drawings of the Alhambra Made During a Residence in Granada in the years 1833-1834* (London, Hodgson Boys & Graves, 1835), composed by 25 lithographs of the Nasrid monument, and *Sketches of Spain and Spanish Character, Made During His Tour in that Country, in the Years 1833-1834* (London, Moon & Lewis, 1836), which integrates 3 plates with a strong folk tone concerning Granada.

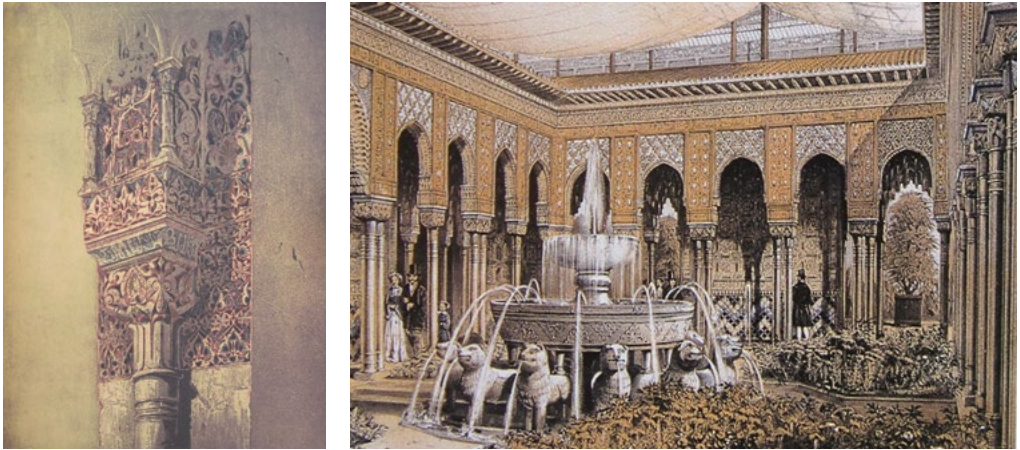


1: (a) Thomas H.S. Bucknall Estcourt (draftsman) and William Westall (engraver), *Gate of Judgment*, in *Alhambra*, Londres, T.H.S.E, 1832 [Biblioteca de Andalucía (Granada); <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1002782>]. (b) David Roberts (draftsman), *The fortress of the Alhambra*, in *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833*, Londres, Hadgson and Granves, 1837 [Biblioteca Digital Hispánica; <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000064808>].

For his part, Joseph P. Girault de Prangey published *Monuments Arabes et Mauresques de Cordoue, Seville et Grenade* (Paris, Chez Veith et Hauser Marchand d'Estampes, 1837), with no fewer than 30 engravings (out of 44) about Granada. A few years later his *Choix d'Ornements Moresques de l'Alhambra* (Paris, A. Hauser m. d'Estampes, 1842) appeared, with 29 lithographs most of them dedicated to the Nasrid plasterwork.

We cannot forget the numerous illustrations by Gustave Doré for the famous work by Charles de Davillier, *Voyage en Espagne*, serialized in the magazine «Le Tour du Monde» (1862-1873) and published in a whole trade edition (Paris, Hachette, 1875). Despite being delayed, Doré's views of the Alhambra, the Albaicín, the Sacromonte and other charismatic places still show a romantic halo that was reinforced by the archetypal portrait of the inhabitants of the city.

They are just some examples of a vast *corpus* of travellers to Granada that continued to grow even when the times of the stagecoach made way for the train (it was the means of transport of Gautier's last trip to Spain or Charles Garnier's or Victor Fournel's). From all this *corpus* arose the image of an "Oriental Granada" frozen in time, refractory to modernity and populated by inhabitants that were much more passionate than rational.

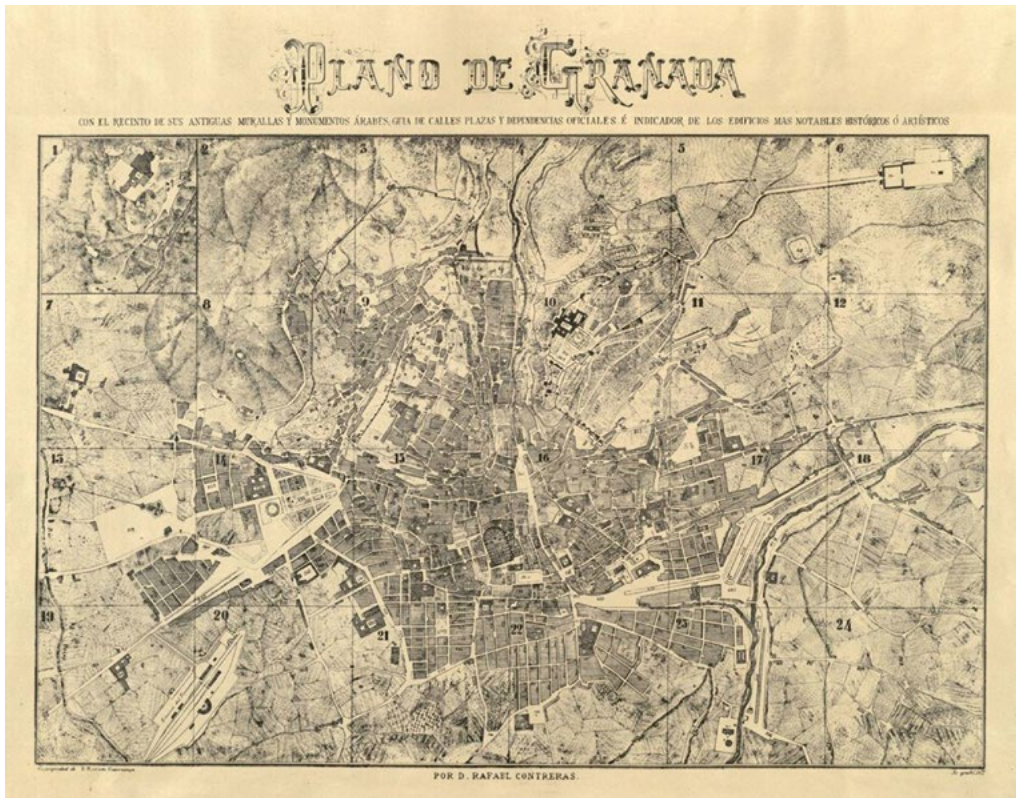


2: (a) Owen Jones, Plate XXXVIII: Actual state of the colors, in *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, vol. I, Londres, n.p. 1842 [<https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/2633750>]. (b) M.D. Wyatt, *Alhambra Court, Views of the Crystal Palace and Park*, Sydenham, 1854 [Private collection].

Architectural surveys and cartography

The renewed and partial interest in “Orient” caused an explosion of architectural surveys and detailed drawings or floor plans of numerous Arab constructions that had been hitherto overshadowed by the prevalence of Greco-Roman architecture.

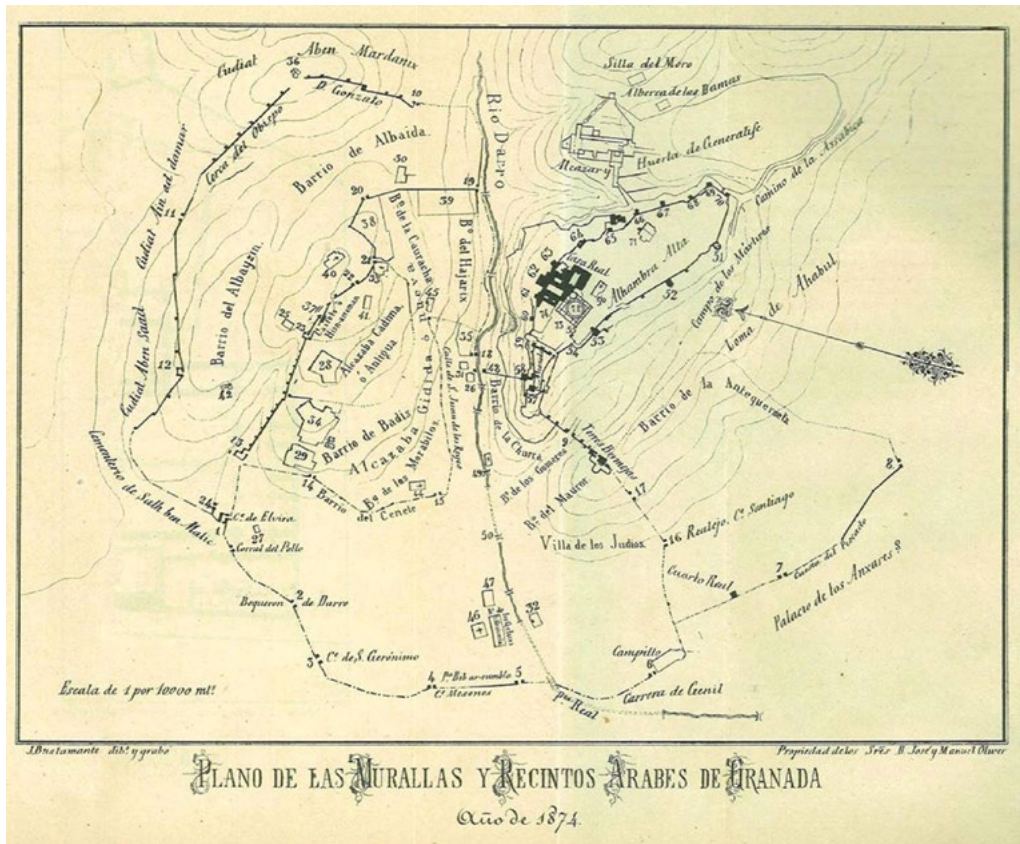
In this sense, in the case of the Alhambra, the British architect and theoretician Owen Jones, who visited Granada twice, was a key figure. His work *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (London, n.p., 1842-1845) contains 101 chromolithographs of the monument: a general map – with a legend and a chromatic code to identify the main buildings and the distribution of paths and gardens – and detailed studies of architectural and decorative elements (Fig. 2a). Jones showed a special interest in the *mocárabes*, the Nasrid pointed arches, or the decoration of the false arches, this is, all those elements that make the Alhambra the top of coherence architecture-decoration or form-color. In his influential work *The Grammar of Ornament* (London, Day and Son, 1856) Jones claimed the need to consider the Alhambra to be a top-rated reference such as the Parthenon itself. To Jones, the Alhambra became a prototype from which he could deduce ornamental and chromatic principles universally valid and, therefore, applicable to the architecture of his time. This was the thinking that took shape in his celebrated reconstruction of the Patio de los Leones inside the Sydenham Crystal Palace (1854), the main object of *The Alhambra Court in the Crystal Palace, erected and described by Owen Jones* (London, Crystal Palace Library and Bradbury and Evans, 1854) (Fig. 2b). In this context, but from the intellectuality of Granada – increasingly active in the development of this mythical “Oriental Granada” – it was also essential Rafael Contreras’s contribution, son of the architect José Contreras and member (although he never got the title of architect) of the Royal Institute of British Architects – this fact evidences the close relationships between his family and British Orientalists. Rafael Contreras was



3: Rafael Contreras, *Plano de Granada con el recinto de sus antiguas murallas y monumentos árabes, guía de calles, plazas y dependencias oficiales, e indicador de los edificios más notables históricos o artísticos*, 1872 [Private collection].

responsible for preservation and restoration of the Alhambra from 1847 to 1888, and he managed controversial interventions based on an “ideal Orientalism” that, frequently, lacked historical justification. However, with an attitude that was opposite to the philosophy of his restoration projects, Rafael Contreras published *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* (Madrid, Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1878). In this work, Contreras announced his intention to make a rational architectural analysis, away from the emotional aesthetic feeling, to reveal the keys and compositional patterns of Arab architecture and the possible application of these ones to contemporary architecture. To Contreras, the last centuries of Islamic Spain produced a truly original art, and the Alhambra was the culmination of the Hispano-Arab architecture. Contreras’s study includes, as graphic support, two maps of the Nasrid monument that were made in 1865: the *Plano de la Alhambra y Generalife con las antiguas construcciones, las modernas y algunas de las que han desaparecido* (scale 1:2500) and the *Plano del Palacio Árabe de la Alhambra: con los descubrimientos hechos por D. Rafael Contreras* (scale 1:500), which is a detailed representation of the ground floor of

the Arab palaces – except the area of the Partal (still privately owned) – as well as its connections with the Renaissance palace and the other rooms built for Carlos V. But Rafael Contreras’s cartographic work did not finish here, since in 1872, “relieving” his father (author in 1853 of the *Plano Topográfico de la Ciudad*), he made a new complete map of Granada (Fig. 3). If in the topographic map of 1853, some ornamental details (such as the arabesque framework) insinuated Contreras family’s interest in Islamic ornamentation, and more specifically the “Alhambrist” one, the new map of 1872 clearly showed that the image of Granada was really clung to its mythicized Arab past. This is expressed in the title itself of the map, in which the author combined the historical interest in Arab past with the modern requirements of foreign visitors: *Plano de Granada con el recinto de sus antiguas murallas y monumentos árabes, guía de calles, plazas y dependencias oficiales, e indicador de los edificios más notables históricos o artísticos, por D. Rafael Contreras*. It is evident that the Arab past was being integrated into the new tourist uses of the city.

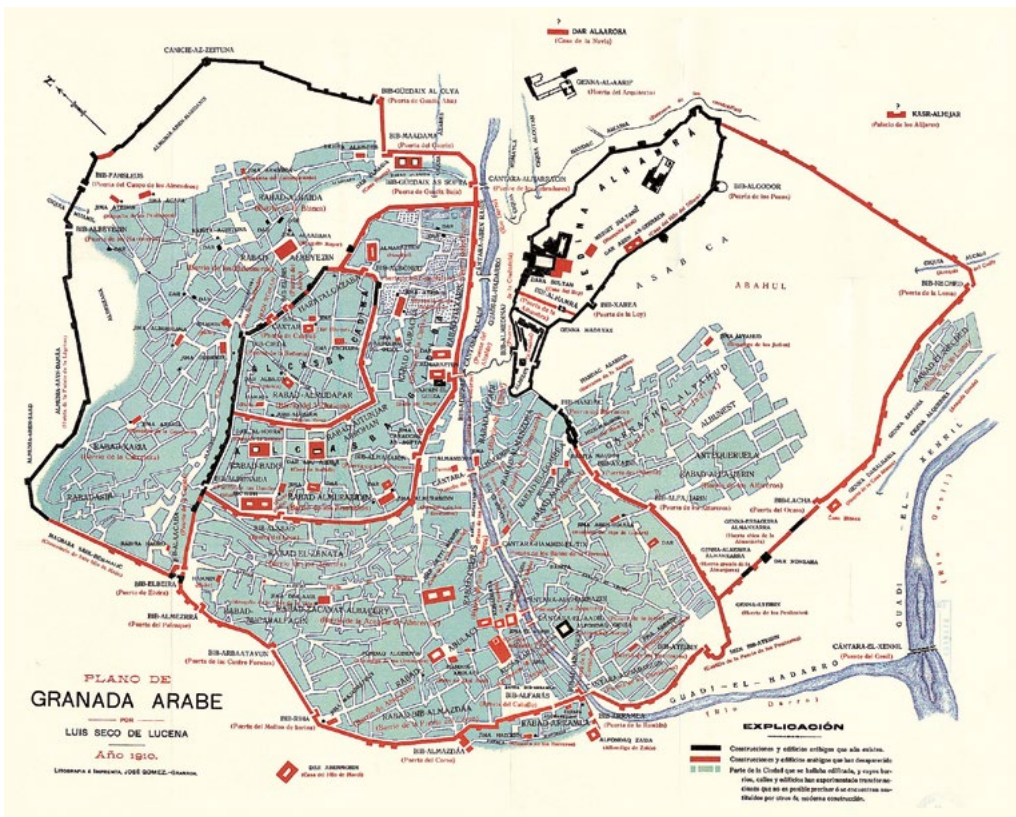


4: J. Bustamante (draftsman and engraver), *Plano de las murallas y recintos árabes de Granada*, in *Granada y sus monumentos árabes* [in Oliver Hurtado 1875].

In this respect, we should understand the inclusion of two small maps in the book *Granada y sus monumentos árabes* (Málaga, Imprenta de M. Oliver Navarro, 1875) by the brothers Jose and Manuel Oliver Hurtado. The first one is a floor plan of the most consolidated palatial nucleus: the so-called Cuarto de Comares and Cuarto de los Leones. The second one, the *Plano de las murallas y recintos árabes de Granada* is a schematic representation where only the Islamic constructions appear on the contour lines of the rugged topography of the city (Fig. 4). So, the Oliver brothers gave continuity to Contreras's idea about turning these buildings into undisputed focus of the urban scenery.

Our itinerary ends in 1910. This year there were three important events related to Orientalism: the construction of the Spanish pavilion of the Exposition Universelle et Internationale in Brussels, the construction of the Alhambra Palace Hotel in Granada, and the publication of the *Plano de Granada árabe* by Luis Seco de Lucena.

Exactly like what happened for Vienna (1873) and Paris (1878), for the world's fairs of Brussels it was decided to identify the Spanish style with the neo-Arabic one. Modesto Cendoya, who had been appointed responsible for preservation of the Alhambra in 1907, was commissioned to design an Orientalist pavilion inside which, moreover, a



5: Luis Seco de Lucena, *Plano de Granada árabe*, 1910 [Private collection].

new (quite accurate) reproduction of the Patio de los Leones was built. Cendoya himself was also the architect of the luxurious Alhambra Palace Hotel that crowned the Mauror hill, about 200 meters from the monument, with a syncretic Arabism that synthesized the definitive merging between Islamic evocation and modern tourist demands.

But we must return to Brussels because, precisely, one of the works that were exhibited in Cendoya's pavilion was the map made by the Granada journalist Seco de Lucena: an attempt (with numerous deficiencies) at reconstruction of the urban layout of the Nasrid city (Fig. 5). The map is a folded plate at the end of brief study about the Arab past of Granada. It is notable because of its expressive force, which is clearly aimed to provide an overview at first sight; but also, its geometrical and historical inaccuracy is obvious and, therefore, it must be considered, first of all, a product of Granada's Orientalism and not a reliable source. This last document talks about how the idea of a mythical Arab Granada had been installed even in the imaginary of the Granada cultural elite itself, and this fact would contribute to the enormous reluctance towards the modernization of the city in the 20th century.

Conclusions

Throughout the 19th century, in the international Orientalist artistic context, the imaginary of Granada underwent a process of reworking: its splendid Islamic past, far from arousing the previous religious reticence, became its main identity argument. The urban images (stories, descriptions, drawings, engravings and maps) made by foreign scholars and local intellectuals took part in this process. Thanks to them, the Alhambra rose as an essential reference of the artistic culture of the time and Granada became an Oriental city within Europe with a mythical image far above its sad economic, social and political reality.

Bibliography

- CALATRAVA, J., RUIZ MORALES, M. (2005). *Los planos de Granada, 1500-1909*, Granada, Diputación Provincial.
- DEL CID MENDOZA, A. (2015). *Cartografía urbana e historia de la ciudad. Granada y Nueva York como casos de estudio*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- El Orientalismo desde el Sur* (2006), edited by J.A. González Alcantud, Barcelona, Anthopos.
- GALERA ANDREU, P. (2011). *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, Ediciones El Viso.
- HRVOL FLORES, C.A. (2006). *Owen Jones. Design, ornament, architecture, and theory in an age in transition*, New York, Rizzoli.
- OLIVER HURTADO, J., OLIVER HURTADO, M. (1875). *Granada y sus monumentos árabes*, Málaga, Imprenta de M. Oliver Navarro: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1007103 [November 2019].
- L'Orientalisme architectural. Entre imaginaires et savoirs* (2009), edited by N. Oulebsir, M. Volait, Paris, Picard.

Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia (2012), edited by J. Calatrava, G. Zucconi, Madrid, Abada, 2012.

Owen Jones y la Alhambra (2011), edited by J. Calatrava, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (1997). *La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)*, in «Cuadernos de Arte», n. 28, 1997, pp. 125-139.

SAÏD, E. (1977). *Orientalism*, London, U.K., Penguin.

SWEETMAN, J. (1987). *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*, Cambridge, Cambridge University Press.

VIA MARINA AND MILAN'S WATERWAYS: A CLOSE YET FORGOTTEN RELATIONSHIP INTERPRETED THROUGH GRAPHICAL SOURCES

CLAUDIA CANDIA

Abstract

The paper draws its analysis from cartography, landscape views and technical drawings that, together with written documents, allow us to understand the previous iterations of the area of Via Marina situated in the Porta Venezia district of Milan. Despite looking like any other tree-lined street, graphical representations not only prove that its character and origin go much further back than is commonly considered, but also clarify the significant influence waterways have had on its urban form.

Keywords

Milan; Waterways; Via Marina

Introduction

Via Marina links the inner ring road of Milan, via Senato, to via Palestro and leads to one of the entrances of the oldest public park of Milan “Giardini Pubblici Indro Montanelli”. A former continuation of this street can still be recognised within the fencing of the park and covers an area from via Palestro to the outer ring road of Milan which is on a higher level due to it being built on a section of the 16th century walls.

Via Marina, as it will emerge later, was the original nucleus of the Giardini Pubblici (1780s) and its route is still recognisable despite the additions and modifications planned by Balzaretto between 1856 and 1862 and by Alemagna after 1881 [Vercelloni 1986, 249-276]. One of the most striking aspects of via Marina is its unusual width as remarked upon by historian Latuada [Latuada 1738, V, 331-332]. It is difficult to speculate why it ended up being so wide. By comparison, corso Venezia, one of the oldest radial roads of Milan that runs parallel to via Marina is only half its width (Fig. 1).

Looking at drawings spanning from the Fourteenth to the 20th century via Marina's relationship with Milan's water system becomes clearer, even though there are no traces today of the presence of water in this area of the city.



1: The area of Milan's via Marina today [Elaboration by the author] and in a hydrographical map dated 1888 [Milan, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"].

Via Marina between the Inner canal and the Redefossi canal

Waterways are of course always important for urban planning, however in the case of Milan they were critical considering its exceptional geographic position far from major rivers or coast. Since its early origins, Milan's main urban interventions have been related to diverting natural waterways. By the 15th century, the city was at the centre of a complex system of navigable canals.

Looking at a hydrographical map from 1888 one can see that via Marina connected the two circular canals of Milan: the Inner circle and the Redefossi which were both dug back in the medieval period as defensive moats to protect the city (the Inner canal) and its suburbs (the Redefossi) (Fig. 1). Towards the end of the 19th century, industrialisation made the canals redundant. In 1884, the first town plan by engineer Cesare Beruto had among its aims to reduce the number of waterways in the city centre. Canals were not only viewed as obstacles hindering the pursuit and craving for modernity but also as unhygienic and impeding urban growth [Ingold 2003]. However, their scheduled removal depended on the availability of financial resources.

Thanks to a postcard that can be dated between 1898 and 1904, one can see that funds were invested to improve the environment around the Redefossi canal despite the previous planning decision to remove the canal from view. The postcard provides evidence that a new ornate stone balustrade was added to the northern bank giving a unique urban character. Although this improvement to the Redefossi's bank was a positive contribution to public amenity it was short lived because a few years later the canal was concreted over (Fig. 2).

Another intervention that can be seen on the postcard is a new high-rise residential district that replaced the Lazaret of S. Gregorio and blocked the beautiful view over the countryside to the Alps that was previously enjoyed from the raised ring road [Brotti 1885, 138-139]. The Lazaret, as it will become clearer later, had a strong urban



2: The section of the Redefossi canal just before it was concreted over [G. Modiano, 1899-1903] and during the covering works (1906) [Milan, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"].

connection to via Marina and was once considered one of the most notable Milanese Renaissance buildings. A small section of it survives today.

The Inner Canal was removed in the 1930s while the section of the Redefossi to the north of via Marina was covered when a private company built a temporary hotel on the Redefossi's bed with the agreement of concreting it over at the end of the International Exposition of 1906.

Via Marina as a venue for public gathering

Several national and international expositions were held in via Marina and in close proximity to it which proves that via Marina was seen as a popular space to hold public events. Drawings and photographs show the 1881 Exposition site along via Marina starting from the inner ring road and ending just before the raised ring road where a music pavilion was built replacing the stairs that linked via Marina to the raised road. Although the stairs eventually became expendable, it is clear from several visual sources they were once a significant feature at the heart of the 18th century plans that created the first public area of the city for leisure in the area of Porta Venezia (called Porta Orientale at the time).

Neoclassical projects for the north-east of Milan

The architect Giuseppe Piermarini completely reshaped the area of via Marina turning it into the first public garden of Milan between 1784 and 1789 [Ricci 2017, 179-185]. His first intervention was the remodelling of a part of the 15th century city walls into a larger and regular tree-lined promenade. The aim of Piermarini's project was to link via Marina to the top of the city walls which was then intended as a tree-lined "terrace for walking" and for horse and carriage riding, offering views over the Redefossi to the Alps. This intention explains the importance of the stairs as an architectural feature for the transformation of the area connecting via Marina to the enlarged raised walkway. The northern part of via Marina in Piermarini's project was a geometrically organised garden with lawns and flowerbeds. The southern part, commonly referred to as the "Boschetti" (small woods) was planted with hundreds of trees organised in a formal design.



3: A. Appiani, Detail of an engraving showing via Marina in 1803 [Milan, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"].

Landscape drawings drawn at the beginning of the 19th century show Piermarini's project. They show the use of trees, lighting and architectural solutions that gave shape to a momentous urban renovation which transformed the identity of Milan's first public space during the Age of Enlightenment. A good example of these drawings is the 1803 *Veduta dei giardini pubblici* by Sanquirico that represents Milan's bourgeoisie enjoying a walk in a theatrical scene framed within geometrically lined trees bordering a wide walkway stretching from an obelisk (placed in the foreground) to the monumental stairs (outlined in the background) (Fig. 3).

Shortly after, in 1798, after the Hapsburgs' dominion, Piermarini also guided the transformation of the Lazaret into a public square open to the city and dedicated to large celebrations.



4: Via Marina and the city walls before and after the interventions planned by G. Piermarini. Two details of maps by M.A. Dal Re (1734) and by G. Pinchetti (1801) [Milan, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"].

The area of via Marina prior to Piermarini's interventions

While it is certainly true that Piermarini shaped the new character of via Marina, previous maps and surveys show that this unusually wide street existed before Piermarini's project. This is particularly well documented by a graphical survey and several written documents that prove that via Marina was not just exceptionally wide but also irregular and undulating.

The first attempt to improve its urban role dates back to 1778 when under the influence of French and English uses of public space, the Milanese Fauxhall was installed. This was the Italian mutation for the noun Vauxhall, a south London fenced garden featuring 900 feet long, 30 feet wide walkway decked with lanterns and lined by fine trees, called The Grand Walk and used for summer-evening strolls [Coke, Borg 2011].

The size and form of the area is also visible on the Dal Re map printed in 1743 which shows the moated Lazaret to the north of via Marina and the Roman church of S. Dionigi placed at the intersection between via Marina and via Isara, an ancient territorial road to Bergamo. The church, which was one of the oldest buildings of Milan, was demolished in 1783 to leave more space for Piermarini's project for the garden.

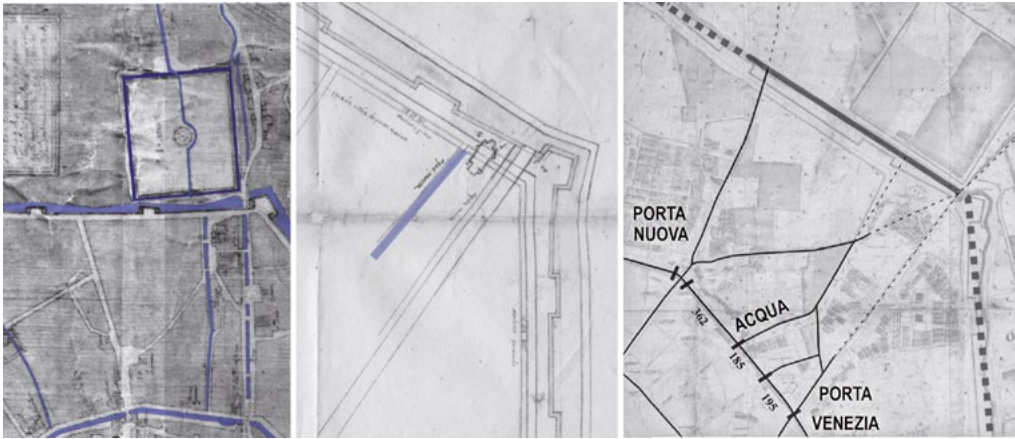
Older maps such as the one by Ricchino make it clear that S. Dionigi's position, as well as the lazaret's position, relied on the availability of water. A waterway is in fact indicated all along via Marina and across the Lazaret. We can find similar information from surveys that are more detailed.

The survey by Domenico Giunti, one of the engineers working on the fortification of Milan, indicates that the original position of the church of S. Dionigi interfered with the new wall, which proves that the waterway running along via Marina was one of the pre-existing elements surveyed in 1554. In particular, he uses the caption «*aqua morta*» for a canal which clearly anticipates the route of via Marina. The same canal is referred to as the «*fosso qual e della inclita Citta vicino al monesterio et Ecllexia di S.to Dionixio*» in a later written survey.

The surveys of Milan by Leonardo da Vinci provide important information for understanding the city's form in the 15th century. In particular, at the folio 199r of the *Codex Atlanticus*, Leonardo accurately records the topography of the area surrounding via Marina noting that it carried water. As indicated in Fig. 5, Leonardo writes three measurements of 195, 185 and 362 Milanese braccia to describe the area between the city gates of Porta Venezia and Porta Nuova. He indicates a line with the word «*acqua*» which corresponds to the position of via Marina.

Finally, the earliest map of Milan, copied by Piero Ghioldi in 1386 shows a selection of the main urban structures of Milan including its waterways. The route of the river Seveso can be seen going through the area of Via Marina together with one of the few toponyms indicated on the map dedicated to the church of S. Dionigi [*La Cronaca estravagante* 2013, 309].

From visual sources, one can deduce that a diversion of the river Seveso determined the development of an entire area of the city. This included shaping the anomalous urban



5: Details of F. M. Ricchino's map (1603) [Milan, *Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"*], survey by D. Giunti (1554) [Archivio di Stato di Milano] and elaboration by the author based on L. da Vinci's survey (1508-1510).

space of via Marina making it not only exceptionally wide but also eroding several depressions that would later need to be filled with hardcore.

The church of S. Dionigi, dating back to the 11th century was built at the junction of two structural elements within the historic suburbs of the city; the diversion of the water of the river Seveso which created the route of via Marina and the territorial street to Bergamo.

Conclusions

This analysis of a small area of Milan proves the fundamental importance of using visual and graphical sources to guide urban history research in order to establish the character and origin of a place.

Despite the form and shape of via Marina being a legacy of Piermarini's intervention, previous graphical sources point to an older evolution that required further research to understand. It transpires that behind today's fragmented scenario there was in fact a major urban reformation that created the unusual space of via Marina the origin of which goes much further back than is commonly considered.

Its function within the city changed over the years until it found a period of formal clarity thanks to Piermarini's project. It is only by uncovering this forgotten urban history that it can now be seen in a wider context and with renewed value.

Bibliography

- BROTTI, E. (1885). *I nuovi quartieri, in Milano tecnica dal 1859 al 1884*, Milano, Hoepli.
- CANDIA, C. (2017). *Il Redefossi e la forma urbis Mediolani*, PhD thesis, Department of Architecture, Built Environment and Construction Engineering, Politecnico di Milano, relatore G. Cislaghi.
- COKE, D., BORG, A. (2011). *Vauxhall Gardens: a History*, London, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art.
- Giuseppe de Finetti, Milano. Costruzione di una città* (1969), a cura di G. Cislaghi, M. De Benedetti, P. Marabelli, Milano, Etas Kompass.
- INGOLD, A. (2003). *Négocier la ville, project urbain, société et fascisme à Milan*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- La Cronaca stravagante di Galvano Fiamma* (2013), a cura di S. A. Cénégarle Parisi, M. David, Milano, Casa del Manzoni.
- LATUADA, S. (1738). *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli, raccolta ed ordinata da Serviliano Latuada sacerdote milanese*, Milano, G. Cairoli.
- PATETTA, L. (1987). *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, CLUP.
- PEDRETTI, C. (1978). *Leonardo architetto*, Milano, Electa.
- POGGI, F. (1911). *Le fognature di Milano: studio generale delle canalizzazioni urbane con speciale applicazione alla rete di Milano*, Milano, Vallardi.
- REPISHTI, F. (2012). "Passeggi pubblici e circonvallazioni" a Milano durante il Regno d'Italia, in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, a cura di L. Tedeschi e D. Rabreau, Mendrisio, Silvana, pp. 143-156.
- RICCI, G. (2017). *Oltre l'architettura. Giuseppe Piermarini e il progetto del verde*, in *I giardini arciducali di Monza*, a cura di Pierluigi Tagliabue, Milano, Libraccio, pp. 163-185.
- SCAZZOSI, L. (1995). *Le trasformazioni dei bastioni a Milano, La costruzione del sistema dei giardini pubblici e dei passeggi*, in *Il giardino e le mura. Ai confini fra natura e storia* (1995), a cura di C. Acidini Luchinat, G. Galletti, M.A. Giusti, Edifir, Firenze, pp. 195-218.
- VERCELLONI, V. (1986). *Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, Milano, L'Archivoltò.

FROM COMMANDING OVERVIEW TO ADMINISTRATIVE TOOL: REPRESENTATIONS OF MONTRÉAL, 1825-1880

ROBERT C.H. SWEENY

Abstract

The chaos, incoherence, randomness and delightfully haphazard nature of the urban environment ensures that any single representation is necessarily fictional. The way these fictions transform, deny, formalise and conform changes over time, because through its historical logic each representation embodies the inequalities of the society that produced it. To illustrate this argument, the paper examines three different attempts in 1825, 1846 and 1880 to represent Montreal as a coherent whole.

Keywords

Montréal; Representations; Spatial surveys

Introduction

This paper examines three qualitatively different attempts to represent Montreal as a coherent whole: John Adams' ordnance survey of 1825; James Cane's commercial map of 1846; and Charles E. Goad & Co.'s 1881 atlas. Each of these maps were key sources used in the making of North America's oldest and largest historical-GIS: *Montréal, l'avenir du passé*¹. In working closely with these representations, I came to understand how each did much more than merely attempt to represent the city, each encapsulated the ethos of the historical processes underlying their very creation. Adams's survey spatially analysed the household-based, moral economy of the town serving Britain's largest colony of settlement. Cane's commercial map of late pre-industrial Montreal embodied the liberal values of progress inherent in Canada's first real estate boom. Goad normalized the qualitatively new social, gender and environmental relations of the first colonial city to industrialize.

¹ <http://www.mun.ca/mapm/> [January 2020].

Analyzing Adams

A Royal Engineer, John Adams produced numerous military maps of the United Kingdom prior to being posted to the Canadas in 1819. When he received the commission to map Montreal, he was not alone, in 1825 Royal Engineers were engaged in drawing maps of other colonial ports: Calcutta, Sydney and Cape Town and would very shortly be doing so for Bombay and Singapore. As this singularly imperial vision extended throughout the empire it imposed via ordnance surveys what the poet William Woodsworth described as Britain's "calm felicity and power" to regulate and govern time and space. In so doing, it redefined place.

Drawn at 200 feet to the inch, Adams' map appears to leave little to the imagination. Along 114 named streets and 83 laneways, Adams distinctly drew 459 vacant lots and 2,485 lots upon which were built 26 Public Buildings, 2,393 Dwelling Houses and 2,409 Warehouses, Stables, Barns, Sheds and every description of out Building.

Approaching the map allows the viewer to select any of literally thousands of details and then by simply standing back, one can place each in relationship to the whole. This commanding overview was not just imperial in conception and execution, but of genuine aid to British military officers' and colonial officials' exercise of mastery over Montreal as the Colonial Office oversaw its transformation into a majority English-speaking town.

In my early analysis of Adams, I treated his three-fold categorization of the built environment as a misleading imposition of modernity. For Montreal was the leading centre of household-based artisanal production in the colony. The bulk of the city's diverse mercantile community busied themselves with importing semi-manufactured textiles and metal goods to be transformed in the city's hundreds of craft workshops. These commodities were then sold locally or exported to other colonial markets.



1: John Adams, *Map of the City and Suburbs of Montreal*, 1825 [Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)].

Heavily dependent for both capital and labour on the contributions of the master's spouse, the city's six to seven hundred craft workshops typically combined the labour of family and resident non-kin youth in continuous interaction and yet, Adams classified each building as if the singularly modern separation of home and work had been fully realized. From the perspective of the colonial administration, I now realize, Adams' classification made perfect sense, for his method privileged the petty commodity producing households that were the very *raison d'être* of this settler colony.

Imaginary lines of property mark the town's landscape with both greater precision and effect than do the streams, escarpments, and river front that would have shaped the daily experiences of those actually living in Montreal. The result is an internal coherency and balance that highlights an almost organic relationship between the town centre, and suburbs. Only the recently created St Anne's ward, adjacent to the mouth of the just completed Lachine Canal, has a clear grid pattern accompanied by a predominance of non-residential structures.

Consuming Cane

James Cane's 1846 map of Montreal was designed for display. A commercial venture, it combines cartography, statistics, a large panorama of the city's waterfront and eight cultural vignettes to convey a qualitatively new perception of the city. Released less than a decade after the bloody suppression of an abortive democratic rebellion, the loyalty and future prosperity of the town was the central motif.

Although misleading, the statistical portrait conveyed a clear message: the city was now primarily British, and, with an average of seven people per household, it was ripe for major real estate developments. No doubt the artwork also added value to this commodity, but this was no mere decoration. The eight vignettes featured five churches, one from each of the three major Protestant denominations as well as "the French Church" Notre Dame and the recently completed Irish Catholic St Patrick's. The Odd Fellows Hall, the Custom House and a view of the town from a mountain estate, whose name of Trafalgar resonated in this largely French-speaking colony, complete the tableau. In each vignette one can see people on the move, albeit at different paces and perhaps differing directions depending on their religion and ethnicity, but both God and empire sanction this new order.

The harbour panorama foregrounded two historical narratives, both celebrations of progress in this settler colony. A steamboat crosses from the south shore, dwarfing a canoe with four indigenous paddlers travelling in the opposite direction, while the largest vessel, a dredger flying an ensign the size of its water wheel, has steamed into port past a timber raft heading downstream to Quebec City. The dredger was in port to start work on the first St Lawrence seaway, which opened the port of Montreal to ocean-going vessels making it the continent's furthest inland point of entry, bypassing the historic timber port of Québec completely.

The map itself shows a surprisingly dense town centre, with 66 building footprints in excess of 1,000 square meters apparently having been built since 1825. There had been no such building boom. It was simply that, unlike the Royal Engineer Adams, Cane had



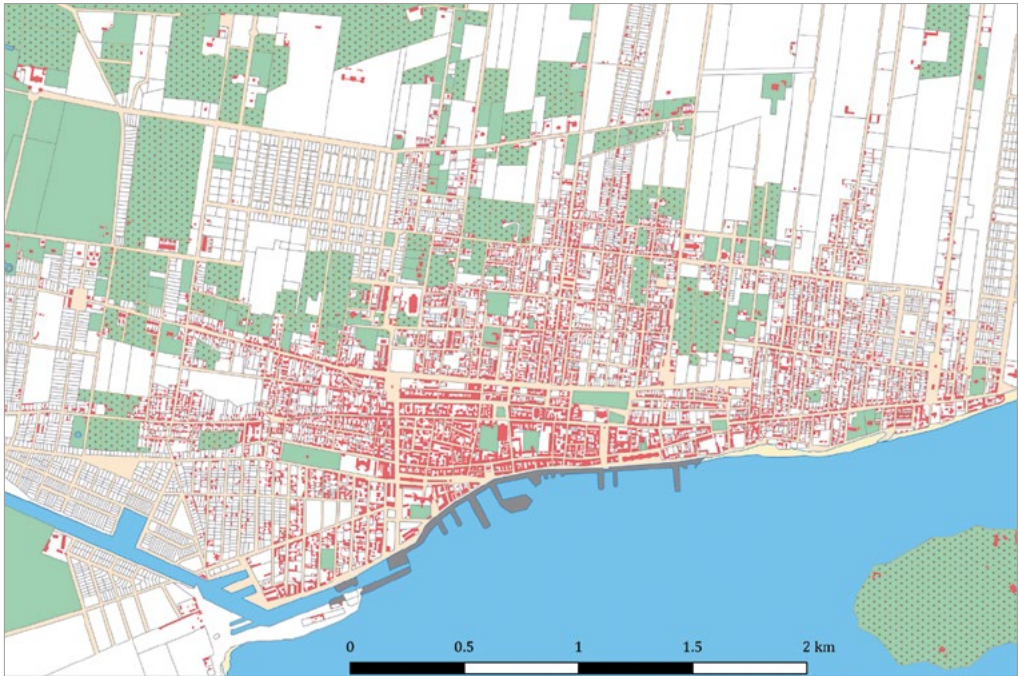
2: James Cane, *A Topographical and Pictorial Map of Montreal*, 1846 [Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ)].

no right of trespass. And so, he represented buildings that appear as contiguous from the street as being so in fact. Around this core, a splendid array of 152 landscaped villas occupying 149 hectares suggests a city of considerable wealth and ease. While in his choice of which buildings to name, only 135 of the town's 6,327 buildings were identified, Cane confirmed that in his worldview private initiative had eclipsed the primacy of Adams' public sphere.

Visually, however, it is the 2,940 vacant lots that dominate the landscape. Land values had quadrupled since 1825. Residential sub-divisions dominate the town's outskirts. This celebration of land as commodity was aimed at a petty-bourgeois market. Cane was not chronicling a boom, he was actively promoting one. In his marshalling of statistics, art, and identity politics to market a qualitatively different relationship to the rest of nature, James Cane achieved a singularly modern, liberal representation of Montreal.

A Re-assuring Goad

Adams' map had been designed to show in a single strategic view the entire developed area of the city in relation to the Lachine Canal. One stood back and saw the whole, or one



3: Property developments promoted by Cane in relation to the built environment, from MAP's GIS of this 1846 map.

approached and examined the detail. The viewer decided. It was a view to be shared by those in power. In Cane's representation of late pre-industrial Montreal, the social composition of the intended audience had changed. A holistic view nonetheless predominated, for given its edifying artwork and statistical manipulations, Cane clearly designed his map to be enjoyed by those affluent enough to celebrate the city's future as their own.

By contrast, the closest Charles E. Goad & Company's atlas comes to a single overall view is its Key Plan shown here. The three large areas marked in light green – representing Mount Royal Park, St Helene's Island and Logan's Farm, home to the Montreal Ride and Hunt Club – were the atlas' only concession to nature, and they did not receive the same attention as the rest of the city. Goad divided the city up into 44 arbitrary units. No grand strategic view nor celebration was possible, but then none was necessary. Its purpose was to detail land use “from [a] special survey and official plans, showing all buildings & names of owners”. Drawn at 100 feet to the inch, the Goad atlas is the most detailed 19th-century map we have of Montreal. At twice the scale of Adams, it appears normal that Goad should have opted for a multi-plate atlas.

How else could anyone produce a manageable map? Indeed, but manageable by and for whom?

Goad's representation offered a qualitatively different view because it was to be used by quite different people and for very different purposes. This atlas was a tool to be used by clerks working in the offices of rentiers, notaries, insurance companies, mortgage



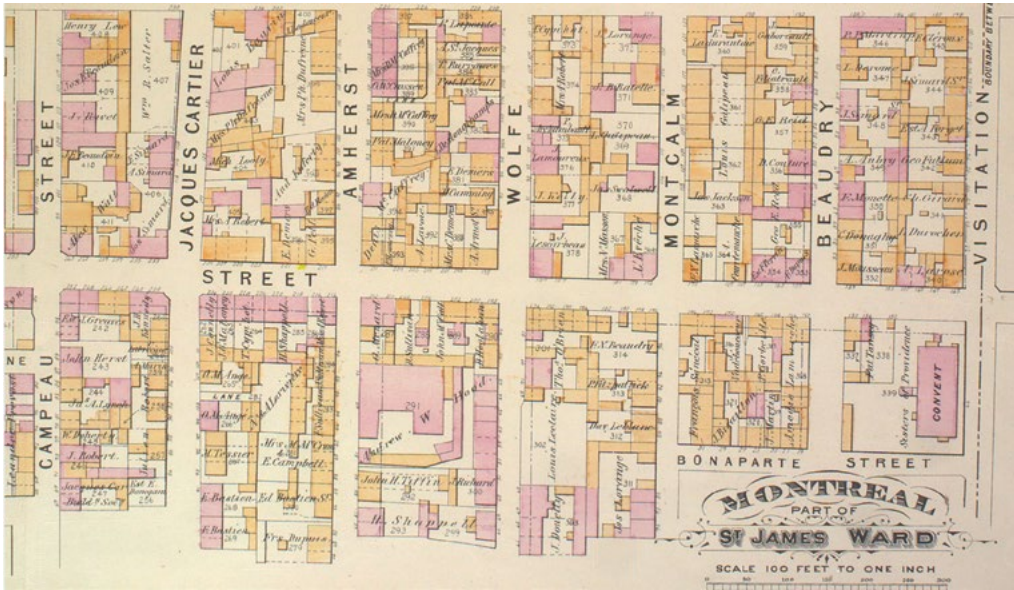
4: Charles E Goad & Company, Key Plan showing the arrangements of plates, in *Atlas of the City of Montreal*, 1881, 6-7 [Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ)].

and loan societies and municipalities. Clerks don't decide, they execute. Conceptually therefore, the normalcy of the atlas hides a qualitative change in both the representation and understanding of spatial relationships.

In marked contrast with Cane's commercial venture, the Goad atlas did not foreground, let alone celebrate, the specificity of Montreal. Instead, it modified the techniques on Sanborn maps to develop its own standardized information product sold throughout British North America and successfully exported to the United Kingdom. Thus, what was both unique and novel to Montreal in 1881, the large number of duplexes and triplexes, was never noted. Ironically, for this precursor of an insurance atlas ignored the fire risks inherent in their solid wood constructions. Merely clad with a façade of brick, Goad's atlas coded these multi-plexes pink, signifying a brick or stone structure. Only the sheds at the rear were correctly classified as wooden.

The default marriage regime in Quebec was a community of property between husband and wife, yet not a single entry recognized that most of the properties in the city were jointly owned. Joint ownership involving men acting in concert were duly noted, but not the legal rights of wives as co-owners. Streets teemed with life and streetscapes were the city's most important economic and social building blocks. This too was ignored, as the city's thoroughfares were transformed into inert plate-boundary markers.

I think we can best grasp the historical significance of these limitations through a metaphor offered by political economy. The shift there, and the parallel I draw here, was from



5: Wooden structures in yellow still predominant in this mixed east-end neighbourhood in Goad's *Atlas of the City of Montreal*, 1881. Detail from Plate 33 [McGill Library].

a Ricardian overview to a Jevonian analysis of marginal change. In classical economics there had been a sustained argument about the nature of value that paralleled the vigorous debates over the relative merits of a moral versus a liberal economy in pre-industrial Montreal. By the 1860s and 1870s, however, political economists no longer debated conflicting values, instead their work had shifted to understanding trends through the analysis of incremental change at the margin. As this suggests, they were no longer defending conflicting visions for the future, the triumph of industrial capitalism meant there was no alternative. Similarly, in British North America, those in power knew what was required: to exercise dominion over land, women and nature, through the seemingly endless production by waged labour of new commodities, fueled by million-year-old stocks of carbon.

Conclusions

Maps are an extremely useful source for historians. They provide a wealth of information and once harnessed to a geographic information system they can even reveal aspects of the past that would have been unknown at the time. This is both exciting and dangerous, for it so easily can fuel our own historical misunderstandings. Empirically verifiable aspects of the past plucked from a GIS are not in themselves historically meaningful. Each source bears witness to the past primarily in and through how it was created, and this limits how and when the evidence it contains can enter into a discourse of proof. Both our sources and we are in history. In conversing with sources, we

need to listen carefully to what they have to say, by respecting their particular historical logics. Each map examined here had a qualitatively different genesis. They do not simply represent the city at differing times and so, we cannot contrast them to deduce an explanation of change over time. Each map projected into the future a historically bound understanding of its present. Decoding these historical circumstances is only the first step towards a genuine historical dialogue between our troubled present and these differing representations from the past, but it is a necessary first step. Asking how each past source reflects the inequalities of its then present will help us unravel the complex inequities that so pervasively mark urban life.

Bibliography

- FRENCH, J. (1999). *Tooley's Dictionary of Mapmakers*, London, Map Collector Publications [vol 1 revised edition].
- GOAD, C. E. (1881). *Atlas of the City of Montreal from special survey and official plans, showing all buildings and names of owners*, Montreal : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2246915> [January 2020].
- HANNA, D., OLSON, S. (1983). *Métiers, loyers et bouts de rues: l'armature de la société montréalaise, 1881 à 1901*, in «Cahiers de Géographie du Québec», vol. 27, n. 71, pp. 255–275 : <https://doi.org/10.7202/021611ar>.
- OLSON, S., THORNTON, P. (2011). *Peopling the North American City, Montreal 1840-1880*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- SWEENEY, R.C.H. (1984). *Protesting History, Four Papers*, Montréal, Éditions de MBHP.
- SWEENEY, R.C.H., MAP team (2010). *Montréal l'avenir du passé: le dix-neuvième siècle/The nineteenth century*, St John's, MMS Atlantic.
- (2015). *Why Did We Choose to Industrialize? Montreal 1819-1849*, Montreal, McGill-Queen's University Press.

List of archival or documentary sources

- ADAMS, J. (1825). *Map of the City and Suburbs of Montreal: Exhibiting Distinctly every property public and private the course of the Water Works the River Line in front of the City and La Chine Canal from its junction with the Port to the distance of 11/2 miles above. Constructed from a New Survey*. Engraved by Jas D. Stout. New York.
- CANE J. (1846). *A Topographical and Pictorial Map of the City of Montreal. Surveyed and drawn by James Cane, Civil Engineer. Lithographed by Matthews & McLee's. The views drawn by J. Duncan. Published by Rob't W.S. Mackay, Montreal.*

Webliography

- McMaster University Library, “Key to Symbols”: <https://library.mcmaster.ca/collections/fire-insurance-plans> [January 2020].
- Montréal, *l'avenir du passé*: <http://www.mun.ca/mapm/> [January 2020].

RECOVERING THE LOST CITY: SANBORN MAPS AND THE APARTMENT BUILDINGS OF CHICAGO

MICHAEL RABENS

Abstract

This paper examines the use of Sanborn Fire Insurance Maps in studying the courtyard apartment buildings of Chicago. The distinctive U-shaped footprint of the courtyard building makes it easily recognisable in these documents. By consulting Sanborn map collections in both the original hard copy and digital formats, it was possible to compile an inventory of over 5,000 examples in the Chicago metropolitan area, including those which were demolished or otherwise lost to history.

Keywords

Chicago; Apartments; Sanborn

Introduction

This paper examines the role of a particular documentary source, the fire insurance maps published by the Sanborn Map Company of New York, in my ongoing study of Chicago apartment buildings. One of my primary research goals has been to compile a complete census of a certain type of multi-family apartment building that was widely built in the Chicago area in the early 20th century – the courtyard apartment building. In the latest accounting, I used Sanborn maps to determine that there are – or rather were at one time – more than 5,000 examples of this type in the Chicago metropolitan area.

The Chicago Courtyard Apartment Building

The housing stock of Chicago and its suburbs ranges from single family houses to skyscraper apartment buildings, with many different types in between. A large proportion of these structures are two- and three-story structures called two-flats and three-flats, buildings which contain one apartment per floor. The courtyard apartment building is the larger and more sophisticated cousin of these modest vernacular structures. Chicago's courtyard apartment buildings, largely built between 1890 and 1930, are usually three stories high and contain four or more apartments on each floor. While resembling the neighborhood vernacular of brick bungalows, two-flats, and three-flats, the courtyard buildings were designed by professional architects who gave them a greater sense of architectural distinction and designed them in the eclectic architectural styles

of the day. The more ambitious designs among them have fashionable names carved above their entrances. Yet until very recently they have received little scholarly attention; a 2017 article by Daniel Bluestone is an important step toward filling this gap [Bluestone 2017].

These courtyard buildings have certain common characteristics, which are well summarized in this description from 1943:

Thousands of Chicago's families live in buildings such as this in which the apartments are grouped around a central courtyard. The buildings are "U" shaped and extend to the rear of the lots. The entrances are located around the edge of the court, each serving six dwelling units, two per floor. Dwelling units are only two rooms deep, thereby being well lighted in most instances. The center courtyard is landscaped and usually well maintained [Master Plan 1943, 39].

These buildings assume a wide variety of plan forms, which may be most usefully characterized by analogy with the letters of the Roman alphabet. One could conceivably compile a new edition of Johann David Steingruber's *Architectonisches Alphabeth* (1773) using the Chicago courtyard buildings as examples. As in the description above, the U-form is the one most frequently found; I have found it useful to designate this plan type as a "full courtyard" building. This is largely because of the existence of a related plan type that occurs quite frequently in the Chicago cityscape: the half-courtyard building. On certain narrower building lots, only half of the U-form could be fitted; these L-shaped buildings, complete with narrow landscaped courtyards, were the result. The more extravagant versions of the courtyard buildings' alphabetical footprints are those which build upon the standard U-form to create ever more complex letter forms. A larger version found frequently at street corners is the "S-Form," which adds a return wing to one end of the "U." It seems as if the developers of the time considered it wasteful to put a simple U-shaped full courtyard building on a corner lot, where the apartments in one wing would have two front exposures, one facing the court and one facing a side street. Instead, with an S-Form, each apartment has a definite front and a definite back, each side outfitted with its own appropriate functions and building materials. Like the rentable space of the apartments, street frontages are a valuable commodity; they are simply too precious to squander on kitchens and back bedrooms. It is important to note that in virtually all of Chicago's neighborhood vernacular structures, the back and lot line walls are faced in cheap common brick, while more expensive face brick is used in the walls which face the street and the courtyard.

From the S-Form, one proceeds to the "W-Form," which has return wings at both ends of the "U," and then to the "double courtyard," which has two variants. The more frequently found form of the double courtyard is a rough approximation of the letter "M," where a narrow rear courtyard is situated between the two front courtyards. When this rear courtyard is eliminated and the plan is compressed, something more like the letter "E" is the result. Both of these variations can be extended to form triple and even quadruple courtyard buildings, which occur in rare and wonderful instances. It is this very variety of alphabetical footprint forms that makes the Sanborn Fire Insurance Maps so

useful in studying the courtyard type. While the plan forms of two-flats and three-flats are simple, nondescript rectangles, the more intricate plan forms of the courtyard buildings are recognizable at a glance on the map sheets published by Sanborn.

Sanborn Maps: History and Interpretation

In the absence of any government sponsored survey maps at the level of granular detail required by insurance companies, the fire insurance maps published by Sanborn and other private companies constituted the most elaborate urban mapping project in the United States. The first Sanborn maps appeared in an atlas of Boston published by Daniel Alfred Sanborn, a surveyor by profession, in 1867. Further Sanborn maps appeared slowly and sporadically, starting in 1883; over the next four decades the Sanborn Company absorbed all of its erstwhile late 19th-century competitors, and it achieved a virtual monopoly in the American market by 1920. Sanborn's maps eventually depicted over 13,000 American cities and towns. The maps were drawn at a standard scale of 50 feet to the inch (1:600) and printed lithographically on sheets of heavy paper. In my own experience, I have found that these sheets consistently measure 19 x 27.5 inches (48 x 70 cm). In the context of the city of Chicago, that means that each map plate shows a slice of urban real estate one block wide and two blocks long, covering an area of 20 acres (8.09 hectares). A standardized set of graphic conventions was established early on, all with an eye to providing the kind of information that insurance underwriters needed to consider. Primary among these considerations is building material, which is indicated by a color code. In general, pink indicates brick, yellow denotes wood frame, blue represents stone, and olive green is reserved for "fire proof" or "fire resistant" construction (steel or reinforced concrete). The mapmakers described the construction of "fire proof" structures in explicit detail on a case by case basis. These color codes afford the Sanborn maps a certain artistic quality, and indeed the color was often applied by hand with stencils at the Sanborn printing plant in Pelham, New York. [Ristow 1981, 4-6]. Another major concern is the function of each and every structure; this is handled by a series of letter codes: "D" is for Dwellings (single family detached houses), "S" is for Stores, and "F" is for Flats (multifamily apartment buildings). The letter "A" (for automobiles) identifies detached garages. Buildings of public significance, such as churches, schools, and even factories, are identified by name.

One additional feature of the Sanborn map conventions is of great significance for studying courtyard apartment buildings: because the locations of solid brick firewalls and exit stairwells are of great interest to insurance companies, Sanborn maps display a rudimentary floor plan of every building that contains more than one apartment per floor. If commercial shops are included in the bottom story, their presence, arrangement and number is indicated, and if automobile garages are found in the basement, that is indicated as well. The only significant element of the Chicago courtyard apartment building that is missing from the Sanborn map plates is the presence of "garden apartments" – a real estate euphemism for rental units located a few steps below grade level in the high basements of these buildings. The number of public entryways in each building, which

are usually found in the courtyard itself, can be determined by a simple glance at the plan; the number of apartments can be calculated by counting the number of “F’s” in each building and multiplying by the number of stories. The requirement of the Chicago building code that every apartment must have two separate means of egress leading directly to ground level exits is met by providing exterior wooden stairways, accessible from each apartment’s kitchen, which are shown as small yellow inserts strategically located on the “back” sides of the buildings. These wooden stairways are a familiar sight to riders on Chicago’s elevated trains, which frequently run along the rear frontages of apartment buildings. All these details, along with such essentials as the street address numbers of each separate entryway, provide a wealth of detailed information for the attentive researcher. The one piece of information that is sorely lacking is the date of construction for each building; this detail is given only for buildings of sufficient significance in the eyes of the mapmakers.

The accuracy of the Sanborn Company’s draftsmen in terms of architectural plans may be judged by comparing published building plans with the miniaturized versions found on Sanborn map plates. The Oak Ridge Apartments, located at 1615-1625 Ridge Avenue in the North Shore suburb of Evanston, may serve as one example. Designed by Andrew Sandegren and built in 1914, this full courtyard building has five entry stairwells serving 10 apartments on each of its three floors. One particular detail worth noting is the presence of semi-octagonal sun parlors facing onto the “grand courtyard.” These forms are clearly indicated in the large scale plan published in a real estate portfolio issued by A. J. Pardridge and Harold Bradley in 1917 [Pardridge and Bradley 1917, 94-95]; the same forms, along with the words “Grand Courtyard,” are easily legible in the Sanborn map plate (Fig. 1) that contains this building [*Insurance Maps of Evanston* 1920, 22]. The Sanborn plate indicates ten apartments (indicated by ten “F’s”) in precisely the same arrangement as in the larger plan. The angled position of the street – Ridge Avenue – produces a slight asymmetry in the footprint of the building, which is also reproduced accurately in the Sanborn plate.

One crucial factor must always be kept in mind when studying Sanborn maps: the factor of change over time. The Sanborn Company sold its products as a kind of subscription service; each customer bought a set of map sheets (or bound volumes) which were published at a certain date and updated (or “corrected”) once a year to reflect new construction and demolition. Armed with little slips of colored paper in the shape of new buildings, Sanborn’s updaters pasted a set of changes onto the maps every year and marked the latest date of these changes in a title block at the beginning of each volume. More ominously, pieces of white paper were pasted over buildings that were torn down and not replaced with anything new. This means that every single set of Sanborn Maps is a unique work of urban cartography. Depending on when the subscriber stopped paying for the updating service, the final results differ significantly. For the Chicago Sanborns, I worked with two complete sets of original maps that are held at the Newberry Library in Chicago and at the Illinois Regional Archive Depository at Northeastern Illinois University, also in Chicago. The Newberry Library’s set was formerly owned by the Peoples Gas Company, and its maps were updated through 1993.



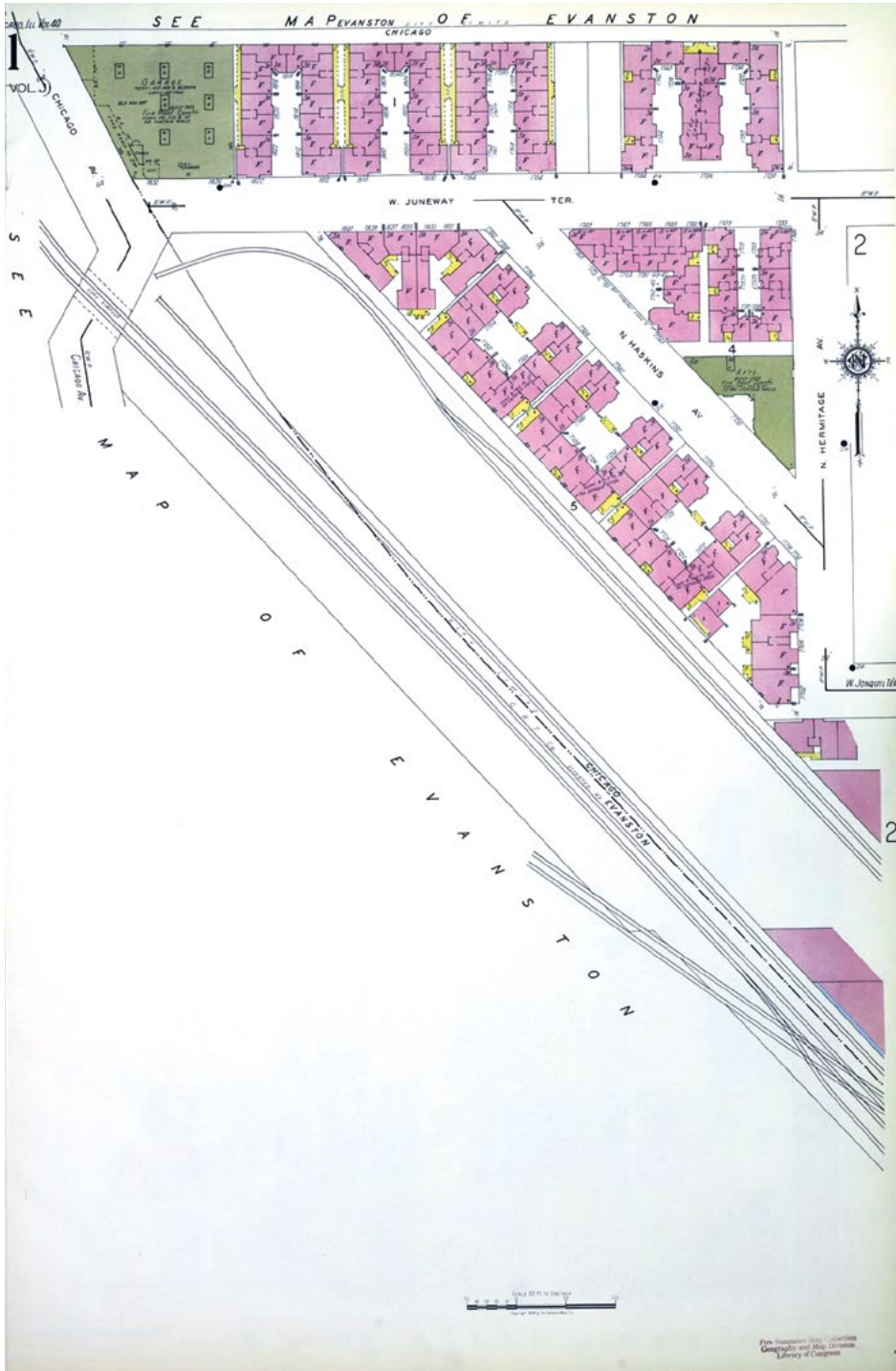
1: Sanborn Map Company, *Insurance Maps of Evanston, Illinois* (1920), plate 22 [Geography and Maps Division, Library of Congress].

This means that a fair amount of the urban fabric that interested me was gone – replaced by new construction or just plain gone – by the time the updaters had finished their work. The second complete set of Chicago Sanborn maps once belonged to the City of Chicago’s Bureau of Maps and Plats; this set was updated only through 1972. For many reasons, this earlier date was far more desirable for my work.

A third institution whose holdings proved to be of great importance for my work is the Library of Congress in Washington. Because US law requires the mandatory deposit of copyrighted materials, the Library of Congress owns two complete sets of the 20th-century Sanborn maps of Chicago. The first set was published in 50 volumes between 1905 and 1950. Unlike the maps which were sold to various customers in the real estate and insurance industries, the Sanborn maps in Washington remain uncorrected, just as they were originally printed. The Library also possesses a second complete set updated to either 1950 or 1951. [Ristow 1981, 134-137]. This makes it possible to get a complete snapshot of the Chicago city fabric in 1950. This latter date is crucial, because it precedes – just barely – the great waves of urban renewal and highway construction that wreaked havoc on some of Chicago’s older neighborhoods in the last half century. Both Library of Congress Sanborn map sets have been available to researchers in black-and-white microfilms for several decades; in 2017 the Library began publishing high resolution color digital images of its Sanborn collection on its website.

Some Examples of “Urban Recovery”

For the most part, the courtyard apartment buildings of Chicago have survived quite nicely into the 21st century. Their solid brick construction served them well, and despite a certain drop from their former levels of social prestige, they rarely were built on so grand a scale that they became white elephants ripe for replacement. And those which have been demolished may be “recovered” by comparing the different sets of Sanborn maps. One such example of urban recovery comes from the Far North Side of the City of Chicago, in the Rogers Park neighborhood. This is part of a densely built up area near Lake Michigan and the Howard Street terminus of the major north-south elevated train line of the Chicago rapid transit system. This sub-neighborhood is often called the Triangle (or the Triangle North of Howard Street) among local residents. Today it contains a large swath of open land called Triangle Park. But the relevant plate from Sanborn’s volume 40 (Fig. 2) shows this same area filled with ten courtyard apartment buildings containing more than 350 apartments [*Insurance Maps of Chicago* 1937, XL, 1]. This graphic record of the mostly U-shaped building footprints preserves what might otherwise be lost to history, and in great detail. All of these buildings were torn down in 1978, after the map at Northeastern Illinois University was last updated (1972), and before the Newberry Library’s map was last revised (1993). It turns out that by the mid-1970s, the area was in steep decline, as the *Chicago Reader* reported: «Its stately courtyard buildings were in grave disrepair, and those that were not abandoned bulged with the disadvantaged; the tenants were mostly black, and they were rough». In 1976, the City of Chicago designated the whole tract between Hermitage Avenue, the Calvary



2: Sanborn Map Company, *Insurance Maps of Chicago, Illinois* (1937), Vol. XL, plate 1 [Geography and Maps Division, Library of Congress].

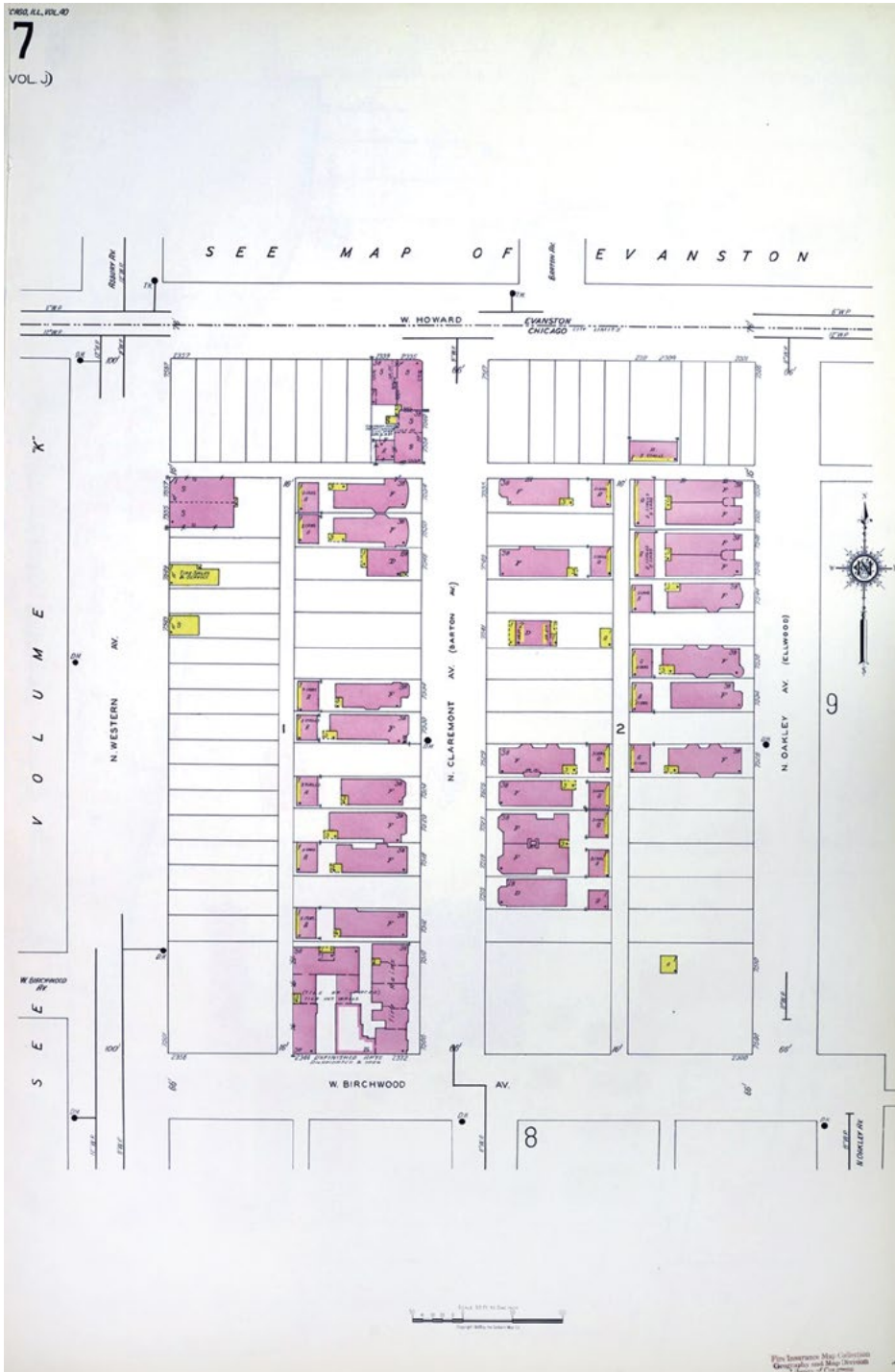
Cemetery, and the rapid transit embankment as an Urban Renewal area, and all the courtyard buildings on these blocks were torn down shortly thereafter [Pick 1987].

The construction of Chicago's expressway system in the 1950s and 1960s, which was the source of so much emotional trauma for the displaced residents, could have had a large impact on the fate of city's stock of courtyard buildings. But I found that in most cases the answer is no. The construction of the John F. Kennedy Expressway (built 1955-1960) occasioned the demolition of only two such courtyard buildings. One was a full courtyard type located in the Northwest Side neighborhood of Mayfair, in the 4000 block of North Keeler Avenue [*Insurance Maps of Chicago* 1924, XXIX, 113]. The only other courtyard building that lay in the path of the Kennedy Expressway was in the Logan Square neighborhood, at the southwest corner of Schubert Avenue and Rockwell Street. This S-Form building appears as four empty lots in the original Sanborn volume of 1921; it makes its solitary appearance in the updated map of 1950 [*Insurance Maps of Chicago* 1950, X, 45]. The original maps I consulted had the drawing of this building buried underneath the pasted inserts for the expressway, rendering it invisible; without the second set of maps held at the Library of Congress, it would be completely lost.

Another instance of building recovery occurred in a rather unusual case, that of a building which was destroyed by fire, probably while it was still under construction. In the Far North Side neighborhood known as either West Ridge or West Rogers Park, there once stood an S-Form building at the northwest corner of Birchwood and Claremont Avenues. The corrected map I first consulted first, in the IRAD Archive in Chicago (corrected to 1972), clearly showed that something was covered up there. The Library of Congress's uncorrected "original" version of the map from 1937 (Fig. 3) indicates the presence of «unfinished apts., dilapidated and open» and labels them as «fire ruins» [*Insurance Maps of Chicago* 1937, XL, 7]. Probably begun in the 1920s, these ruins were cleared away by 1950, and eventually they were replaced by a postwar apartment building, which, alas, is of no particular interest.

Conclusions

There are certainly other relics of Chicago's past waiting to be discovered in the heavy bound volumes that contain the Sanborn maps of Chicago. In the course of flipping through thousands of pages of maps, I saw the footprint of every building, every garage, and every railroad track that ever existed in the twentieth-century iterations of Chicago's built environment. I found factories that have disappeared into thin air, churches and synagogues that have changed owners and affiliations, and hundreds of other landmarks of a vanished past. At times it seemed as if I had been transported back to the world described by the writer Alan Ehrenhalt in his sociological study of Chicago of the 1950s, a book he titled *The Lost City* (1995). In this work, Ehrenhalt examines the sense of community that formerly existed in three very different Chicago neighborhoods. This was the period when, according to popular imagination, the old-fashioned Chicago neighborhood was at its zenith. The courtyard apartment building features prominently in the remembered image of the cityscape of that time. By any measure,



3: Sanborn Map Company, *Insurance Maps of Chicago*, Illinois (1937), Vol. XL, plate 7 [Geography and Maps Division, Library of Congress].

most of the courtyard apartment buildings I continue to study remain standing as eloquent survivors of the Chicago that used to be. But even those which are gone can be glimpsed by perusing the vast treasure trove of Chicago's Sanborn maps, for they afford us the opportunity to look beyond the skyscraper core of Chicago's Loop and recover a sense of what the rest of that "lost city", the real Chicago to millions of its present and former inhabitants, once was.

Bibliography

- BLUESTONE, D. (2017). *Framing Landscape While Building Density: Chicago Courtyard Apartments, 1891-1929*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. LXXVI, pp. 506-531.
- BROWN, F. (1922a). *Tendencies in Apartment House Design: Part VII, Courtyard Plans*, in «The Architectural Record», vol. LI, n. 1, January, pp.62-76.
- BROWN, F. (1922b). *Tendencies in Apartment House Design: Part VIII, Open Courtyard Types*, in «The Architectural Record», vol. LI, n. 2, February, pp. 152-169.
- EHRENHALT, A. (1995). *The Lost City: Discovering the Forgotten Virtues of Community in the Chicago of the 1950s*, New York, Basic Books.
- HARRIS, N. (2004). *Chicago Apartments: A Century of Lakefront Luxury*, New York, Acanthus Press.
- Insurance Maps of Chicago, Illinois (1905-1950)*, New York, Sanborn Map Company, 50 vols.
- Insurance Maps of Chicago, Illinois (1950-1951)*, New York, Sanborn Map Company, 50 vols.
- Insurance Maps of Evanston, Illinois (1920)*, New York, Sanborn Map Company.
- Insurance Maps of Evanston, Illinois (1946)*, New York, Sanborn Map Company.
- Master Plan of Residential Land Use in Chicago (1943)*, Chicago, Chicago Plan Commission.
- PARDRIDGE, A. J., BRADLEY, H. (1917). *Directory to Apartments of the Better Class along the North Shore of Chicago*, Chicago, Pardridge & Bradley.
- PICK, G. (1987). *A Clearing in the Jungle: Public and Private Sectors Meet in a Locally Controlled Park*, Chicago Reader, 2 April.
- Report of the Chicago Land Use Survey (1942-1943)*. Chicago, Chicago Plan Commission and Work Projects Administration, 2 vols.
- RISTOW, W. (1981). *Fire Insurance Maps in the Library of Congress*, Washington, Library of Congress.
- SEXTON, R. W. (1926). *American Apartment Houses of Today*, New York, Architectural Book Publishing Company.
- ZUKOWSKY, J., THORNE, M. (2004). *Masterpieces of Chicago Architecture*, New York, Rizzoli.

Webliography

sanborn.umi.com.mcpl.idm.oclc.org/ [June 2019].

Library of the Congress – Sanborn Maps: <https://www.loc.gov/collections/sanborn-maps/> [October 2019].

CITTÀ GLOBALI IN SCENA: LE ESPOSIZIONI UNIVERSALI

GLOBAL CITIES ON DISPLAY: INTERNATIONAL EXHIBITIONS

ELENA GIANASSO

«Exhibition. Act of making available to the public any commodity, or artefact, or any work of art for a commercial purpose, that is to find for them an easy sale, or for an industrial purpose, that is to excite emulation among exhibitors» [Scarpa 1874, 128]. When Vincenzo Giovanni Scarpa published his *Vocabolario della lingua italiana mercantile* in the 1870s, the meaning of the term «exhibition» was already distinguished in (exhibition) agricultural, industrial, international, local, global, national, regional, universal according to the well-known classification of events that support the spread of progress in all countries of the world. There was a strong reference to the exhibitions that occupied and marked several European and overseas cities in the 19th century with a temporary globalisation *ante-litteram*, sometimes anticipating an identity that was only recognised at a later date. The *commercial purpose* to which the 19th-century events are indirectly linked can be compared with fairs that, presenting even a single product, have populated entire metropolises, considered the result of topographical, urban, architectural, political, social and economic evolutions that have continued over time. According to Lewis Mumford, the metropolis «may be described as the urban embodiment of the international fair.... The metropolis itself may be described as a World's Fair in continuous operation» [Mumford 1938, 265]. It is a critical approach that links exhibitions and metropolises in a relationship that could certainly be extended to the global city.

In this sense, fairs are the first occasion in which the urban space becomes the container of a product, as in the case of the book presented in the *Ancien Régime* book market in selected cities that, as they were connected, created a network that had the book itself as a protagonist. The “concentric circles” of the book trade (Rossano De Laurentiis), from the company specialised in the sale of precious volumes to merchants of forbidden literature of 18th-century France [Darnton 2011, 218], expanded to the city and the network of cities like London, Paris and Frankfurt that hosted large events. The 19th-century events – the *Great Exhibition* in London in 1851 being the first recognised example – concentrate universal products and knowledge in a single location, attracting the general public. In London, the Crystal Palace was the large transparent box where a «city-world» was staged, a «city that has existed for centuries» [Massidda 2011, 151], which can be considered an ephemeral global city, indefinable except through the objects on display, far from the canons and concepts discussed today. It is known that exhibitions, which extend from the single London pavilion to several structures, vary the design of the urban space within the perimeter of the

exhibition area for a defined period. Sometimes, the mutual dialogue between the lots occupied by the staging and the host city triggers new processes of urban expansion, sustaining a lively debate among the many actors involved in many public and private venues, or facilitates ongoing transformations, prolonging the effects of the event over the years. The signs left by the planning of «parts» of cities remain, and are often still recognisable, some pavilions, the staging, already qualified as material remnants included in the *cultural heritage*. This is the case of the medieval village built in Turin in 1884 to present visitors with a concrete picture of living in 15th-century Piedmont, used as an educational tool and then a symbol of Turin (Daniele Amadio and Maria Vittoria Tappari), a global city in the months when it is the theatre of major events.

Between 1872 and 1922 Copenhagen, Paris, Saint Louis and Rio de Janeiro can thus be considered examples of many possible ephemeral global cities, temporary experiments between reality and illusion, tools that offer distinct critical explanations of the term «global city». While in the late 19th century the Danish capital offered its interpretation inspired by the theme of antiquity (Monica Esposito), worthy of more discussion, Paris appears to have consolidated its standing as a «global city» through the subway that extended well beyond the 1900 event in both space and time (Bianca Guiso). The Universal Exhibition in St. Louis in 1904, a celebration of the centenary of the acquisition of Louisiana documented by a rich and wonderful archival and iconographic repertoire, allowed discussing the «city in the city» [Geppert 2003, 115], in the transition from the idea of an exhibition as «world on display» [Breitbart 1997] to «world as display» [Livingstone 2008], as a global stage (Manuela D'Agostino). At the beginning of the 1920s, the exhibition designed to celebrate the centenary of Brazil's independence offered Rio de Janeiro the opportunity to create «urban micro-narratives as city representation» (Naylor Vilas Boas, Maria Cristina Cabral, Rodrigo Cury Paraizo). Looking at other events, browsing the pages of advertising that accompanied the exhibitions, cases can be found that, when analysed with a multidisciplinary and interdisciplinary approach that goes beyond the concreteness of the physical city, seem to confirm the definition of «global city as a process» [Castells 2004; Saiu 2015, 18], finding the exhibitions to be a tool of comparison, one and many suggestions that, while ephemeral, define the identity of many global cities of the third millennium.

Bibliography

- BREITBART, E. (1997). *A World on display, Albuquerque*, University of New Mexico Press.
- CASTELLS, M. (2004). *The network society. A cross-cultural perspective*, Cheltenham, Edward Elgar Pub.
- DARNTON, R. (2011). *Che cos'è la storia del libro?*, in *Il futuro del libro*, Milano, Adelphi, pp. 207-239.
- Expo 1851-2015, (2015). *Expo 1851-2015. Storie e immagini delle grandi esposizioni*, edited by Massidda L., Torino, UTET.
- GEPPERT, A. (2003). *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin-de-siècle*, in «Memoria e Ricerca», n. 12.
- HAMON, P. (1995). *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna, CLUEB [Italian translation by M. Giuffredi].
- LIVINGSTONE, S. (2008). *Learning the lessons of research on youth participation and the internet*, in «Journal of Youth Studies».
- MASSIDDA, L. (2011). *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, FrancoAngeli.

MUMFORD, L. (1938). *The culture of Cities*, New York, Harcourt Brace.

OLMO, C., AIMONE, L. (1990). *Le Esposizioni universali (1851-1900). Il progresso in scena*, Torino, Allemandi.

SAIU, V. (2015). *Città tra Europa e Cina. Globalizzazione e sostenibilità nella cultura urbana contemporanea*, Milano, FrancoAngeli.

SCARPA, V. G. (1874). *Vocabolario della lingua italiana mercantile per uso delle scuole e delle persone addette al commercio*, Torino, Paravia.

LE FIERE LIBRARIE DI ANCIEN RÉGIME: UNA GLOBALIZZAZIONE AVANTI LETTERA

ROSSANO DE LAURENTIIS

Abstract

The first centuries of the printing press were dominated by the Manuzio and Estienne dynasties of booksellers-publishers. They perfected the Republic of (human) Letters in the matter of cultural studies. The book fairs in Europe and Italy were an «exposition universelle et permanente au XVIe siècle». The commercial networks along rivers and sea ports connected the cities of the printing industry (Venice and Antwerp) with the fairs of Frankfurt and Leipzig, creating a global market in the West.

Keywords

Book fairs; Res publica literaria; Publishing history

Introduzione

L'arte di stampare con i caratteri mobili ("tipi") nacque – è cosa nota – in Germania, a Magonza, ad opera di Johannes Gutenberg – grazie all'appoggio finanziario di Johannes Fust –, nel 1455, con la stampa della Bibbia in quarantadue righe su due colonne per pagina. Si definiscono incunaboli o paleòtipi i libri stampati entro la data del 31 dicembre 1500. Nel processo di diffusione che portò le maestranze delle prime officine tipografiche a impiantare l'attività in Italia, si ricordano i prototipografi Sweynheim e Pannartz che dalla Germania si stabilirono a Subiaco (1465), al servizio di monasteri e altri centri di cultura gravitanti su Roma [Barbier 2004, 160]. Un altro stampatore, il francese Nicholas Jenson si stabilì a Venezia, diventata nel frattempo «*the Mecca of printers*» [Orcutt 1926, 202]. Dalla piazza veneziana si cominciarono ad esportare libri in tutta l'Europa, grazie ad officine come quella di Aldo Manuzio il vecchio (1450 ca.-1515), in Campo Sant'Agostino. Da questa stamperia uscirono, nel periodo dal 1494 al 1515, 134 titoli, di cui 68 in latino, 58 in greco e 8 in italiano [Vacalebre 2018]. A Manuzio si deve il successo del formato tascabile (ca. 16 x 10 cm, formato in-8°), anche per i testi letterari (Virgilio, Dante, Petrarca), fino ad allora riservato prevalentemente ai testi religiosi come i "breviari" (*l'enchiridion*). Con l'uso del corsivo (*italic*, ingl.) per i caratteri di stampa, disegnati dal bolognese Francesco Griffo che nel cesellare i punzoni ebbe presente le grafie dei migliori scribi di testi "a penna" [Tinti 2002], Manuzio ideò un prodotto seriale di grande successo, i *livres de poche* [Petrucci 1969], noti come

edizioni “aldine”. L’umanista Scipione Forteguerra in una lettera al socio Manuzio mostrò di apprezzarli: «quanto più piccoli sono gli oggetti di valore, tanto più attraenti sono per la maggior parte della gente»; delineando così due caratteristiche commerciali del prodotto da fiera: la trasportabilità e la riconoscibilità.

Non necessariamente le città capitali di stampa avevano in calendario delle fiere periodiche, poiché per le dimensioni dei traffici ordinari erano di fatto delle ‘fiere’ permanenti, dove il commercio rimaneva florido anche per il resto dell’anno. Parigi, riconosciuto centro universitario sede della Sorbona, ospitò una filiale dei Manuzio tra il 1530 e il 1569 in rue Saint-Jacques [Nuovo 2013, 171]. Nel porto di Venezia le merci, anche quelle appena sbarcate dalle navi, venivano subito vendute [Lane 1982, 123] tramite appositi “banchi” allestiti in punti strategici, quali il mercato di Rialto [Carnelos 2012]; con impennate delle transazioni durante alcune festività (l’Ascensione a maggio, il Natale) [Luzzatto 1953]. La vendita di libri presso botteghe fisse, d’altronde, avveniva già ai tempi dei “bibliopoli” del V sec. a.C. e degli “stazionari” delle città universitarie dopo il Mille [Sorbelli 1929, 156].

Nel corso dell’Ottocento la metropoli di Londra – ribattezzata la «grande», «enorme Babilonia» in grado di attirare molti intellettuali italiani esuli, alcuni dei quali attivi anche nell’editoria [Nagari 1959, 43; Tonella Regis 2006] – divenne il fulcro del progresso tecnologico in tipografia. Dopo il 1830 si parla di “libro moderno” da un punto di vista catalografico, prodotto cioè con i ritmi proto-industriali garantiti dalla stereotipia (ristampe fedeli alla forma originaria salvata in calchi detti “flani”); e dalla macchina a stampa meccanica che sostituì il torchio manuale per le grandi tirature del quotidiano «The Times» (1811).

Le fiere librarie: una rete per la città cosmopolita

Il nome del principale scopritore è stato associato per antonomasia alla stampa tipografica. «Galassia Gutenberg» [McLuhan 1962] è stata chiamata una manifestazione, ideata dall’editore Franco Liguori, di “mercato e mostre del libro” (1990)¹ che si svolse annualmente a Napoli fino all’ultima edizione del 2009.

Nel primo Novecento per trovare in Italia un appuntamento che richiami vagamente le fiere dell’*Ancien régime typographique* bisogna risalire alla *Fiera internazionale del Libro* tenutasi a Firenze per qualche anno durante il Ventennio fascista [Fumagalli 1940, 175-176]. A Bologna per lo stesso periodo si ha notizia di una “fiera del libro” a partire dal 1927; la quale ancora si tiene in autunno, a Porta Galliera, vicino alla Stazione ferroviaria centrale.

La *Buchmesse* di Francoforte oggi rappresenta un evento fieristico noto in tutto il mondo, non solo agli addetti ai lavori. La città natale di Goethe, padre della *Weltliteratur*

¹ Il *Programma della manifestazione* di sedici pagine della prima edizione, stampato da De Frede (Napoli 1990). Una copia si conserva nella Biblioteca del Centro APICE (Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell’Università degli studi di Milano.



1: Francobollo per la Fiera libraria fiorentina del 1922. Si noti il richiamo del disegnatore Ezio Anichini all'ancora con del-fino, celebre marchio dei libri stampati da Aldo Manuzio [in Wolkenhauer-Scholz 2018].

[Esposito 2017], è così tornata ad essere il centro di riferimento del mercato mondiale dell'editoria, se durante i giorni di ottobre della fiera si negoziano i diritti di traduzione di opere che i grandi autori best-seller mondiali devono ancora scrivere, e che la gran massa globale di lettori attende fremente di comprare o scaricare dalla Rete.

Dal Cinquecento l'evento fieristico di questa città ha vissuto anche periodi di crisi. Dopo le distruzioni della II Guerra mondiale dovette quasi ricominciare da zero, con *stand* spartani per cercare di tornare alla normalità: «*chaque éditeur avait droit à une table et à un panneau pour présenter ses produits*» [Gründ 2017, XXI].

Il termine latino *nundinae* (pl., giorno di mercato ogni *novem dies*) ci suggerisce una fase greco-romana delle fiere commerciali. Un primo documento riguardante la fiera di Francoforte sul Meno, in Italia, risale al 1240 per un salvacondotto concesso da Federico II di Svevia, durante l'assedio di Ascoli, ai viaggiatori diretti all'appuntamento fieristico [Piceni: *popolo d'Europa* 2000]². Per Francoforte i primi documenti sulla fiera risalgono a circa un secolo prima.

Henri II Estienne (1531-1598), uno dei principali tipografi-librai del Rinascimento – dopo essere stato finanziato agli inizi dal capitale di una dinastia di banchieri, i Fugger –, nel suo encomio della fiera di Francoforte paragona la città a un «*marché des lettres commun à presque toute la terre*» – nell'originale latino «*litterarum emporium toti*

² Per una foto del diploma imperiale: <http://piceninelmondo.com/magazine-curiosita-picene/orgoglio-piceno-la-fiera-di-francoforte-2/> [settembre 2019].

propemodum orbi commune fuisse videtur» [Estienne 2017 (1574), 18-19, 22, 40-43]. Egli poi ricorreva all'accostamento di gusto antiquario con l'Atene classica aperta agli stranieri (*philoxenia*, *scil.* ospitalità), un'*Athenae Francofordienses*. Non fu un caso se il libello di Estienne venne tradotto e ristampato dal libraio ed editore francese Isidore Liseux [1875] dopo la guerra franco-prussiana in uno spirito di riconciliazione. Anche la riedizione recente a cura di Kammerer [2017] sembra essere suggerita dalla resistenza contro i venti di sovranismo che soffiano in tutto il mondo.

La mobilità delle maestranze nell'arte della stampa, che si attuava durante le fiere, divenne strategica «per controllare il lavoro altrui, per aggiornarsene, per testare prodotti innovativi, per stabilire contatti e raccogliere committenze e ordinazioni» [Nuovo 1998, 102]. Pietro Aretino (1492-1556) [1977, 373] ricordava quegli eventi in modo quasi proverbiale: «Io ne disgrazio Lanciano, Ricanati e quante fiere ha il mondo». Vi è infatti una tradizione di personaggi che, in quanto autori o curatori, frequentavano questi appuntamenti per scoprire nuove opere o trovare chi gli pubblicasse le proprie [Chartier 2015]. Alcuni rischi del mestiere di tipografo comportavano a volte forme di spionaggio [Preto 2007] e di pirateria o contraffazione [Johns 2011; Carnelos 2010].

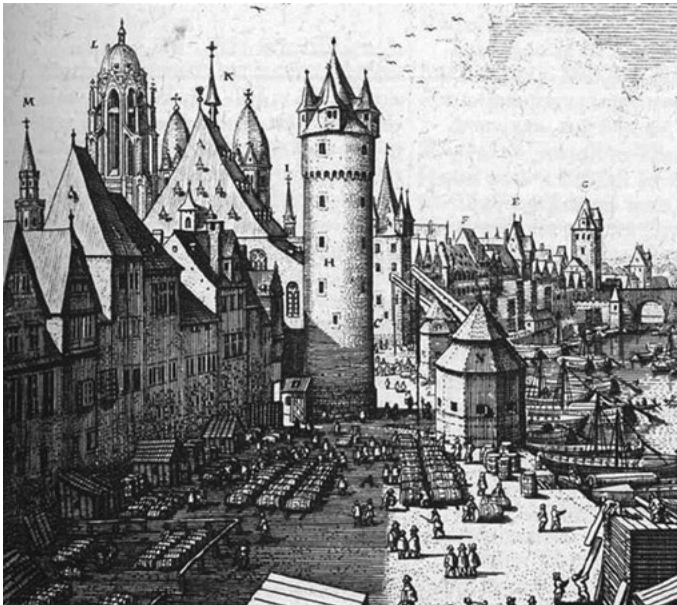
La diversificazione della produzione e dello smercio da parte delle dinastie editoriali si realizza già a metà Cinquecento, per esempio, con la famiglia di mercanti dei Giolito, originari di Trino (Piemonte), attivi su diverse piazze «in società con altri mercanti [...] non solo di libri, ma di tele e aromi» [Nuovo 1998, 185; Nuovo-Coppens 2005]. Oppure con i Gabiano, librai italo-francesi attivi a Venezia, a Lione e nelle Fiandre [Marciani 1972]. Le filiali all'estero delle grandi officine tipografiche venivano spesso affidate a dei "viaggiatori": è il caso di Vincenzo Portonari, agente a Lione per conto di Giovanni Giolito [Dondi 1967]. Spesso laboratori tipografici satelliti della casa-madre, o punti di smercio delle materie prime quali le risme di carta, venivano allestiti nelle città portuali del Mediterraneo. Il cosiddetto "fontico" [TLIO 2017] in alcune realtà urbane medio-piccole ha lasciato segni ancora riscontrabili sul tessuto urbano [Carosi 1988], a volte evidenziabili con un sostrato onomastico. A Francoforte gli spazi espositivi impiegati furono inizialmente quelli del Römerberg (la piazza principale), in séguito fu utilizzata la Buchgasse (*scil.* "vicolo del libro"). A Venezia si ricorda il Fondaco dei Tedeschi. A Bologna è esistita la trafila: via dei Libri, già delle Scuole, oggi via Farini [Sorbelli 1913].

Nella pianura del Po [Lecce 1957] erano importanti le fiere di Piacenza e Ferrara, con un probabile indotto al servizio dello *Studium* di Bologna, già dalla seconda metà del XIII sec., quando per lo straordinario afflusso degli studenti vi si faceva un gran mercato di libri universitari «in litera de textu», cioè in scrittura gotica [Sarti 1769-72; Frati 1910], copiati con il sistema della "pecia" (*scil.* per fascicoli) [Murano 2005]. Lungo la dorsale medio-adriatica si segnalano le fiere di Fermo (dal 1355), di Recanati (dal 1484) e di altri centri che aprivano i traffici verso l'Oriente raggiungibile tramite la "via Egnazia".

Nel meridione d'Italia si possono ricordare i centri di attrazione commerciale di Salerno per il versante tirrenico; di Barletta e di Lanciano sul basso e medio Adriatico. A quest'ultima città è legata la più antica testimonianza sul prodotto libro in una fiera in Italia, risalente al 1477: una franchigia doganale a favore di un libraio ebreo «per trasportare una certa quantità di corali alla fiera», che vi si teneva a giugno e settembre per la durata di



2: Miniatura da un codice di Norimberga del 1543, che ritrae un libraio mentre stiva i libri da spedire in un barile [in Taubert 1966, II, 21].



3: Mattheus Merian, Incisione su rame del Porto di Francoforte sul Meno. Nel dettaglio si vedono le botti o barili usati, come oggi i container, per lo stivaggio delle merci [in *Topographia Hassiae et regionum vicinarum*, 1646].

due settimane [Nuovo 1998, 103, nota 44]; ma l'“emporium frentanorum” trattava merci già dal 1368 [Tognetti 2018]. Per tale anno si conosce una esenzione dai diritti di fondaco, la cui ratio obbediva al criterio espresso da Estienne [2017 (1574), 22]: «*les douanes [ne] forcent [pas] les marchands à leur payer des taxes si importantes sur les marchandises importées que leurs prix s'envolent et que la marge des marchands en diminue d'autant*».

La fortuna di Francoforte quale centro fieristico si spiega perché era raggiungibile attraverso i due grandi fiumi Reno e Meno. Le rotte via mare o sui fiumi navigabili erano più veloci, ma col rischio di far arrivare «bagnate et mal conditionate» [Marciani 1968, 545] le casse o “balle” contenenti fogli stampati non rilegati né, spesso, ancora miniatati, in modo da consentire all'acquirente finale di completare il manufatto con decorazioni e una legatura artigiana di suo gusto. Considerando che una tiratura standard poteva essere di un migliaio di copie, un lotto consistente di 200 copie fu quello della *Ortographiae ratio* (1561), spedite in Germania nel 1566 da Aldo Manuzio il giovane (1547-1597) [Russo 2007], per gli uffici del mediatore Gaspare Bindoni [Nuovo 1998, 93, note 5-6; 100, nota 27].

I pagamenti potevano seguire il calendario fieristico – due volte l'anno: in primavera e in autunno –, con saldi differiti e il ricorso a lettere di cambio [Marciani 1962]. Non è un caso, infatti, che a Francoforte oggi abbia sede la Banca Centrale Europea (BCE), come risultato di una lunga tradizione storica di scambi, che ne hanno fatto l'*hub* strategico fin dai tempi delle prime fiere che ebbero tra le attività collaterali la nascita di «*bourses aux informations*» di settore [Fried 1996].

In altri casi il saldo avveniva per compensazione sulle giacenze: «rimangono i libri a far la guardia ai magazzini e dopo qualche tempo in vulture delle mercanzie de' pizzicagnoli» [Nuovo 1998, 58-59, nota 43], come lamentavano i Giunta, dinastia di librai originari di Firenze, ma attivi anche a Venezia, con magazzini a Lione e Madrid [Pettas 1997; Santoro 2013]. A volte le stampe invendute venivano rimesse in circolazione, dopo averle 'rinfrescate' con frontespizi o date ingannevoli – secondo quella che in gergo tecnico si chiama una nuova “emissione” di stampa [Fahy 1988].

L'officina tipografica ovviamente organizzava l'attività di stampa in base al calendario fieristico. Per Manuzio il vecchio si registra un “listino da catalogo” del 1498. Da un elenco di vendita di ventitré titoli, pubblicizzati dal tipografo Peter Schöffner per la stagione 1469-1470 [Nuovo 1998, 60, nota 51], sappiamo che gli argomenti degli stampati erano per lo più: Bibbia, Patristica, Teologia, Liturgia, *De utroque iure*. I prodotti in vendita potevano essere pubblicizzati anche con un apposito *Messkatalog*, stampato per l'occasione: una prima testimonianza per Francoforte è del 1564. Dopo un secolo e mezzo di storia della stampa, si poteva arrivare ai circa 1200 lemmi del catalogo per la Fiera di Pasqua del 1602 a Venezia, curato dal libraio Giovan Battista Ciotti [Firpo 1981; Nuovo 2013, 291-293]. Il ventaglio di argomenti e generi si andò ampliando, soprattutto a partire dal secolo dei Lumi: «libri di viaggio, di storia, romanzi, opere religiose, e anche di tanto in tanto trattati scientifici o filosofici» [Darnton 2011, 216].

Nei giorni della fiera la «*foule de visiteurs*», «*par leurs apparences vestimentaires et leur physionomie*», parlanti varie lingue e dialetti, con il latino linguafranca, ricreava una sorta di Babele di mercanti e di acquirenti provenienti da tutto il mondo allora conosciuto.

Con i libri e le altre merci il sapere circolava come se si fosse in un'Académie foraine des Muses – scrive Estienne, lodando quell'«orbem doctrinae», con calco dal greco *encyclopaedia*, traducibile etimologicamente in un “*cercle du savoir*”, “*Kreis der Bildung*”, “*circle of learning*”.

La confluenza straordinaria di genti poteva creare a volte problemi di ordine pubblico: «*du vacarme s'élève sur les places publiques, quand ailleurs c'est pour ainsi dire une fatalité des foires, de telle sorte que tous les carrefours de la ville, toutes les routes pratiquement, résonnent [...] aussi des batailles les plus violentes*». A una ricaduta simile, ma più carica di prevenzione censoria, richiama una nota per lettera, datata Roma 1565, di un alto prelato della Chiesa indirizzata alle autorità del capoluogo frentano, Lanciano – si è detto –, centro fieristico importante [Marciani 1958; Marciani 1968, 465]:

acciò provveda opportunamente che la purità della città vostra non venga a infettarsi. Né dico questo perché io tema d'alcuno della città, ma perché so che nelle fiere concorre gran moltitudine tra la quale potrebbe il demonio avere alcuno dei suoi ministri [...] che riveda i libri che si portano alle fiere, e che si pigli tutti i proibiti, acciò non si vendano, né spargano per il Regno.

Il commercio di stampati ebbe ben presto una ricaduta su una filiera fatta di «agenti spedizionieri, barcaioli, vetturali, custodi dei magazzini di deposito franco, capitani di mercantili, portuali», fino all'ultima figura del venditore ambulante (*colporteur*, fr.)



4: Der Kramer o Institor (lat.) o Pedlar (ing.), venditore al dettaglio di oggetti vari, tra i quali spesso fogli volanti a stampa (in ted. *flugschriften*). Xilografia del 1574 [https://www.artic.edu/artworks/132195].



5: Incisione anonima della metà del Seicento [in Taubert 1966, II, 46-47]. Si vede un'adunanza di persone in seguito a voci di medicine miracolose in vendita nel villaggio di Hornhausen, situato a nord-ovest di Lipsia. Ricchi e poveri accorrono in gran numero, attirati da venditori di mercanzie di ogni genere: dal cibo materiale a quello spirituale per l'edificazione religiosa. In quest'ultima categoria spicca il libro o forse solo delle «small printed things» [Carnelos 2016]; «ad feram Lanzani, seu Recanatae, /has comprare cosas, non soldos quinque valentes» [Folengo (1491-1544), XIII 462-463], come quelle esposte su una bancarella custodita da una donna, prima testimonianza iconografica di una "venditrice" di tale merce (nell'illustrazione in basso a sinistra).

[Fontaine 1993], che smerciava i manufatti nei raduni fieristici o nello spaccio porta a porta. Dopo la Riforma, importante divenne la figura del procacciatore di libri proibiti [Infelise 2013]. Il già ricordato libraio veneziano Ciotti, via Francoforte, faceva arrivare i testi eretici messi all'*Indice* per intellettuali quali Giordano Bruno, Paolo Sarpi, Alessandro Tassoni, Giovan Battista Marino. Pertanto in Italia chi avesse voluto accedere alla letteratura protestante doveva rivolgersi ai testi «in *Ultramontanis Regionibus impressi*» [Serrai 1993, 33-34].

La Repubblica delle Lettere (1417) e la Riforma luterana (1517): due fenomeni sovranazionali

A questi due momenti di storia della cultura e delle idee, legati a delle date precise, distanti un secolo, si connette fortemente la produzione seriale del libro stampato al torchio tipografico [Quondam 1983] e la sua diffusione commerciale, e a volte la censura di esso con l'iscrizione in un apposito *Index librorum prohibitorum* [Grendler 1977]. In una lettera del 1417 spedita a Poggio Bracciolini, grande erudito e segretario della Curia romana, si trova per la prima volta usata la formula *Respublica literaria* [Bots-Waquet 2005; Fumaroli 2018], per alludere a quella comunità sovranazionale di dotti dedita agli *studia humanitatis*. Con la nuova *ars artificialiter scribendi* quella comunità

trovò un'ulteriore forza di coesione riposta nel libro «come simbolo» [Curtius 1992], un nuovo prodotto protagonista delle fiere; luoghi dove gli umanisti potevano pertanto consolidare e ampliare il proprio status di *civis mundi*, di intellettuali cosmopoliti. Un ruolo che ha avuto i suoi modelli, anche in dialettica tra loro, in due personaggi.

Il primo è stato Erasmo da Rotterdam (1466[?]-1536), capace di lanciare una «restaurazione del mondo antico» [Wilson 2017, 16], resa impellente anche dalla caduta di Costantinopoli (1453), e dalla conseguente diaspora di intellettuali madrelingua di quella terra, insieme a diversi codici manoscritti messi in salvo in modo provvidenziale [Beta 2017]. Questi sarebbero serviti da esemplare di tipografia per le edizioni a stampa in caratteri greci e arabi. Nella Biblioteca Medicea Laurenziana [2012] di Firenze si conservano il torchio e le serie di caratteri arabi con cui la Tipografia di corte stampò le opere orientali. L'attività era stata promossa già a Roma durante il pontificato di Gregorio XIII (al secolo Ugo Boncompagni), durato dal 1572 al 1585; e con il patrocinio di Ferdinando de' Medici (allora cardinale) [*Le vie delle lettere: la Tipografia Medicea tra Roma e l'Oriente* 2012]. Anche la stampa ebraica fece la sua apparizione nello stesso periodo [Nissim 2004].

In un indirizzo di saluto del 1507 che Manuzio rivolge ad Erasmo, si afferma che grazie alla stampa delle sue opere ora «abbondano tanto i buoni libri quanto gli eruditi [...] al punto che Tule si sta già adoperando per assumere un docente di retorica»; Aldo si riferisce con finezza (citando Virgilio e Giovenale) all'isola di Tule, località mitica ai confini del mondo noto, per alludere all'alta missione di alfabetizzazione universale.

L'altra figura che ha segnato la storia della modernità è Martin Lutero (1483-1546). Gli effetti della sua Riforma ebbero ripercussioni non solo teologiche, ma anche politiche con le guerre fra stati per motivi di confessione religiosa. Si capisce perché in quel clima di sospetto e di eresie, anche all'interno di una stessa parte di credo cristiano [Scribner 1981], la fiera di Francoforte – ancora secondo l'iperbolico “encomium” di Estienne [2017 (1574), XXXIX, 26] – fosse definita «*l'abrégé de tous les marchés du monde entier*», per il pluralismo religioso tollerato dopo la Controriforma (1545-1563). Un giudizio simile si trova già in Erasmo [*De libero arbitrio*, Basilea 1524]: «*nam apud Germanos vis quisquam vendibile est praeter Lutherana ac Antilutherana*».

L'alternativa alla “mercanzia d'onore” del libro era la “mercanzia d'utile” – secondo una classica distinzione dell'Aretino [1998, 74] condivisa per lettera (1542) con Giolito – degli «*autres équipements pour la guerre*», conseguenza dell'intolleranza e del fanatismo religiosi, quali le armi da sparo e le cavalcature da battaglia, che pure si trovavano nelle fiere. Non a torto Eugenio Montale [1980, 327] in un verso scrisse che «la storia è un *marché aux puces*, non un sistema».

La fiera di Lipsia acquistò importanza nel corso del XVIII sec.; divenne il nuovo “emporio” che spostava il baricentro del commercio librario lungo la direttrice del Mare del Nord [Fumagalli 1940, 175; Alimena 2012]. Lo spostamento dell'asse fieristico può considerarsi quale un effetto della crescente attività delle officine tipografiche della Svizzera (Lugano) e delle Fiandre (Anversa), che sfruttavano le maglie più larghe della censura protestante, anche con l'espedito del falso luogo di stampa, per mettere in circolazione opere a rischio di essere proibite dal punto di vista religioso e/o politico. Mentre la

censura cattolica si faceva sentire più efficacemente in Italia, con il sistema di controllo delle “privative” e delle licenze di stampa [Braidà 2000, 107-113]. Tale situazione spingeva spesso i librai italiani a stabilirsi all'estero: è il caso di Pietro Perna (1515-1582), attivo a Basilea, dove aveva impiantato un'officina. Ecco come si propose ad un professore di diritto a Padova in cerca di stampatore: «sarete mal servito fuori di qua, né sarà alcuno che facci quello che io desidererei di fare, cioè un corpo di tutti i vostri scritti nel medesimo foglio et lettera, [...] il che non farà mai veruno italiano che stia in Italia» [Perini 1966, 177; Nuovo 2013, 284-287].

In quasi tutte le città di provincia, il commercio librario seguiva il medesimo schema, [...] una serie di cerchi concentrici: al centro stavano un paio di ditte che cercavano di monopolizzare il mercato; ai margini, alcuni piccoli rivenditori che [...] si specializzavano in plaquette e libri usati, organizzavano club di lettura (*cabinets littéraires*), si dotavano di legatoria oppure mandavano a vendere la loro merce nelle zone rurali; infine, nelle frange estreme, oltre i confini della legalità, c'erano avventurieri che, dentro o fuori dal mercato, vendevano letteratura proibita

così Darnton [2011, 218] riferendosi al Settecento francese. L'incremento quantitativo delle tirature: più titoli pubblicati più velocemente e venduti a prezzi popolari, determinò una novità sociologica nella lettura, che da “intensiva” e devota di pochi libri passò ad una “estensiva” e laica fatta anche di almanacchi ed effemeridi. Chi erano i destinatari di questo “mercato delle lettere”? Alla domanda di “libri per tutti” aveva in effetti spianato la strada la concezione protestante delle Sacre Scritture: la Bibbia in mano a tutti i fedeli perché ne tentassero una lettura diretta nella propria lingua nazionale, e nel caso della maggioranza di devoti illetterati anche attraverso l'ausilio di silografie (*Biblia pauperum*) e l'intreccio con l'oralità dei fedeli. Laicamente questo modello si traduceva nel successo, in Francia, della *Bibliothèque bleue* – chiamata così per il caratteristico color azzurro “carta da zucchero” usato per le copertine³ –, una delle prime collane popolari e divulgative che testimoniò l'allargamento della platea dei lettori: «Da quando tra gli abitanti si è diffuso il gusto della biblioteca domestica, i librai tengono ben rifornite le loro botteghe» (a Montpellier nel 1768) [Darnton 2011, 225].

La Biblioteca Blu accoglieva, nel Settecento [ma già dal Seicento], le storie dei re, dei santi, dei briganti, le congiunzioni stellari propizie al raccolto e i consigli per ben morire. La si vendeva nelle fiere; la distribuivano gli ambulanti nelle campagne. Era la sola letteratura che raggiungesse i non lettori, i non colti, i non nell'accademia, i non nel potere. Alcuni titoli arrivavano persino al milione di copie [Mariotti 1972].

³ <https://www.bibliotheque-bleue-danslacite.fr/petite-histoire/> [settembre 2019].

Conclusioni

Il libro è entrato così, lungo i secoli, nell'immaginario collettivo nel bene e nel male, per chi ne fece una metafora letteraria della conoscenza tra antichi e moderni (J. Swift, *La battaglia dei libri*) e chi un oggetto da vietare o da bruciare [Darnton 2019]. È stato, e si spera continui ad essere un'appendice minima ma essenziale per l'*homo sapiens sapiens*, «è come il cucchiaino, il martello, la ruota, le forbici» [Eco-Carrière 2009], e forse anche gli aghi, una delle merci più ricercate nella fiera di Lanciano (vi esiste ancora oggi una via degli Agorai). Il libro inoltre, soprattutto se antico e raro, ha assunto col tempo una connotazione stabile di merce che si può declinare in "commodity", non più solo nel senso storico [Melograni 2007], ma quale "bene rifugio", un valore che ormai i cimeli a penna o a stampa hanno assunto stabilmente nel mercato antiquario internazionale. Nei secoli «il collezionismo e la bibliofilia hanno alimentato un flusso costante di libri preziosi e rari da sud verso nord [d'Europa] e da est verso ovest [*scil.* verso l'America]» [Harris 2004, XXV].

La rivoluzione digitale di Internet, con gli acquisti online di prodotti spesso effimeri, ha portato a vivere in una fiera (delle vanità?) continua. Forse è stata anche questa una «rivoluzione inavvertita» [Eisenstein 1986; Dondi 2018]. Alcuni infatti ritennero l'invenzione della stampa non il risultato dell'azione demiurgica di qualcuno o di gruppi (semmai intervenuti dopo), ma la conseguenza di una catena di «processi impersonali» che ha plasmato gradualmente, e quindi in modo impercettibile, le abitudini fino a ingenerare una nuova funzione antropologica. *Stay tuned* è il nuovo imperativo per la comunicazione a distanza in tempo reale grazie al proprio dispositivo tecnologico, con la sensazione di fare parte del flusso delle informazioni del "villaggio globale" (altra formula di McLuhan), nella cosiddetta *smart city*. Quello che riesce ad unire e mobilitare la massa mondiale degli acquirenti – anche l'informazione può e deve essere "consumata" – sono spesso le "leggende metropolitane", per definizione pseudoscientifiche e non verificate, oggi diffuse come «fake-news» [Darnton 2017], o come "video virali", in grado di fare la fortuna di un personaggio o di gettare discredito su un evento su scala planetaria affinché "tutta la città ne parli".

Bibliografia

- ALIMENA, G. (2012). *La "data posticipata" nel declino delle fiere lipsiensi*, in «Teca: testimonianze, editoria, cultura, arte», n. 1, Quarto Inferiore, Pàtron Editore.
- ARETINO, P. (1977 [1536]). *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*, in *Sei giornate*, ristampa a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi.
- ARETINO, P. (1998). *Lettere: libro secondo*, a cura di Francesco Erspamer, Parma, Fondazione Pietro Bembo; Guanda.
- BARBIER, F. (2004). *Storia del libro dall'antichità al XX secolo*, Bari, Dedalo [postfazione di M. Infelise].
- BETA, S. (2017). *Io, un manoscritto: l'Antologia Palatina si racconta*, Roma, Carocci.
- BOTS, H., WAQUET, F. (2005). *La Repubblica delle lettere*, Bologna, il Mulino.
- BRAIDA, L. (2000). *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Roma-Bari, Laterza.

- CAMPISANO, C. (2018). *La Fiera internazionale del Libro di Firenze, 1922-1932*, «La Fabbrica del libro», pp. 19-22.
- CARNELOS, L. (2010). *Libri da grida, da banco e da bottega: editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (secc. XVII-XVIII)*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia sociale europea dal Medioevo all'età contemporanea (Università Ca' Foscari Venezia)
- CARNELOS, L. (2012). *Sulla piazza e sopra i ponti: la stampa a larga diffusione*, «The Venice International Foundation», numero speciale *Editoria a Venezia nei secoli d'oro*, n. 27, p. 29.
- CARNELOS, L. (2016). *Words on the street: selling small printed "things" in 16th and 17th-century Venice*, in *News networks in Early modern Europe*, a cura di J. Raymond and N. Moxham, Leiden, Brill, 2016, pp. 739-755: <http://booksandjournals.brillonline.com/content/books/9789004277199> [ottobre 2019].
- CAROSI, A. (1988). *Librai, cartai e tipografi in Viterbo e nella provincia del patrimonio di S. Pietro in Tuscia nei secoli XV e XVI*, Viterbo, Comune di Viterbo.
- CHARTIER, R. (2015). *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur: XVI-XVIII siècle*, Paris, Gallimard.
- CURTIUS, E. R. (1992). *Il libro come simbolo = Das Buch als Symbol*, in Id., *Letteratura europea e Medio evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, pp. 335-385 [ed. orig. (1948). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, pp. 304-351].
- DARNTON, R. (2011). *Che cos'è la storia del libro?*, in Id., *Il futuro del libro*, Milano, Adelphi, pp. 207-239.
- DARNTON, R. (2019). *Libri proibiti: pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Milano, il Saggiatore [prefazione di D. Galateria; trad. di V. Beonio Brocchieri].
- DONDI, C. (2018). *Printing *evolution, 1450-1500: i cinquant'anni che hanno cambiato l'Europa = Fifty years that changed Europe*, Venezia, Marsilio.
- DONDI, G. (1967). *Giovanni Giolito editore e mercante*, in «La Bibliofilia», vol. 69, n. 2, pp. 147-189.
- ECO, U., CARRIÈRE, J.C. (2009). *Non sperate di liberarvi dei libri...*, Milano, Bompiani.
- EISENSTEIN, E. L. (1986). *La rivoluzione inavvertita: la stampa come fattore di mutamento*, Bologna, il Mulino.
- ESTIENNE, H. (2017 [1574]). *Nundinarum Francofordiensium encomium = Eloge de la Foire de Francfort = Ein Lob auf die Frankfurter Messe = Encomium of the Frankfurt Fair...*, a cura di E. Kammerer, Genève, Droz [trad. it. *Encomio della Fiera di Francoforte*, a cura di G. Spaini, Belgioioso, Assisi, Tipografia Porziuncola].
- FAHY, C. (1988). *Edizione, impressione, emissione, stato*, in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, pp. 65-88.
- FOLENGO, T. (2006). *Baldus*, Torino, Utet.
- FONTAINE, L. (1993). *Histoire du colportage en Europe: XV-XIX siècle*, Paris, Albin Michel.
- FRATI, Lud. (1910). *Gli stazionari bolognesi nel Medio Evo*, in «Archivio storico italiano», s. V, vol. 45, n. 2, pp. 380-390 [anche in estratto].
- FRIED, J. (1996). *Mercato librario e fiera del libro*, in Id., *Il mercante e la scienza: sul rapporto tra sapere ed economia nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 59-71.
- FUMAGALLI, G. (1940). *Vocabolario bibliografico*, a cura di G. Boffito e G. De Bernard, Firenze, Olschki.
- FUMAROLI, M. (2018). *La Repubblica delle lettere*, Milano, Adelphi.
- GRENDLER, P. F. (1977). *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, University Press.

- GRÚND, A. (2017). *La foire du livre, pourquoi?*, in Estienne, H. *Nundinarum Francofordiensium encomium = Eloge de la Foire de Francfort = Ein Lob auf die Frankfurter Messe = Encomium of the Frankfurt Fair...*, a cura di E. Kammerer, Genève, Droz, pp. XIX-XXIV.
- HARRIS, N. (2004). *La bibliografia e il palinsesto della storia*, in G. Thomas Tanselle, *Letteratura e manufatti*, Firenze, Le Lettere, pp. IX-LXVIII [trad. di L. Crocetti; introd. di N. Harris].
- INFELISE, M. (2013). *I libri proibiti: da Gutenberg all'Encyclopédie*, Roma-Bari, Laterza.
- Johns, A. (2011). *Pirateria: storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, Torino, Bollati Boringhieri.
- LANE, F. C. (1982). *Ritmo e rapidità di giro d'affari nel commercio veneziano del Quattrocento*, in Id., *I mercanti di Venezia*, Torino, Einaudi, pp. 123-141.
- LECCE, M. (1957). *La fiera di merci di Vicenza (secoli XIV-XVIII)*, Verona, Gualandi.
- Le vie delle lettere: la Tipografia medicea tra Roma e l'Oriente* (2013), a cura di S. Fani e M. Farina, Catalogo dell'omonima mostra tenuta a Firenze nel 2012, Firenze, Mandragora.
- LISEUX, I. (1875). *La Foire de Francfort: exposition universelle et permanente au XVIe siècle, par H. Estienne (traduit en français pour la première fois par I. Liseux, avec le texte latin en regard)*, Paris, Liseux.
- LUZZATTO, G. (1953). *Vi furono fiere a Venezia?*, in *La foire: publié avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique*, Bruxelles, Editions de la Librairie Encyclopédique, pp. 267-279.
- MARCIANI, C. (1958). *Il commercio librario alle fiere di Lanciano nel '500*, in «Rivista storica italiana», n. 70, pp. 421-441.
- MARCIANI, C. (1962). *Lettres de change aux foires de Lanciano au XVIe siècle*, Paris, Centre de Recherches Historiques.
- MARCIANI, C. (1968). *Editori, tipografi, librai veneti nel Regno di Napoli nel Cinquecento*, in «Studi veneziani», 10, pp. 457-554.
- MARCIANI, C. (1972). *I Gabiano, librai italo-francesi del XVI secolo*, «La Bibliofilia», 74, 2, pp. 191-213.
- MARIOTTI, G. (1972). *Presentazione della collana "La Biblioteca blu"*, Milano-Parma, Franco Maria Ricci.
- McLUHAN, H. M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*, Toronto, University Press; trad. it. Roma, Armando, 1976.
- MELOGRANI, A. (2007). *The illuminated manuscript as a commodity: production, consumption and the cartolaio's role in fifteenth-century Italy*, in *The material Renaissance*, edited by M. O'Malleu, E. Welch, Manchester; New York, Manchester University Press, pp. 197-221.
- MONTALE, E. (1980). *Satura I (1962-1970)*, in Id., *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi.
- MURANO, G. (2005). *Opere diffuse per "exemplar" e pecia*, Turnhout, Brepols.
- NAGARI, M. (1959, 20012). *Pietro Rolandi da Quarona Valsesia (1801-1863), libraio ed editore in 20, Berner's Street a Londra*, Novara, Tip. La Moderna.
- NISSIM, D. (2004). *I primordi della stampa ebraica nell'Italia settentrionale: Piove di Sacco-Soncino (1469-1496)*, Soncino, Associazione Pro Loco Soncino.
- NUOVO, A. (1998; 2003). *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli.
- NUOVO, A. (2013). *The book trade in the Italian Renaissance*, Leiden; Boston, Brill [translated by Lydia G. Cochrane].
- NUOVO, A., COPPENS, CH. (2005). *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz.

- ORCUTT, W. D. (1926). *In quest of the perfect book: reminiscences & reflections of a bookman*, Boston, Little, Brown & company.
- PERINI, L. (1966). *Note e documenti su Pietro Perna, libraio-tipografo di Basilea*, in «Nuova rivista storica», vol. 50, nn. 1-2, pp. 144-200.
- PETRUCCI, A. (1969). *Alle origini del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in «Italia medioevale e umanistica», n. 12, pp. 295-313 [ristampato in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento: guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma; Bari, Laterza, 1979, pp. 139-156].
- PETTAS, W. (1997). *The Giunti and the book trade in Lyon*, in *Libri, tipografi, biblioteche: ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Parma, Istituto di Bilioteconomia e Paleografia, Università degli studi, Firenze, Olschki, 2 voll., I, pp. 169-192.
- Piceni: popolo d'Europa* (2000), a cura di B. Meissner, C. Salone, U. Schadler, Catalogo della omonima mostra itinerante, Roma, De Luca.
- PRETO, P. (2007). *Lo spionaggio economico*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa, iv, Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi, R. A. Goldthwaite, R. C. Mueller, Treviso, Fondazione Cassamarca, pp. 538-541.
- QUONDAM, A. (1983). *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, vol. II, Produzione e consumo, Torino, Einaudi, pp. 555-686.
- SANTORO, M. (2013). *I Giunta a Madrid: vicende e documenti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore.
- SARTI, M. (1769-72). *De claris archigymnasii bononiensis professoribus a seculo XI usque ad saeculum XIV*, Bologna, Lelio dalla Volpe, to. I, parte I.
- SCRIBNER, R. W. (1981). *For the sake of simple folk: popular propaganda for the German Reformation*, Cambridge, University Press.
- SERRAI, A. (1993). *Cataloghi tipografici, editoriali, di librai*, in Id., *Storia della Bibliografia, iv, Cataloghi a stampa: bibliografie teologiche; bibliografie filosofiche*, Antonio Possevino, a cura di M. G. Ceccarelli, Roma, Bulzoni, pp. 5-75.
- SORBELLI, Alb. (1913). *Notizie sugli antichi librai del Pavaglione, per nozze Vita-Calabi*, Bologna, Tip. A. Cacciari.
- SORBELLI, Alb. (1929). *Storia della stampa in Bologna*, Bologna, Zanichelli.
- TAUBERT, S. (1966). *Bibliopola: Bilder und Texte aus der Welt des Buchhandels = Pictures and Texts about the Book Trade = Images et Textes sur la Librairie*, Hamburg, Hauswedell & Co., 2 voll.
- THOMPSON, J. W. (1911; 1969). *H. Estienne, The Frankfort book fair*, edited by J. W. Thompson, Chicago, The Caxton Club.
- TOGNETTI, S. (2018). *Attività mercantili e finanziarie nelle città italiane dei secoli XII-XV: spunti e riflessioni sulla base della più recente storiografia*, in «Ricerche storiche», 48, 2, pp. 23-43.
- TONELLA REGIS, F. (2006). *I fratelli Rolandi di Quarona (Valsesia): Giambattista (1787-1825) e Pietro (1801-1863) editori e librai a Londra: una storia internazionale*. Atti del Convegno (Quarona, 15 dicembre 2001), Borgosesia, Società Valsesiana di Cultura.
- VACALEBRE, N. (2018). *Five centuries later. Aldus Manutius: culture, typography and philology*, Firenze, Olschki/Milano, Biblioteca Ambrosiana.
- WILSON, N. (2017). *Manuzio editore e filologo*, in A. Manuzio, *Lettere prefatorie a edizioni greche*, a cura di C. Bevegni, Milano, Adelphi.
- WOLKENHAUER, A., SCHOLZ, B. F. (2018). *Typographorum emblemata: the printer's mark in the context of early modern culture*, Berlin, De Gruyter.
- ZDEKAUER, L. (1920). *Fiera e mercato in Italia sulla fine del Medioevo*, Macerata, Bianchini.

Sitografia

- ALAI, Associazione librai antiquari d'Italia: <http://www.alai.it> [ottobre 2019].
- Anno Manuziano 1515-2015: <http://www.annomanuziano.it/it/innovazioni/> [ottobre 2019].
- Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Biblioteca del Centro APICE: <http://www.apice.unimi.it/> [settembre 2019].
- DARNTON, R. (2017). *The true history of fake news*, in «The New York Review: daily», 13 febbraio: <https://www.nybooks.com/daily/2017/02/13/the-true-history-of-fake-news/> [ottobre 2019].
- Die Frankfurter Buchmesse: <https://www.buchmesse.de> [settembre 2019].
- ESPOSITO, E. (2017). *Weltliteratur e World Literature, falsi amici*. Una riflessione su due concetti chiave della lettura critica, in «L'Indice dei libri del mese», maggio: <https://www.lindiceonline.com/osservatorio/cultura-e-societa/weltliteratur-world-literature-falsi-amici/> [ottobre 2019].
- FIRPO, M. (1981). *Ciotti Giovanni Battista*, in DBI, s.v.: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-ciotti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-ciotti_(Dizionario-Biografico)/) [ottobre 2019].
- Gesamtkatalog Der Wiegendrucke (Union Catalogue Of Incunabula): <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWDE.xhtml> [ottobre 2019].
- ICCU-Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, EDIT 16: http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm [settembre 2019].
- IHL-Institut D'histoire Du Livre, Lyon : <http://ihl.enssib.fr/en> [settembre 2019].
- ISTC-Incunabula short title catalogue, International database of 15th-century European printing: https://data.cerl.org/istc/_search [settembre 2019].
- CERL-Consortium Of European Research Libraries, *Manutius Network 2015*: https://www.cerl.org/collaboration/manutius_network_2015/main [settembre 2019].
- Museo Della Stampa Plantin-Moretus di Anversa: <https://www.museumplantinmoretus.be/en> [settembre 2019].
- RUSSO, E. (2007). *Manuzio il giovane Aldo*, in DBI, 69, s.v.: https://www.treccani.it/enciclopedia/manuzio-aldo-il-giovane_%28Dizionario-Biografico%29/ [settembre 2019].
- Salone Internazionale del Libro di Torino: <http://www.salonelibro.it/it/> [settembre 2019].
- The Early Modern Book Trade Project*: <http://emobooktrade.unimi.it/> [ottobre 2019].
- TINTI, P. (2002). *Griffo Francesco*, in DBI, 59, s.v.: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-griffo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-griffo_(Dizionario-Biografico)/) [ottobre 2019].
- TLIO-Tesoro della Lingua Italiana delle Origini: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> [ottobre 2019].
- TLIO (2017), alla voce "fondaco": <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=038226.htm> [settembre 2019].
- USTC-Universal Short Title Catalogue, *A digital bibliography of early modern print culture*: <https://www.ustc.ac.uk/> [settembre 2019].
- ZELLER, R. (2015). *Libri e stampe (commercio ambulante)*, in «Dizionario Storico della Svizzera»: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/128705.php> [settembre 2019].
- 15c BOOKTRADE project: <http://15cbooktrade.ox.ac.uk/> [ottobre 2019].

LA MATRICE DELL'ANTICO NELLE ESPOSIZIONI DI COPENAGHEN

MONICA ESPOSITO

Abstract

During the 18th-19th centuries Copenhagen was the protagonist of some tragic events that opened it to new experiments and languages. Most of the transformations were neoclassical, which brought them closer to European fashions linked to the ancient. The intent of the paper is to demonstrate how, through the exhibition hall of 1872, the staging and the installations the city presented itself to the world through ancient forms.

Keywords

Copenhagen; Vilhelm Klein; Exhibition pavilions

Introduzione

Dal 1754, anno della fondazione dell'Accademia di belle arti, alla fine dell'Ottocento, Copenaghen assiste ad una trasformazione radicale della città, dovuta anche a numerosi incendi e bombardamenti. Tali avvenimenti la renderanno una *tabula rasa* nella quale poter sperimentare nuove tecniche e stili, sempre alla ricerca di uno nazionale attraverso il quale dimostrare la propria identità. È soprattutto l'Accademia ad apportare un grande contributo mediante i professori, i quali non di rado saranno strenui difensori del classicismo che si nutre di antico e di elementi rinascimentali italiani, intesi anche come modelli internazionalmente riconosciuti, e che per tale motivo tardano a scomparire. L'ambiente dell'Accademia e del contesto danese è ben raccontato in tre manifestazioni, specialmente quella del 1872, che vede occupato Vilhelm Klein. Tale progetto sarà qui posto in relazione con la prima grande esposizione in ambito scandinavo, quella del 1852, il cui padiglione è progettato da Hetsch e quella successiva del 1888 di Martin Nyrop.

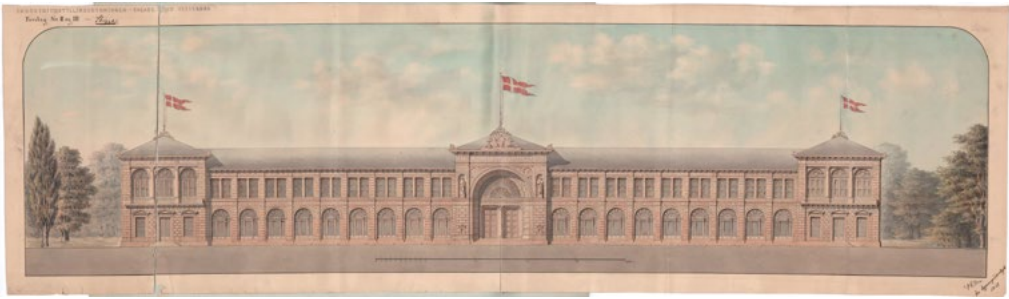
Gli influssi accademici nella mostra del 1852

Con la nascita dell'Accademia, istituita da Federico IV, oltre al rinnovamento fisico della città ovviamente vi è anche un avanzamento culturale nelle arti in generale, ciò avviene grazie all'operato di alcuni protagonisti del tempo che lasceranno una forte impronta, in primis Caspar Frederik Harsdorff che opera nel Settecento e poi Christian Frederik Hansen, che possono essere considerati i padri del Neoclassicismo danese.



1: Gustav Friedrich, *Hetsch, progetto per il padiglione dell'Esposizione Christiansborg Ridebane* [Det Kongelige Bibliotek. Inv. nr. 13307].

Copenaghen aderisce a tali stilemi architettonici da un lato per rispondere al dibattito riguardo la ricerca dello stile nazionale e dall'altro per avvicinarsi alla tendenza, sviluppatasi in Europa ed oltre oceano, all'indomani della scoperta di Pompei ed Ercolano, la quale avrà ripercussioni in tutte le sfere della contemporaneità, dal campo architettonico fino alla moda, ed evidentemente è tra le prime ad aver un così forte impatto globale. Ancora nel padiglione per la prima esposizione, tenuta nel 1852 a Christiansborg Ridebane, Hetsch realizza un'opera in legno che presenta richiami dell'architettura classica, quali lesene all'ingresso, intarsi marmorizzati, il timpano triangolare con uno stemma circondato da figure allegoriche che rappresentano il commercio, l'industria e la scienza. Hetsch, tuttavia, viene fortemente criticato dai contemporanei, in particolare per l'incoerenza tra materiale di costruzione ed apparato decorativo. L'esuberanza decorativa, forse, deriva dal luogo in cui è allestita la manifestazione, il castello-parlamento di Christiansborg. Sebbene Hetsch avesse fatto esperienza l'anno precedente per la Greater London Exhibition, qui non realizza una copertura in vetro forse anche per motivi di economicità e di riutilizzo. Oltre al progetto architettonico, il maestro si interessa di tutta la disposizione dei materiali esposti, purtroppo pochi sono i dettagli degli interni a noi noti in quanto mancano i disegni. Evidentemente già a partire da tale esempio si evince che la Danimarca aveva scelto, oramai da quasi un secolo, lo stile nazionale in cui mostrarsi: il classicismo, dalle forti influenze tedesche ma derivante anche



2: Vilhelm Klein, progetto per il padiglione dell'Esposizione nordica del 1872 [Det Kongelige Bibliotek. Inv. nr. 13398 a-n bl. 71-78d, <http://www.kunstabib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000019997/11>].

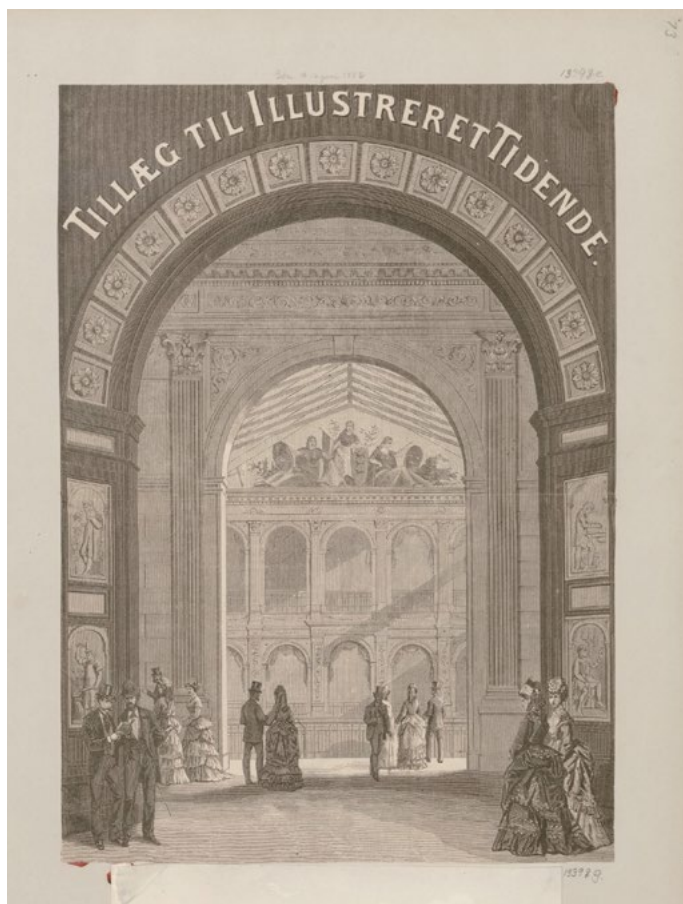
dalle esperienze dirette del *Grand Tour* di architetti e artisti in Italia, e così aver ripreso dei modelli internazionalmente riconosciuti.

Vilhelm Klein ed il padiglione delle Esposizioni

A metà Ottocento, Hetsch, considerato dagli storici sia esponente del tardo classicismo sia il primo ad introdurre lo storicismo realizza, un padiglione, seppure il primo nel suo genere, ancora legato al gusto di matrice schinkeliana e tedesca in generale. La componente più storicista di Hetsch è ripresa da Vilhelm Klein, il quale è l'unico tra varie fonti ad essere in contrasto con le teorie del maestro; tanto da considerarlo «un orribile tiranno che ha spinto i suoi allievi in una sola forma e non ha tollerato niente che non si adattasse al suo principio di stile, vale a dire le tre o quattro regole di bellezza razionalistiche che aveva imparato in gioventù da Percier e Rondelet»¹. Eppure evidentemente ad Hetsch si deve molto, sia per la conoscenza del classicismo sia per lo storicismo. Ed è Vilhelm Klein che viene chiamato per il progetto e la realizzazione del padiglione dell'esposizione dell'industria e dell'arte scandinava del 1872, definita anche come quella nordica, tenuta nelle immediate vicinanze del parco di divertimenti Tivoli e voluta dal re Cristiano IX, ed è in questa, ancora più che nella prima, che la capitale danese rivendica l'esser vicina a dei modelli architettonici legati alla matrice dell'antico. L'Associazione industriale, istituita negli anni precedenti, decide che l'edificio deve seguire lo stile delle Esposizioni Europee. La manifestazione, secondo le stime, vede un'ampia partecipazione con 3.673 espositori; definita dal Times di Londra un "indiscusso successo", per il qual motivo la città viene inondata da oltre mezzo milione di visitatori; diventando la più grande del suo genere nel Nord Europa.

Klein racconta di una difficile situazione economica del comitato organizzativo oltre che del problema della scelta del sito. L'architetto presenta diverse proposte per soddisfare la commissione in particolare per risolvere quello che si ritiene essere il fulcro di tutta l'opera: il vestibolo. Il progetto in realtà si rifà evidentemente anche all'edificio delle esposizioni

¹ Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Reol 70,55708, Thomsen IV.



3: Foto interno [Det Kongelige Bibliotek. Inv. nr. 13398 a-n bl. 71-78d, <http://www.kunstabib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000019997/2>].

industriali che Klein aveva disegnato all'accademia e con il quale aveva vinto la medaglia di argento nel 1857, in stile rinascimentale riletto secondo i canoni classici. Le piante dei disegni accademici e quelli per la mostra del 1872 sono pressoché uguali, con una forma rettangolare che racchiude due corti coperte su cui è possibile affacciarsi attraverso una serie di archi. Punto focale è il vestibolo di ingresso con i quattro elementi angolari. Oltre la memoria dell'architetto, reperibile in archivio, circa le vicende per lo più finanziarie, sono pubblicati due opuscoli: uno scritto dallo stesso con la storia della capitale e delle imprese operanti in città, ed un secondo in cui vi è l'aggiunta della descrizione del padiglione espositivo:

All'esterno di Vesterbrogassagen, la bella e ampia Gaard Avenu, che costituisce uno dei principali accessi alla città, si trova il possente edificio, eretto in mattoni rossi e occupa quasi tutto il lato della strada, con una lunghezza di 160 alen (96m). Una location più bella difficilmente si può immaginare[...]L'edificio della mostra, pittoresco e bello, sviluppato su una curva di Stadsgraven, le cui larghe piante danno all'immagine di questo



4: Foto interno mostra [Det Kongelige Bibliotek. Inv. nr. 13398 a-n bl. 71-78d, <http://www.kunstbib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000019997/5>].

lato un certo tono idilliaco, mentre il fronte lungo la strada si affaccia sul trafficato passaggio di omnibus, tram[...] il grande edificio è costituito da una piazza allungata, una delle quali è la longitudine, la facciata principale, lunga 160 alen, rivolta verso Vesterbro, mentre le due ali più corte, ciascuna 100 alen, una verso Tivoli, l'altra verso la città. Le ali longitudinali sono collegate, in modo che insieme racchiudano una corte quadrangolare di 6.300 metri cubi, che, naturalmente, viene utilizzata per l'esposizione. Tutte le ali legate con alti padiglioni angolari, si sviluppano su tre piani ad eccezione della sezione trasversale rivolta verso la città, che ne ha solo due; ma è una conseguenza di ciò che è già stato detto, riguardo la bassa posizione del terreno, e quindi la facciata principale di fronte alla strada dà l'impressione di avere solo due piani [...] Tuttavia, prima di andare così lontano, dovremmo prima gettare uno sguardo all'esterno della facciata [...] Attorno al tetto, adornato di grandi figure realizzate da Prior, corre una decorazione di arenaria, che raffigura il commercio, l'industria, l'agricoltura ecc. Al centro della facciata si trova il bellissimo portale, sui cui lati sono allestite delle nicchie create da Bissen, con statue di Nischer e sua moglie Alvitra, in rappresentanza degli artigiani, entrambe, realizzate in zinco da L. Rasmussen. Al di sotto di queste sono collocati quattro bassorilievi, raffiguranti un chimico che legge, un fabbro che lavora, un architetto che disegna, ecc.

Dunque in primo luogo vengono descritti il sito dove la mostra viene progettata e l'esterno, sottolineando sia le dimensioni sia la decorazione. Il racconto continua con la presentazione puntuale degli interni

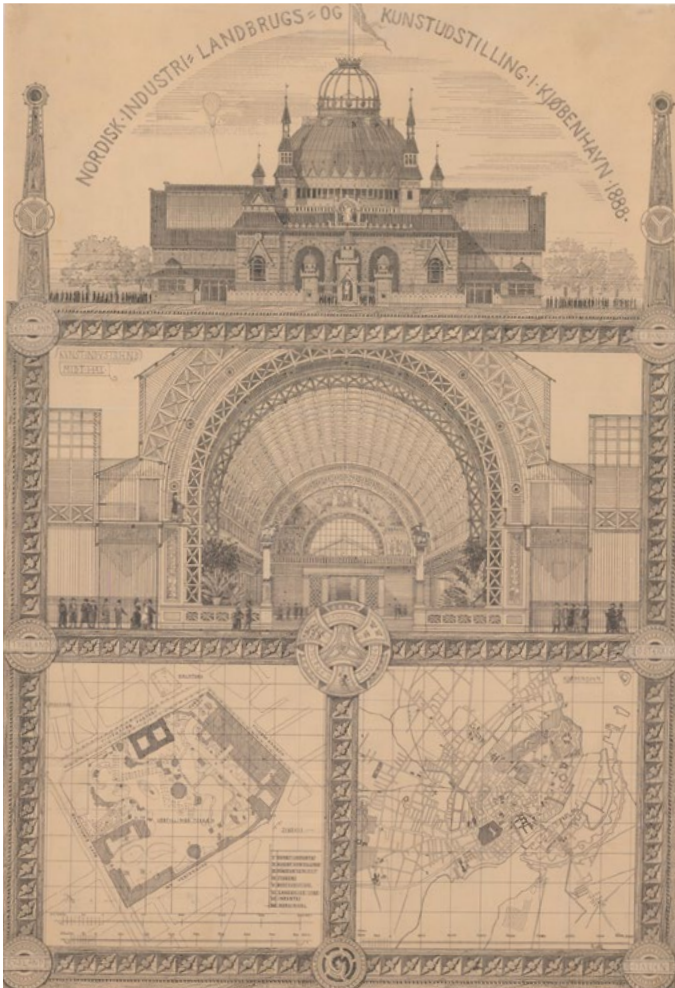
Attraverso il cancello di quercia splendidamente scolpito [...] si entra nel grande e bellissimo vestibolo sviluppato a tutt'altezza, che occupa l'intera parte centrale. Esso costituisce un elemento centrale in tutto l'edificio e pertanto si è cercato di renderlo il più bello e il più magnifico possibile. Il soffitto è adornato con stelle bianche su un cielo azzurro, e intorno a loro arabeschi, viti e altre ghirlande, con i loro bellissimi pilastri corinzi, si torcono su entrambi i lati degli archi che formano i corridoi. I colori più importanti nella decorazione della sala sono il blu, il bianco e il rosso. Il suo ornamento più bello, tuttavia, è l'enorme statua di Biss del vescovo Absalon, che con la mitra e l'asta sembra spingerci verso il cortile interno. Un grande portale, come quello da cui si entra, si affaccia sul lato opposto del vestibolo verso il cortile interno [...] coperto da un enorme tetto in vetro di 10.000 metri quadrati con 16.000 vetri [...] il fitto tessuto di sbarre di ferro bianche intrecciate da 30 sottili colonne corinzie, e il loro colore bianco associato al tono grigio chiaro in cui sono decorate le pareti della sala, e la luce incidente su di esso, creano un'atmosfera particolare. Dalla balaustra, da entrambi i lati, una scala a pioli conduce a diverse sporgenze, su cui sono sistemate le panchine, adornate con statue e gruppi, giù nel cortile. [...] girando sul lato opposto del Vestibolo da un lato, in piedi l'adorabile opera di Walter Runeberg *Apollo e Marsia*, sull'altro quello di Steins Matthæus; tuttavia, non scendiamo ancora le scale, ma godiamo del panorama che hai di fronte: sul frontone del partito centrale opposto vediamo una magnifica decorazione, raffigurante i tre regni nordici la *Skjoldmøer*. La sala costituisce la parte centrale dell'edificio, da cui è possibile accedere al piano inferiore attraverso 62 archi aperti, ovunque si voglia. Inoltre, gli altri piani formano gallerie continue senza pareti intorno ad esso, e al fine di poter godere della panoramica della sala, non ci sono vetri nelle aperture delle finestre, ma un'elegante ringhiera dorata, rivestita in velluto rosso, previene gli incidenti, e dietro questo sono posizionati piccoli sgabelli [...] La sala stessa è, come abbiamo visto, essenziale per le creazioni del settore artistico. La galleria al piano inferiore, in cui si trova un pavimento di cemento, è invece destinata a una galleria in cui si trovano le macchine, e nel piano longitudinale posteriore si estende una lunga linea d'asse sotto il soffitto, attraverso la quale il motore a vapore della mostra, che si trova anche in esso, porta vita e movimento ai macchinari [*Illustreret Veiviser for Kjøbenhavn og Omegn under den nordiske Konst- og Industriudstilling i Kjøbenhavn 1872*, 113].

Tanto nella descrizione quanto dei disegni e nelle fotografie è evidente che l'esibizione, la prima grande del suo genere nell'ambito scandinavo, sottolinea l'aver scelto uno stile legato ancora alla matrice dell'antico: nella facciata con questa lunga serie di archi, che riprende i grandi palazzi rinascimentali, nel vestibolo che diventa l'elemento centrale di tutta la composizione architettonica, negli interni caratterizzati da grandi arcate i colori dell'azzurro e del bianco e nelle sale espositive vere e proprie dalle grandi colonne, fregi, statue e fontane. Copenhagen dichiara di rintracciare ancora alla fine del XIX secolo nella matrice dell'antico un carattere di internazionalità, e in cui il passato ed il futuro si incontrano e coesistono grazie all'utilizzo delle nuove tecniche costruttive e alle esposizioni di moderni macchinari industriali.

Il tentativo di superamento del classicismo

Solo con la mostra del 1888 vi è la volontà di superare il classicismo, cosa che nei fatti avverrà per poco tempo. Il padiglione espositivo è progettato da Martin Nyrop, considerato il padre del Romanticismo Nazionale grazie all'imponente edificio del Municipio di Copenaghen.

L'edificio, voluto per l'esposizione del 1888, tenta di stabilire un ruolo per le costruzioni di grandi dimensioni in legno nell'ambito danese. La mostra è ancora una volta un'impresa comune tra Svezia, Norvegia e Danimarca, inserendosi in quella europea del diciannovesimo secolo, purtuttavia differendo dalle altre poiché tenta di enfatizzare i prodotti agricoli e l'unione dei tre paesi. Si decide di adoperare in parte i giardini di Tivoli come spazi espositivi ed in parte i terreni che in seguito saranno utilizzati per il progetto del municipio.



5: Martn Nyrop, Progetto per l'esposizione del 1888 [Det Kongelige Bibliotek. Inv. nr. 3028 a-ap 3027 b].

All'interno sono incluse diverse sale, quella per l'esposizione dei prodotti industriali, quello per l'arte, tre grandi edifici per i prodotti agricoli e un altro per quello dell'industria marina una sala delle macchine e una serie di piccoli edifici e padiglioni, tra cui un ristorante. Tutti gli spazi sono progettati in legno da Nyrop, compreso quello principale in cui le travi di legno, occupanti enormi spazi, sorreggono la cupola. Questa struttura a traliccio è esplicitamente modellata sui principi strutturali delle chiese, conosciute dall'architetto attraverso gli scritti dell'allievo norvegese e delle opere dell'architetto danese J.H. Nebelong. Gli edifici dell'esposizione sono inusuali per il loro disegno, in particolare per i rivestimenti verticali dai colori forti. La mostra così dà l'impressione di una architettura rurale domestica declinata a grande scala, riprendendo elementi dell'architettura Romanica, i passaggi che richiamano le chiese rurali scandinave, ed una sequenza di cupole sul modello di quelle del Battistero di Pisa e del Mausoleo di Teodorico a Ravenna. Chiaramente Nyrop ripudia il ferro e il vetro, modello dei padiglioni per le coeve esposizioni, cercando una sintesi di temi rurali germani e nordici nel servizio dell'arte moderna, dell'industria e dell'agricoltura ed al servizio del sentimento nazionale danese. L'esperienza dei padiglioni di Nyrop non viene mai più ripetuta, neppure dall'autore; il quale si muove verso le architetture fatte di mattoni. Seppure l'architetto del futuro municipio dichiara la volontà di superare il vecchio stile adoperato, contemporaneamente nella città vengono realizzate opere ancora di matrice classica declinate in svariate forme. Ciò accade nelle immediate vicinanze quando il birraio Jacobsen entra nel comitato organizzativo dell'esposizione nordica; propone anche di costituire una esposizione di arte contemporanea francese. L'idea non è appoggiata da tutti poiché considerata sfavorevole per le vendite delle opere dei pittori danesi. In realtà si riesce a realizzare tale mostra, il comune rilascia il permesso di costruire su Halmtorv, proprio di fronte il sito dell'esposizione ed anche il governo danese vede in questa iniziativa una grande opportunità per cui fornisce una nave della marina per il trasporto delle opere d'arte in Danimarca. Il padiglione è realizzato ancora da Klein, si sviluppa come un blocco rettangolare ad un livello ed in facciata un portico e sei colonne ioniche. Il progetto risulta innovativo soprattutto nella disposizione delle opere d'arte all'interno resta evidentemente ancorato al modello classico; i grandi ambienti con le colonne corinzie aperti che permettono grandi panoramiche e i lucernai che filtrano la luce. Quindi seppure tenti di superare la matrice dell'antico attraverso il romanticismo nazionale o il neogotico, di ispirazione del centro e nord Italia, la stessa ne resta ancorata in Danimarca.

Conclusioni

È quasi paradossale come l'esposizione dell'industria e dell'arte scandinava del 1872, come già quella del 1852, che avrebbe dovuto accendere i riflettori sull'avanzamento industriale, artigianale ed artistico nei tre stati, qui ancora uniti simbolicamente anche con rimandi all'antico passato medievale e vichingo quali le statue delle donne guerriere e quella del fondatore della città, si presenti come un grande palazzo monumentale con archi e decorazioni di quel gusto legato all'antico, realizzato utilizzando però le tecniche costruttive coeve in ferro e vetro. A dispetto della terza esposizione, le prime

due, ma anche il padiglione per la mostra dell'arte francese, dichiarano la volontà di Copenaghen di essere una città globalmente riconosciuta attraverso la matrice classica, dove il Neoclassicismo riesce ancora a rappresentare una Nazione nella seconda metà dell'Ottocento, momento in cui, specialmente nel tanto amato ambiente italiano, lo studio del passato greco e romano era più che vivo. In Danimarca la conoscenza dell'antico avviene grazie sia al contributo dell'Accademia di Belle Arti e il viaggio di istruzione sia a numerosi collezionisti, tra i quali importante è il birraio Carl Jacobsen che con il supporto dell'archeologo tedesco Wolfgang Helbig compra numerosissime opere antiche, arrivando a costituire la famosa Ny Carlsberg Glyptotek. Dunque la scelta della città di mostrarsi, in ambito globale, emerge dalle varie fonti bibliografiche, di archivio e dall'immagine che la città oggi conserva; a metà Ottocento infatti una giornalista svedese entrando a Copenaghen dirà che Pompei è più lì che non in Italia. Evidentemente, la storia dell'architettura danese tra fine Settecento e Ottocento fa propri modelli di cultura classica, che ancora in molti paesi europei erano sinonimo di un gusto architettonico internazionalmente riconosciuto.

Bibliografia

Monografie

- AIMONE, L., OLMO, C. (1990). *Le esposizioni universali, 1851-1900: il progresso in scena*, Torino, Allemandi.
- ROSENBERG, C., KLEIN, V., SECHER, C. E. (1872). *Vejviser under den nordiske konst- og industriudstilling i København 1872, en fuldstændig fører for København og Omegn*, København, Bianco Lunos
- BRUUN, A. (1907). *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, Copenhagen, H. Hagerups.
- ESBJØRN, H. (1988). *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstindustrimuseet 9 september-23 oktober*, Copenhagen, Bianco Lunos.
- FOLSACH, K.V. (1988). *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch*, Copenhagen, Christian Ejlers.
- FUNDER, L. (1979). *Arkitekten Martin Nyrop*, København, Foreningen til gamle bygningers bevaring.
- Illustreret Veiviser for Kjøbenhavn og Omegn under den nordiske Konst- og Industriudstilling i Kjøbenhavn 1872* (Med Illustrationer og 1 Kort).
- LANE, B.M. (2000). *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge, Cambridge University.
- LYNGBY-TAARBÆK KOMMUNE (1979). *Akademiet og de skønne kunster*, Sophienholm.
- MELDAHL, F., JOHANSE, P. (1904). *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, Copenhagen, H. Hagerups Boghandel.
- MILLECH, K., FISKER, K. (1997). *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, Copenhagen, Aarhus Arkitektskole
- MOLTSEN, M. (2012). *Perfect Partners, The collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome Wolfgang Helbing in the Fortmation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887-1914*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

RAABYMAGLE, H., SMIDT, C.M., LUNDSKÆR, N. (1988). *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C.F. Hansen*, Copenhagen, Gyldendal.

BRAMSEN, B. (1987). *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, Copenaghen Palle Fogtdal.

Articolo in rivista

NICOLAI FALBERG JENSEN (2015). *Den nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i København i 1888 – en introduktion til arkivet og dets anvendelsesmuligheder*, in «Erhvervshistorisk Årbog», Rigsarkivet, p. 52.

Sitografia

BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI (2015). *Storia delle Esposizioni Universali*: <http://www.bnnonline.it/index.php?it/347/storia-delle-esposizioni-universali#due/> [aprile 2019].

<http://www.hovedstadshistorie.dk/indre-by/nytorv/koebenhavns-domhus/> [marzo 2019].

<http://jdpecon.com/expo/> [marzo 2019].

RIGSARKIVET, *Industriudstillinger 1872 og 1888 – Kom godt i gang!*: <https://www.sa.dk/da/hjaelp-og-vejledning/rigsarkivets-online-vejledninger/industriudstillinger-1872-1888-kom-godt-gang/> [marzo 2019].

<https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=17647887#228251,43131700/> [aprile 2019].

<http://www.kunstabib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000019997/2> [aprile 2019].

DA ARCHITETTURE EFFIMERE A SIMBOLI UNIVERSALI, IL CASO DEL BORGO E DELLA ROCCA MEDIEVALI DI TORINO

DANIELE AMADIO, MARIA VITTORIA TAPPARI

Abstract

Many of the ephemeral architectures designed for universal exhibitions have become city symbols. An example is the Medieval village in Turin that immediately had a strong impact on the city, contributing to an increase in its international relevance and its global nature. Conceived with an accentuated pedagogical intent, despite being a so-called "historical forgery", it differs in the historical research and scientific rigour adopted.

Keywords

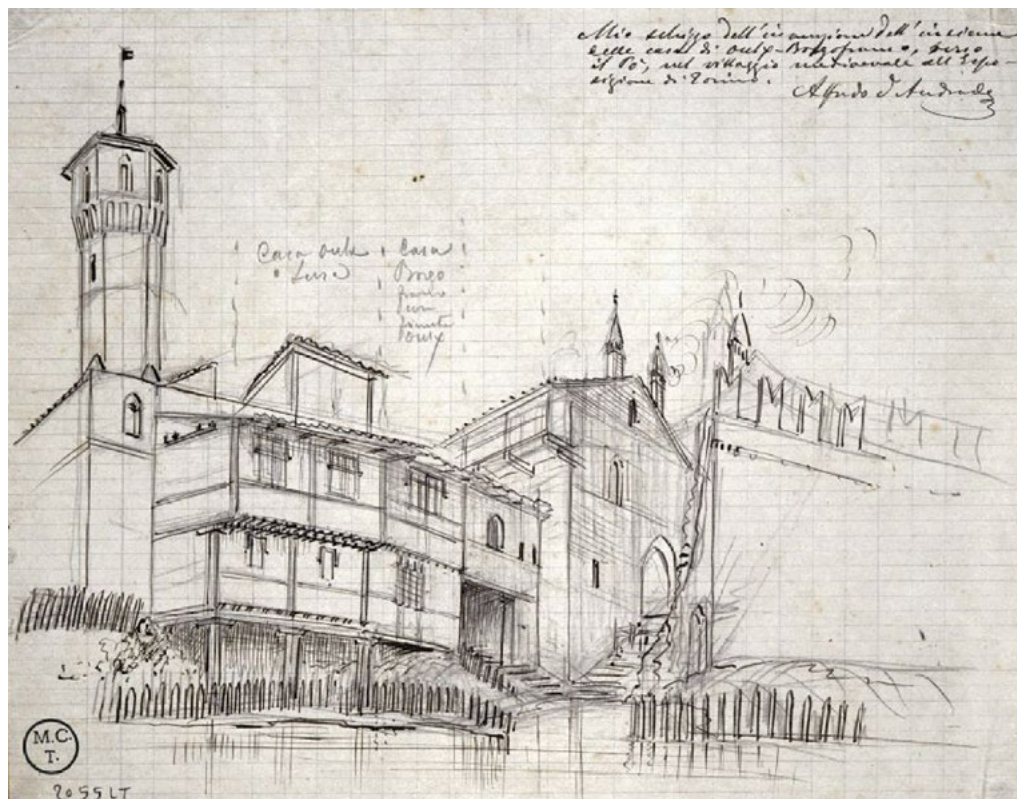
Medieval village; Expositions; Turin

Introduzione - Le esposizioni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento

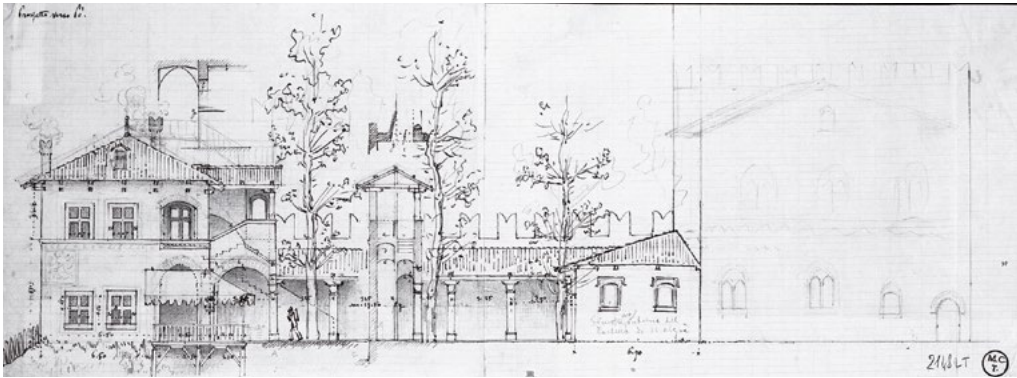
Durante la seconda metà dell'Ottocento lo sviluppo industriale era nel pieno del suo fiorire ed attraverso le grandi esposizioni venivano messe in mostra tutte le ultime innovazioni dell'epoca. Questi grandi eventi prevedevano la costruzione di edifici progettati appositamente per l'occasione che offrivano la possibilità all'architettura di esprimersi nelle sue forme più varie, insolite e spettacolari. Fu indubbiamente l'epoca del ferro, che permetteva la realizzazione di strutture capaci di slanciarsi verso il cielo e raggiungere luci mai viste prima [Gideon 1989, 234], ma, oltre a mostrare le ultime innovazioni tecnologiche al vasto pubblico le grandi esposizioni avevano il compito di esibire la grandezza della nazione ospitante anche tramite la celebrazione di un passato che doveva apparire glorioso, attraverso la riscoperta delle tecniche e dei mestieri antichi.

Il Borgo medioevale di Torino si inserisce pienamente in questo contesto; esso fu progettato e realizzato per l'esposizione del 1884 nel parco del Valentino [Bassignana 2004, 9]. Il suo meticoloso e accurato allestimento doveva riportare alla luce il passato medioevale del Piemonte, un periodo storico allora poco conosciuto che con le sue caratteristiche e le sue atmosfere doveva far percepire sia ai visitatori italiani sia a quelli stranieri l'esistenza di una forte identità nazionale che affondava profondamente le sue radici nella storia.

L'esempio torinese, seppur in linea con lo spirito dell'epoca, appare un caso unico nel contesto delle esposizioni universali, proprio grazie al processo di studio che sta alla base della sua realizzazione e per le particolari scelte adottate. Un caso simile precedente può essere riscontrato in occasione dell'esposizione universale di Parigi del 1878, quando venne realizzata la cosiddetta Rue de Nations, una strada lungo la quale si susseguivano facciate di vari edifici, ognuno dei quali rappresentava un'architettura europea differente [Serra 2011, 39], senza però coerenza tra epoche, stili e regione di appartenenza. Il complesso del Borgo e della Rocca medievale di Torino, proprio grazie alla sua originalità e verosimiglianza, ebbe da subito un grandissimo successo tra il pubblico: i visitatori del 1884, sebbene pagassero un biglietto aggiuntivo oltre a quello dell'Esposizione, furono più di 2 mila [Serra 2011, 43]. A partire dalla sua apertura iniziò ad essere citato in riviste nazionali ed internazionali che ne lodavano le sue caratteristiche anti-eclettiche, la sua scenograficità e il suo meticoloso processo di ricostruzione. La rivista francese «Gazette des Beaux-Arts» e numerosi quotidiani parigini dedicarono tra le loro pagine apprezzamenti e descrizioni dettagliate del Borgo torinese, contribuendo senza dubbio ad accrescere la sua fama internazionale e a renderlo, sotto vari punti di vista, un'opera globale. L'idea della ricostruzione del villaggio storico piacque così tanto



1: Alfredo Cesari Reis Freire d'Andrade, Torino-Borgo Medioevale, veduta d'insieme [GAM Fondo d'Andrade].



2: Alfredo Cesare Reis Freire d'Andrade, Torino-Borgo Medioevale, case con facciata verso Po [GAM Fondo d'Andrade].

in Europa che, a partire dalla fine dell'Ottocento, in occasione delle esposizioni regionali o nazionali, vari paesi europei reinterpretarono l'esempio del Borgo torinese: nel 1886 in occasione dell'esposizione internazionale scozzese si ricostruì la vecchia Edimburgo, nel 1887 ad Amsterdam venne ricostruita la piazza del mercato della vecchia Olanda per l'esposizione del cibo e dell'alimentazione e nel 1896 a Budapest per l'esposizione del Millenium si ricostruì il castello gotico di Vajdahunyad che resta tutt'oggi una delle attrazioni turistiche della città [Serra 2011, 46].

Data la rilevanza che aveva assunto fin dalla sua apertura, quindi, il Borgo e la Rocca Medievali non vennero più smantellati, ma, al contrario, vennero di volta in volta riallestiti in occasione delle successive esposizioni nazionali ed internazionali che si tennero a Torino, continuando ad essere negli anni un polo attrattivo della città.

La funzione didattica del Borgo e della Rocca medievali

La collocazione del Borgo e della Rocca Medievali incarnano perfettamente la volontà specifica di un gruppo di progettisti che ha ben studiato la posizione ottimale per erigere questo complesso che doveva innanzitutto creare e inventare fascinazione.

Esso, infatti, è stato concepito a tutti gli effetti come una scenografia praticabile incastonata nel paesaggio che doveva infondere stupore e meraviglia nel visitatore. Collocato sulla sponda ovest del Po, in prossimità dell'ansa del fiume, diventa parte integrante del paesaggio, dando vita ad un ritratto pittoresco con giochi di prospettiva da ammirare da chi si avvicinava dal fiume. Osservando le fotografie e i disegni del 1884, si può, però, notare una sostanziale differenza rispetto al paesaggio attuale: il Borgo con la prospiciente Rocca appariva molto più libero dalla vegetazione, col risultato da apparire ancora più maestoso e imponente, e il visitatore proveniente dal fiume iniziava a notarlo in lontananza per poi avvicinarsi ad esso progressivamente, per poi giungere ai suoi piedi e vedersi stagliare la Rocca verso l'alto in tutta a sua grandezza. Oggi non è più possibile giungere al Borgo Medioevale attraverso il fiume, seppur la vista dal Po continui ad

essere una delle più suggestive. La vegetazione si è infittita e, in un certo senso, esso ha acquisito un aspetto più romantico rispetto al periodo ottocentesco. Col tempo è anche mutato l'approccio dei visitatori e l'impatto su di essi: al momento dell'apertura il Borgo era un vero e proprio castello vivente e pulsante, affollatissimo e molto colorato, ricco di odori, suoni e musiche, una sorta di fiera o di parco giochi nel quale il visitatore era attratto da mille dettagli, restando affascinato da ogni elemento. Tutto appariva nuovo e sorprendente ai suoi occhi che non conoscevano cosa fosse il medioevo, se non attraverso qualche racconto. Oggi questo aspetto etnografico e di stupore si è perso, il visitatore attuale non si reca al Borgo tanto per rivivere la vita medievale, ma, al contrario, per fare una passeggiata rilassante e contemplativa, tra il silenzio e la penombra, rievocando solo nella propria mente ricordi di un passato che non smetterà mai di affascinarci.

Il complesso del Borgo e della Rocca Medievali nacque, fin dalle sue origini, con una spiccata valenza didattica, quando, nel 1884, si decise di realizzare una struttura che potesse ospitare la Sezione di Arte Antica dell'Esposizione Generale Italiana di Torino. Per la sua realizzazione venne costituita una vera e propria commissione di studiosi ed esperti incaricati nello studio e nella progettazione di un sistema in grado di celebrare la giovane Nazione italiana nel contesto europeo e di aprire Torino alla globalità, non tanto attraverso l'esaltazione della tecnologia e della scienza, quanto piuttosto attraverso l'adozione di uno stile che facesse riferimento ad un'epoca storica emblematica per il Regno d'Italia appena formatosi: il Medioevo Piemontese, periodo che vide l'affermarsi della casata Savoia.

La differenza rispetto agli altri padiglioni realizzati in occasione delle esposizioni universali risiede proprio nella specifica scelta effettuata dai commissari, che, sotto la direzione di Alfredo D'Andrade e Vittorio Avondo, decisero di non limitarsi alla realizzazione di singoli edifici idealizzati e slegati tra di loro, sul modello di costruzioni risalenti ad epoche e località differenti, ma di erigere un complesso facente riferimento ad una sola epoca e ad un'unica regione: «il Piemonte Quattrocentesco» [Serra 2011, 40]. Il complesso del Borgo e della Rocca Medievali furono, dunque, concepiti come un vero e proprio manifesto di pietra che voleva esaltare la storia della Nazione, ma allo stesso tempo trasmettere e divulgare quel Medioevo che si voleva celebrare e far conoscere.

Il Medioevo ricostruito e immaginato divenne, quindi, un espediente per far comprendere ai visitatori, in modo pedagogico, il medioevo reale. La commissione si impegnò in una vera e propria ricostruzione filologica di un borgo del XV secolo, effettuando rilievi architettonici accurati di edifici reali e ricerche d'archivio, studiando i cataloghi e gli inventari dei castelli sabaudi tardo quattrocenteschi, al fine di realizzare una scenografia perfettamente corrispondente allo stile, all'epoca e alla destinazione prescelti. Non si pose solamente l'attenzione sull'aspetto architettonico del complesso, ma anche su quello etnografico, tanto che si potrebbe parlare di vero e proprio interesse verso la cultura materiale, e la quotidianità, la cosiddetta storia minore di una precisa epoca storica.

Secondo questi principi, il Borgo e della Rocca Medievali furono concepiti come un villaggio vivente e pulsante, non soltanto come una scenografia da osservare, ma un teatro nel quale immergersi e vivere allo "stile medioevale". Il complesso era animato da artigiani, rigorosamente vestiti con abiti quattrocenteschi, i quali si presentavano ai



3: Anonimo, Borgo Medioevale, cucina del castello, 1884 c.a. [GAM Fondo Nigra].

visitatori svolgendo le proprie attività lavorative all'interno delle varie botteghe ricostruite nei minimi particolari [Ruffino 2011, 60]. Occorre sottolineare che l'importanza didattica del Borgo e della Rocca risiede proprio nella presenza delle botteghe (del fabbro, del falegname, del vasaio, dello speziale, ecc.), le quali furono tutte dotate di macchinari ed attrezzature realmente funzionanti, tanto che gli artigiani potevano svolgere i propri lavori nella loro interezza secondo le tecniche medievali. Il Borgo, quindi, fu anche luogo di dimostrazione pratica di tecniche antiche e di produzione di manufatti di buona qualità tecnica e di modello artistico colto, oltre a luogo di formazione di artigiani e artisti.

Non solo le botteghe, ma l'intero complesso fu completamente arredato con mobili, oggetti, soprammobili che, al pari delle decorazioni architettoniche e decorative, avevano il ruolo di far conoscere al pubblico lo stile regionale e presentare le caratteristiche del vivere in Piemonte nel Quattrocento, secondo un vero e proprio progetto di divulgazione della società quattrocentesca.

In conclusione, si tratta di una proposta didattica nuova e anti-eclettica, che si discosta dalla *moda* dell'epoca e che pone un'attenzione non indifferente alla dimensione locale e alla vita quotidiana, agli usi domestici, sociali e religiosi di una precisa società, a differenza di un approccio più statico, espositivo e concentrato su di un passato molto più lontano nel tempo. Il risultato è una rievocazione totalizzante ed immersiva del mondo medievale piemontese. Si può affermare che si diede vita ad un autentico museo didattico a cielo aperto, un villaggio-museo, dove, attraverso una forma alternativa di apprendimento, i visitatori dell'epoca potevano immergersi a 360° nel Medioevo, in maniera non troppo differente dalle attuali immersioni tridimensionali.

La funzione didattica del complesso, però, non si esaurì certamente con il termine dell'Esposizione del 1884, anzi, essa sopravvisse negli anni, e, pur attraverso qualche



4: Anonimo, Torino-Borgo Medioevale, inizio XX sec. [GAM Fondo d'Andrade].

modificazione, perdura tuttora, dimostrando come il Borgo Medievale, nato come padiglione provvisorio, sia divenuto col tempo un vero e proprio simbolo della città, un bene culturale riconosciuto a livello locale e internazionale che non ha mai perso la sua funzione e che ancora oggi rappresenta un polo importante della città.

Esso, infatti, aveva riscosso talmente tanto interesse da parte del pubblico che si decise di non abatterlo: dopo la chiusura dell'Esposizione del 1884, le botteghe vennero affittate e nel 1890 ospitò il Museo Regionale di Architettura. Nel 1898 tornò ad essere scelto come sede per un'esposizione, l'Esposizione di Arte Sacra, e, nel 1902, per quella sulle arti decorative. Nel 1911, invece, fu sede della mostra retrospettiva sull'arte tipografica in occasione dell'Esposizione Internazionale delle Industrie del Lavoro. Per l'occasione furono predisposte una cartiera, l'officina tipografica e la rilegatoria, col fine di illustrare, ancora una volta didatticamente, le fasi di lavorazione per la produzione dei libri e così come era già avvenuto nel 1884, anche in queste dimostrazioni era previsto il reale funzionamento dei macchinari, i quali venivano azionati ancora una volta da artigiani in costume medievale con attrezzature e tecniche del XV secolo [Ruffino 2011, 67].

Nel 1913 ospitò il Museo Nazionale del Libro, il cui allestimento museale perdurò fino al 1931, quando la Federazione Fascista Autonoma delle Comunità degli Artigiani d'Italia destinò i suoi locali all'esposizione permanente dei lavori artigianali della provincia di Torino.

Nel 1942 divenne museo civico e col rinnovato interesse per il Borgo, nel 1966 Luigi Mallè, sovrintendente dei Musei Civici, ne progettò un nuovo riallestimento, fino a quando, tra il 1995 e il 1996 si eseguì un importante intervento di restauro architettonico

e impiantistico diretto da un Comitato Scientifico appositamente istituito, il quale decise di eseguire una serie di interventi al fine di ripristinare la situazione del 1884 ma, allo stesso tempo, di ripensare all'organismo museo in relazione alle esigenze moderne: nell'ambiente della chiesa fu ricavato uno spazio da destinare a sala mostre e, dopo i successivi restauri all'Ospizio dei Pellegrini, si ricavò anche una sala didattica.

Tra il 2004 e il 2010 il Borgo rinnovato e restaurato ha ospitato numerose mostre fotografiche, pittoriche e storiche sulla città di Torino e i suoi esponenti; un esempio sono la mostra del 2007 dedicata a Giuseppe Rollini, pittore torinese, o quella del 2010 intitolata *Torino a naso in giù*, volta a testimoniare i mutamenti urbanistici della città negli ultimi trent'anni.

L'aspetto didattico del Borgo si può, infine, individuare nel fatto che esso è stato visto per parecchi anni come una sorta di laboratorio dove sperimentare tecniche e materiali che avrebbero poi potuto trovare una coerente applicazione nel restauro di autentici monumenti medievali. Dunque, il Borgo era utilizzato dagli specialisti come una sorta di ideale cantiere-scuola per architetti e soprintendenti [Cervini 2011, 67].

Attualmente, purtroppo, a seguito della crisi, anche l'attività culturale e didattica al Borgo hanno subito un arresto e nelle ultime stagioni non sono stati più organizzati eventi o mostre, e la stessa Rocca rischia di non aprire più al pubblico.

Conclusioni: l'evoluzione del Borgo e della sua percezione da parte della collettività

Sono presenti anche altri esempi di edifici o comunque strutture realizzate in occasione di esposizioni nazionali o internazionali e che vennero poi mantenute, divenendo simboli per le rispettive città di appartenenza, basti pensare alla Tour Eiffel, al Grand Palais, al Petit Palais ed il Pont Alexandre I di Parigi.

A Torino, sempre al Parco del Valentino, è possibile osservare altri costruiti che testimoniano le passate esposizioni: la fontana monumentale, del 1898, il sommergibile dell'esposizione del 1928, il Palazzo del giornale del 1911 (oggi sede di Torino Esposizioni dopo alcuni interventi post bellici) ed infine, più recenti, gli edifici e le infrastrutture di *Italia '61* (del 1961 per l'appunto) [Bassignana 2004, 11].

Rispetto ad altri edifici rimasti, però, il Borgo medioevale si distingue per un importante fattore: se per esempio la Tour Eiffel rappresentava l'innovazione grazie alla sua forma slanciata ed il materiale con il quale venne assemblata, il Borgo medioevale, invece, non rappresentava un'innovazione, ma al contrario un passato da riscoprire. La sua presenza testimonia l'importanza che lo studio della storia ha sempre avuto nella nostra cultura, tanto da portare alla sua conservazione.

La fortuna del Borgo, inoltre, risiede nel fatto che, subito dopo la sua inaugurazione, esso è stato adottato come modello tipologico per altre ricostruzioni o restauri in stile sia in Europa, come precedentemente descritto, sia in Italia, il cui esempio più significativo è rappresentato dal villaggio di Grazzano Visconti (PV), realizzato nei primi anni del Novecento completamente in stile medioevale, per volere del proprietario, il duca Giuseppe Visconti.

Il concetto che sta alla base del complesso medioevale del Parco del Valentino presenta, però, oggi un'evidente criticità: sotto un certo punto di vista, esso si presenta a tutti gli effetti come un "falso storico". Il suo valore come espressione di ideali e concetti di fine Ottocento è indubbio, come lo è anche l'innovativa idea della ricostruzione filologica, ma a distanza di più di un secolo dalla sua realizzazione, la sua presenza crea spesso equivoci. Chi, infatti, lo osserva senza una coscienza di ciò che realmente è stato, pensa di trovarsi di fronte ad un resto medioevale della città. Tutto ciò non è sicuramente concorde con l'originale idea del Borgo, ma crea molte volte l'illusione di un castello medioevale lungo le rive del Po, che però in realtà non è mai esistito in quanto tale.

L'aspetto inizialmente didattico, come abbiamo visto, sicuramente è mutato, ma con ripercussioni degne di essere analizzate.

In primis, come è stato osservato precedentemente, lo scopo iniziale del Borgo era quello di ricreare una precisa situazione storica, con un approccio filologico importante e sicuramente innovativo per l'epoca. L'attenzione riposta nella creazione delle architetture e di ogni elemento della vita comune, quella che oggi definiremmo *cultura materiale*, aveva un compito divulgativo ben preciso. Agli albori della sua esistenza poteva essere visitato per avere uno scorcio del passato e della storia italiana del periodo medioevale, potendola osservare nei suoi minimi dettagli.

Il Borgo medioevale è successivamente divenuto poi un importante simbolo della città di Torino, sviluppando a sua volta una propria storia. Rientra negli esempi di padiglioni delle esposizioni ottocentesche, è legato ad importanti nomi dell'arte e dell'architettura italiana e offre ai turisti uno spaccato, un "riassunto", delle peculiarità piemontesi del periodo medioevale.

Col passare del tempo, quindi, ha sommato la storia medioevale che voleva rappresentare ad una storia propria e personale, che lo vede nascere nel 1884 ed evolvere all'interno della città, fino a divenirne parte integrante e creando esso stesso questioni legate alla sua tutela, restauro e valorizzazione. Si configura, quindi, ormai come un oggetto con una doppia personalità: quella di padiglione espositivo tardo ottocentesco e quella di borgo medioevale piemontese.

Quindi, da architettura effimera che doveva essere smantellata al termine dell'esposizione, è divenuto un elemento caratteristico della città, tanto che, dopo i bombardamenti subiti dopo seconda guerra mondiale, si decise di ricostruirlo, nonostante le ingenti spese.

Oggi il Borgo Medioevale continua a far parte del parco del Valentino, affiancato dal giardino roccioso, mantenendo sempre i suoi accessi lungo Po ed il suo aspetto "difensivo". Svolge ancora il suo ruolo didattico in quanto esposizione di sé stesso e come location per alcuni eventi rientrando nelle guide turistiche come fermata immancabile per chi visita Torino.

A livello urbano, continua ad essere integrato in uno dei maggiori spazi verdi della città di Torino, con un elevatissimo livello di fruitori molto eterogenei tra di loro.

Resta indubbiamente uno dei principali luoghi turistici della città, ma anche uno dei migliori luoghi dove poter passeggiare lungo il fiume, regalando sempre quella magia che riporta a tempi passati, siano essi il medioevo o, più correttamente, la fine dell'Ottocento.

Bibliografia

BASSIGNANA, P.L. (2004). *Un luogo del progresso*, in *Il Valentino, un luogo del progresso*, Torino Incontra.

CERVINI, F. (2011). “*Tale cosa preziosa per la città di Torino da meritare ogni cura da parte dei cittadini*”. *Per una storia dei restauri (visti dalle soprintendenze)*, in *Il Borgo Medievale. Nuovi studi*, a cura di E. Pagella, Fondazione Torino Musei, Torino.

GIEDION, S. (1989), *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano.

MAGGIO SERRA, R. (2011). *Prima e dopo il castello feudale del Valentino*, in *Il Borgo Medievale. Nuovi studi*, a cura di E. Pagella, Fondazione Torino Musei, Torino.

RUFFINO, M.P. (2001). *Un castello “palpitante e parlante”: arredi e allestimento*, in *Il Borgo Medievale. Nuovi studi*, a cura di E. Pagella, Fondazione Torino Musei, Torino.

Sitografia

<http://www.borgomedievaletorino.it> [maggio 2019].

Elenco delle fonti archivistiche e documentarie

Torino, Gam - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo d'Andrade.

Torino, Gam - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Nigra.

Torino, Gam - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe.

L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DEL 1900: IMPATTO URBANISTICO E CULTURALE DELLA PRIMA LINEA METROPOLITANA DI PARIGI

BIANCA GUISO

Abstract

In 1900, the first Parisian subway line opened for the Universal Exhibition. When the great event ended, what remained is an interpretation of a global city derived from a tangible and intangible heritage. If the Eiffel tower, an attraction of the 1889 Universal Exhibition, is considered a symbol of Paris, the same can be said for the métro, whose capillarity across the French capital accompanies Parisians' everyday lives, becoming an integral part of the collective imaginary and mass culture.

Keywords

Metropolis; Subway; Paris

Introduzione

Fuochi d'artificio, ferrovie, tappezzerie, stoffe, vini, torchi, pianoforti, armi, intagli, sedili, smalti, ceselli, liquori, vetri soffiati, telai, ventagli, fiammiferi, testi a stampa, tribù indiane, animali, collezioni, carrozze, piatti, giocattoli, zuccheri, concerti di campane, elettroscopi, perforatrici, refrigeratori, macchine a vapore, carte da gioco, slitte, cineserie, ponti, confetti, cannoni, bicarbonati, liquirizia, velluti, busti, petrolio, pietre preziose, medaglie, reliquie, orologi [...] [Colombo 2012, 17].

erano solo una parte di ciò che le esposizioni universali di fine Ottocento offrivano allo sguardo stordito e ammaliato del visitatore. A questo elenco occorre aggiungere le scenografie, le installazioni, i padiglioni, gli anfiteatri e tutte le strutture temporanee realizzate per il grande evento. Una volta che l'esposizione è terminata e i suoi microcosmi effimeri sono stati smantellati e smontati, la città è impregnata di resti, materiali o immateriali che deve essere in grado di assorbire: tali resti sono il sigillo di un retaggio permanente che integra nuove architetture, stimola nuovi interessi culturali, trasforma e impregna il tessuto urbano e sociale.

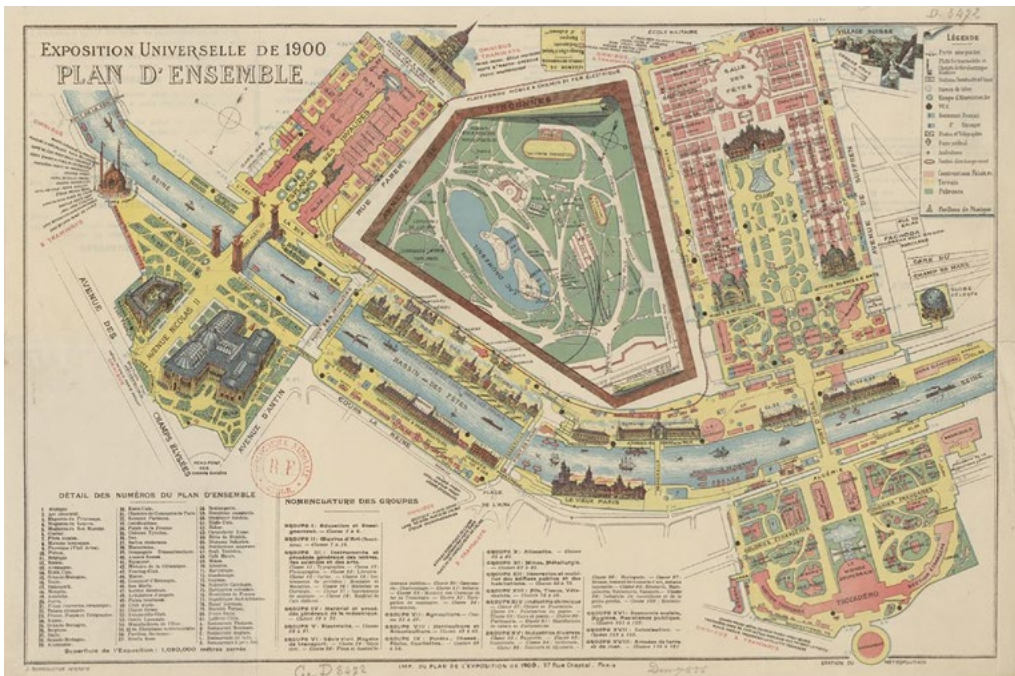
Occorre ricordare che spesso è proprio sottoponendosi al rituale del grande evento che una metropoli, in questo caso Parigi, acquisisce lo statuto di «città globale». Può essere dunque utile rintracciare l'evoluzione e le caratteristiche di quella che è la più significativa eredità dell'esposizione francese del 1900: la metropolitana di Parigi. Benché il campo

di indagine sia stato ristretto ad alcuni esempi, di una ben più lunga serie, analizzando la cronaca attinente, con lo sfondo del panorama letterario, musicale e cinematografico, si tenta di riassumere l'impatto che il nuovo mezzo di trasporto ha avuto sulla città e sulla cultura di massa dal 1900 a oggi.

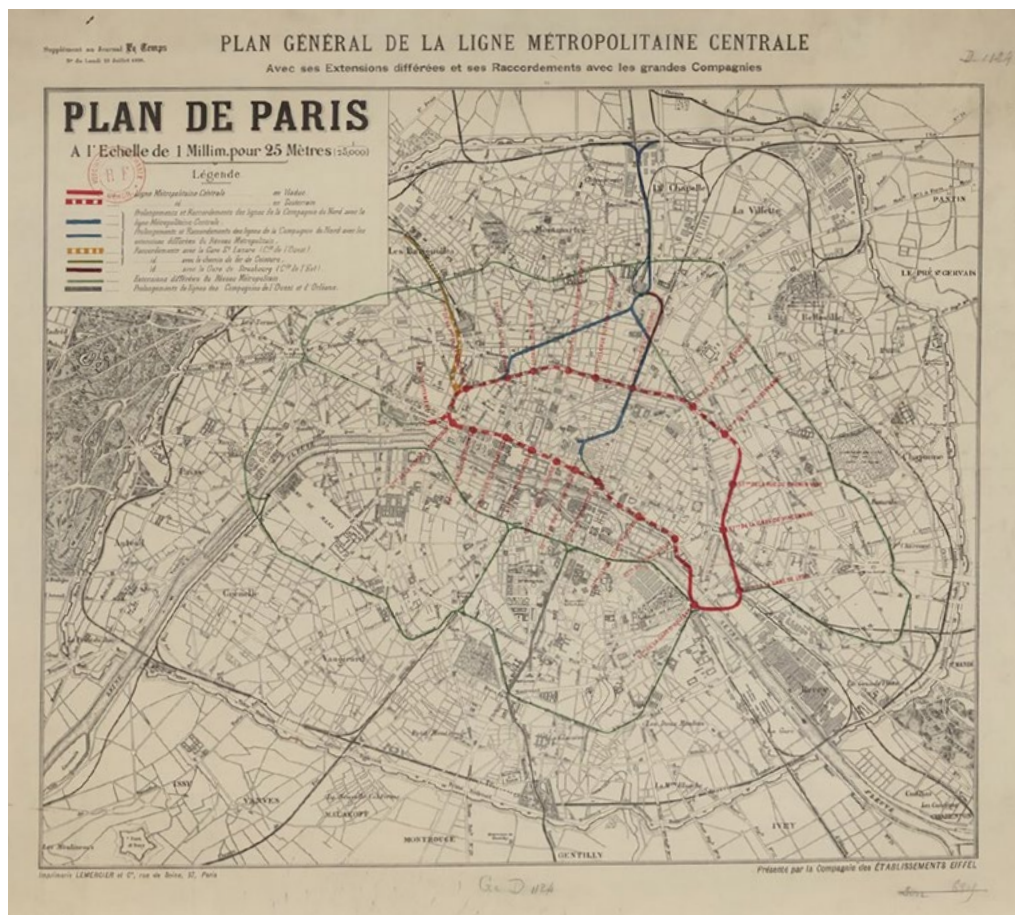
Il metrò nell'Esposizione Universale

Se tutti non son d'accordo a quale secolo si appartenga, nessuno però discute che l'anno 1900 appartiene alla Francia. È l'anno, infatti, che brilla per il raggio luminoso dell'Esposizione Universale di Parigi, la imponente e splendida manifestazione che chiama i popoli civili all'apoteosi del lavoro umano. [...] Sulle rive della Senna una nuova città è sorta: la metropoli ideale, ricca di palazzi, di colonnati, di cupole, i cui fregi, le architetture e i colori rifulgenti al sole darebbero quasi l'illusione di un insieme fantasmagorico del dominio de' sogni, e invece, è la più superba realtà di cui possa inorgogliersi il genio umano: "l'Esposizione" [Barbesi 1900, 439-440] (Fig. 1).

L'Esposizione Universale che si svolse a Parigi nel 1900, la quinta nel corso della sua storia, sarà ribattezzata «*exposition du siècle*» [Quantin 1900] per il suo carattere di tramite tra la fine del secolo passato e l'inizio di quello successivo. Dal 14 aprile al 12 novembre la Ville Lumière divenne il centro mondiale dell'esaltazione del progresso e della valorizzazione dei prodotti industriali nazionali. In contemporanea nel *Bois de Vincennes*



1: Exposition universelle de 1900. Plan d'ensemble, imp. du Plan de l'exposition, Paris, 1900 [Parigi. Bibliothèque nationale de France. GED-3472, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40725224v>].



2: Plan général de la ligne métropolitaine centrale avec les extensions différées et ses raccordements avec les grandes compagnies, supplément au journal «Le Temps» n. du Lundi 21 juillet 1890, imprimerie Lemerrier et Cie, rue de Seine, 57, Paris, 189 [Parigi. Bibliothèque nationale de France, GED-1124, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40709850m>].

si svolgevano i Giochi Olimpici estivi. Il grande evento permise la realizzazione di una serie di interventi infrastrutturali che trasformarono profondamente la morfologia del territorio riorganizzandone la mobilità. I principali snodi ferroviari: la *Gare de Lyon*, la *Gare de l'Est* e la *Gare Montparnasse*, furono ristrutturati per accogliere i visitatori che arrivavano in città e la *Gare d'Orsay* fu costruita al posto della *Gare du Champ-de-Mars* per permettere ai viaggiatori del tratto sud-occidentale di giungere in prossimità dei vari siti espositivi (Fig 2).

Inoltre, in una capitale sempre più congestionata da velocipedi, automobili e omnibus trainati da cavalli, l'Esposizione Universale fu l'occasione per colmare il divario con Londra e Berlino in materia di trasporti urbani. Nell'ottobre del 1898 iniziò la costruzione della prima linea elettrificata della metropolitana e furono messi in cantiere i due bracci che avrebbero costituito la linea 2 a nord e a sud, che entrarono in funzione nel

dicembre del 1900 con il tratto che collegava *porte Dauphine* a *porte Maillot*. Dopo soli diciassette mesi di spettacolari lavori condotti dal “*père du métro*” Fulgence Bienvenüe, a cui nel 1933 fu dedicata la stazione *Montparnasse-Bienvenüe* sulle linee 4, 6, 12 e 13, giovedì 19 luglio 1900 alle ore 13.00 una semplice cerimonia non ufficiale inaugurò la messa in funzione della ligne 1 del *Chemin de fer métropolitain de Paris*, lunga dieci chilometri con otto stazioni tra *porte Maillot* e *porte de Vincennes*.

Quest'opera diede un primo esito alla questione della congestione del traffico superficiale e allo scollamento tra le diverse aree urbane e svolse un'azione unitaria di avvicinamento al centro dei nuovi sobborghi che si stavano sviluppando tutt'attorno alla capitale. La costruzione di un sistema sotterraneo rese infatti possibile l'avanzamento di quartieri ancora contadini come lo erano all'epoca Montmartre e Montparnasse, permettendo uno sviluppo urbano equilibrato, tratto essenziale della metropoli del XX secolo [Novak 2017].

Il nuovo convoglio fu subito applaudito con clamore. In un articolo di *Le Figaro* del 20 luglio 1900, sono riportati alcuni commenti dei viaggiatori che, oltre allo stupore per la rapidità con cui il mezzo era in grado di coprire distanze considerevoli, trovarono sui vagoni un'oasi di pace e refrigerio nel pieno della *canicule*: «*C'est, d'ores et déjà, le seul coin de Paris où, par ces temps de canicule, il fait frais [...] et même un peu plus!*». E ancora: «*Délicieux! Comme il fait bon ici! C'est à y passer ses vacances!*» [Basset 1900].



3: Parigi, 19 luglio 1900. Inaugurazione della prima linea della metropolitana a porte de Vincennes [Paris, Musée Carnavale, <https://www.leparisien.fr/info-paris-ile-de-france-oise/transports/ces-parisiens-qui-ont-pris-le-premier-metro-25-02-2018-7578390.php>].

Il giorno dell'inaugurazione furono trentamila i biglietti rosa, color crema e verdi venduti, rispettivamente per la prima, per la seconda classe, distinzione che restò in vigore fino al 1991, e di andata e ritorno. Alla fine del 1900, il métro aveva trasportato dieci milioni di viaggiatori, cinque volte la popolazione di Parigi dell'epoca (Fig. 3).

Nell'arco di un decennio la città si costellò di accessi voluttuosi nello stile Art Nouveau di Hector Guimard: *brins de muguet* in ferro battuto verde che terminavano con il caratteristico globo luminoso arancione, edicole coperte a *pavillon chinois* o a *pagode e libellules* vetrate. Questi termini, spesso usati erroneamente per descrivere gli accessi della metropolitana poiché eccessivamente riduttivi nei confronti dell'opera e delle intenzioni dell'architetto, hanno lo specifico intento di rimandare a un che di suggestivo e poetico. Un secolo dopo con quattordici linee, l'ultima delle quali automatizzata e senza conducente, e una rete di circa 220 chilometri e 302 stazioni, la metropolitana è il mezzo di trasporto di Parigi per eccellenza oltre che parte integrante delle vite dei parigini e sfondo del loro indaffarato avvicinarsi quotidiano.

Il metrò nell'immaginario collettivo e nella cultura di massa

È arduo pensare Parigi senza la sua metropolitana. Nel 1885, quindici anni prima dell'apertura della linea 1, sui *catalogues d'étrennes* dei grandi magazzini erano raffigurate metropolitane-giocattolo in miniatura. Da allora, l'identità e la rappresentazione pubblica della capitale francese sono spesso state legate a questo specifico mezzo di trasporto, che ha contribuito ad arricchirne la «mitologia urbana» [Patassini 2006, 281] fino ai giorni nostri. Lo dimostrano espressioni come «*Métro, boulot, dodo*» usata per descrivere la routine quotidiana dei parigini tra casa e lavoro o il modo di dire «*avoir un métro de retard*» come variante della più nota e usata «*avoir un train de retard*». Nello stesso anno in cui la linea 1 fu inaugurata, trionfava il cinematografo dei fratelli Lumière. I sotterranei di Parigi sedussero all'istante i cineasti. La prima apparizione del metrò sul grande schermo è incerta, ma già nel 1908 comparve nel cortometraggio muto *Boireau a mangé de lail* diretto da Georges Monca e prodotto dalla Pathé Frères. Nel 1913 il commissario Juve inseguiva il criminale Fantomas per le strade di Parigi e i corridoi del metrò (Louis Feuillade, *Juve contre Fantomas*). Qualche decennio più tardi Marcel Carné sublimava la sopraelevata di Barbès-Rochechouart ne *Les Portes de la nuit* (1946), uno scolaretto si addormentava nei tunnel labirintici del metrò (Georges Franju, *La Première Nuit*, 1958) e Zazie sognava di esplorare le viscere della capitale e di salire sul suo più rappresentativo mezzo di trasporto (Louis Mall, *Zazie dans le métro*, riadattamento cinematografico del romanzo di Raymond Queneau, 1959). Il protagonista de *La Grosse Caisse* (Alex Joffé, 1965) era un *poinçonneur* che scriveva romanzi polizieschi come *Rapt à la RATP*, acronimo della *Régie Autonome des Transports Parisiens*, la società che, nata nel 1948 dalla fusione della *Compagnie du chemin de fer métropolitain de Paris* e della *Société des Transports en Commun de la Région Parisienne*, gestisce la rete del metrò, dei bus e delle linee ferroviarie nella città di Parigi e nella regione dell'Ile-de-France. Luc Besson mostrò in *Subway* uno spaccato del mondo della marginalità sociale e della fauna irrequieta del metrò (1985). Nel 1984 Luc Moullet realizzò *Barres*, quattordici minuti di sketch

umoristici con una vena ironica e provocatoria nei confronti della campagna antifrode «*Frauder c'est bête*» intrapresa in quegli anni dalla RATP contro la non obliterazione dei biglietti, le inciviltà e le frodi sui mezzi di trasporto pubblici.

Oggi la stazione fantasma di *porte des Lilas-Cinema*, in disuso dal 1939, esiste esclusivamente come scenario per le riprese di film e pubblicità, come *Il favoloso mondo di Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) o *Paris, je t'aime* (Claudie Ossard ed Emmanuel Benbihy, 2006). La metro di Parigi ha ispirato anche il panorama musicale, da Briollet e Arnould con la canzone *Pour le Métropolitain* (1899)¹ a Ulmer con *Pigalle* (1946) e Gainsbourg con *Le Poinçonneur des Lilas* (1958), e quello letterario. Kafka ne parla nei suoi diari [Stach 2012], Cortazar in uno dei suoi racconti [Cortázar 1973, 244].

Il metrò nella modernità

«La métro è il simbolo della modernità e dà alla città lo statuto di metropoli» [Ström 1994, 46]. Il termine “metropolitana” è l'ellissi di “ferrovia metropolitana”, locuzione modellata sul francese *chemin de fer métropolitain*, abbreviato in *le métropolitain* e più comunemente in *le métro*.

Nello sviluppo della città cosmopolita, essa diventa una metropoli quando la funzione del trasporto è assicurata da veicoli il cui obiettivo è il trasferimento mirato di una grande quantità di persone che auspicano l'abitare nella città come una grande comunità. Il ruolo di sotterraneo urbano del metrò c'entra con lo statuto di abitante della megalopoli e pertanto costituisce un elemento di differenziazione rispetto alle piccole comunità. La città e la rete sotterranea di trasporti hanno un legame indissolubile, tale per cui i mutamenti di entrambe sono segnati da continui rimandi e contaminazioni reciproche. Tuttavia, rispetto alla varietà della città, senza una propria caratterizzazione le stazioni del metrò si perdono nell'anonimato e nella ripetizione. Per questo motivo, la RATP ha enfatizzato in alcune stazioni il rapporto metrò-città attraverso ricercati interventi di valorizzazione dello spazio sotterraneo. La scelta di particolari allestimenti o la presenza di opere d'arte nelle “*stations culturelles*”, nate nel 1967 da un'idea dell'allora ministro della cultura André Malraux, crea un legame tra il dentro, lo spazio sotterraneo del métro, e il fuori, il quartiere sovrastante servito dal métro. A esempio, le banchine della stazione *Louvre-Rivoli*, prima stazione a essere «personalizzata», sono l'anticamera dell'omonimo museo (Fig. 4), mentre il testo della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1789 è iscritto sulle pareti di *Concorde*, decorazione dall'artista belga Françoise Schein per celebrare, nel 1989, il bicentenario della rivoluzione francese. Il «*Nautilus*» frutto dell'immaginazione visionaria di Jules Verne, che nel 1869 ne fece la dimora del leggendario capitano Nemo in *Ventimila leghe sotto i mari*, fu ricostruito in rame e ottone sotto la volta di *Arts et Métiers* dalla RATP e da Françoise Schuiten per celebrare, nel 1994, i duecento anni del *Conservatoire national des arts et métiers* e ci mostra, attraverso i suoi oblò, miniature e stampe di invenzioni epocali conservate nel sovrastante *Musée des Arts et Métiers*.

1 Parigi. Bibliothèque nationale de France. Département Littérature et art. 8-YE-3035, n. 50.



4: Ferdinando Scianna (Bagheria, 1943), Parigi, Francia. Stazione della metropolitana, 1978 [Magnum Photos, <https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOBQIA8RAZ&SMLS=1&RW=1321&RH=757>].

In tutte queste azioni si coglie una precisa intenzione della RATP di appropriarsi, attraverso una politica di valorizzazione culturale, dei tratti identitari del tessuto urbano per rafforzare il rapporto del metrò con la città: «La RATP al passo con il suo tempo, motore di una città contemporanea umana, vuole stimolare una politica originale affinché, nel sottosuolo come in superficie, trasporto pubblico e cultura possano legarsi intelligentemente» [Patassini 2006, 295].

I trasporti pubblici sono il luogo per eccellenza della nozione di spazio pubblico, oltre che il luogo astratto in cui si formano e circolano opinioni, poiché lì un'immensa quantità di individui apprende le ultime notizie, osserva le pubblicità affisse e sperimenta concretamente il funzionamento dei servizi pubblici. A tal proposito, la RATP ha da sempre portato avanti ricerche e sondaggi in cui la figura del *voyageur* è riconsiderata in maniera radicale. Al fine di rendere l'ambiente il più possibile sicuro e confortevole, sono state intraprese negli anni campagne di civilizzazione come «*Restons civils sur toute la ligne*» (2011), campagne antifrode come «*Frauder c'est bête*», campagne «*pickpockets*» (1984), campagne pubblicitarie per promuovere l'utilizzo del metrò come «*La deuxième voiture*» (1978) e campagne per migliorare l'immagine del marchio come «*Le ticket chic, le ticket choc*» (1981) (Fig. 5) e «*Le ticket flash*» (1985) [Ström 1994, 217]. Persino la mascotte Serge, il coniglietto rosa della RATP che ha visto la luce negli anni settanta, aveva l'obiettivo di stimolare nei viaggiatori, soprattutto i più piccoli, un senso di appartenenza e di sensibilizzarli verso i pericoli del mondo sotterraneo.



5: Cartoline della campagna pubblicitaria «*T'as le ticket chic, t'as le ticket choc*» del 1981, con la quale si pubblicizza il nuovo aspetto giallo e marrone del ticket del metrò [<http://lescopainsd-abord.over-blog.com/article-ticket-chic-ticket-choc-par-nath-didile-122365977.html>].

Le campagne di miglioramento della RATP evolvono continuamente sia dal punto di vista tecnico che umano. Nell'ultimo decennio, infatti, a causa di un importante ammodernamento che ha comportato la soppressione dei *poinçonneuses*, l'automatizzazione e il pilotaggio automatico, la figura del metrò è stata colpita da un forte risentimento di disumanizzazione. Per contrastare il senso di spaesamento dei viaggiatori che non percepiscono più il contatto con il loro mezzo di trasporto, la RATP ha promosso una campagna di «*réhumanisation*» [Ström 1994, 216]: tra le altre iniziative vi sono la formazione, nel 1985, di squadre di operatori «*juniors*», i cosiddetti «*tucistes*», con il compito di fornire aiuto agli utenti in difficoltà, e l'incremento delle attività commerciali installate nel metrò. La presenza di negozi tradizionali, mini-boutique, bancarelle di fiori, confetti, frutta, caratterizza il paesaggio metropolitano e individua una clientela di passaggio e diversificata, attribuendo ai corridoi del metrò una vocazione di luogo di sosta oltre che di circolazione e spazio a vocazione puramente funzionale. A riconferma di quanto sostenuto da Augé e ribadito da Costes, il metrò prolunga l'attività superficiale della città e ne diventa un'estensione, mettendo in contatto una molteplicità d'individui [Costes 1988, 57].

Con l'obiettivo di valorizzare il tempo trascorso nel metrò, sono stati lanciati programmi di spettacolo di varia natura: concorsi sportivi, concorsi di poesia amatoriale per autori dilettanti i cui versi, nel 2010 in occasione di *Printemps des Poètes*, hanno sostituito i consueti annunci degli altoparlanti, e ancora atelier d'artigianato, concerti, esposizioni culturali. Vi si aggiungono i musicisti senza reddito fisso, che dal 1997 la RATP ha integrato nel proprio programma di attività culturali attraverso una struttura dedicata; la proiezione di spettacoli come il documentario settimanale *Tube*, che dal 1985 al 1989 è stato trasmesso sulla metropolitana; o le visite guidate nei sotterranei e nei cantieri in corso che la RATP organizza durante le *Journées du Patrimoine*.

Per rafforzare il legame con gli utenti, nel 2016 la RATP ha sorpreso i viaggiatori con un pesce d'aprile che consisteva nel rinominare dodici stazioni del metro, giocando con doppi sensi, anagrammi e parole omofone: la targhetta di Anvers è stata capovolta, *Opéra* è diventata *Apéro*, *Saint Jacques - Coquille*, *Alexandre Dumas - Les Trois Mousquetaires*, *Télégraphe - #Tweet*, *Quatre septembre - Premier avril* e così via.

Conclusioni

Il metrò di Parigi non è, quindi, soltanto una composizione di tubi metallici saldati, tessere di mosaico, pubblicità multicolore e odore di terra misto a caucciù. Come afferma Marc Augé, la metropolitana non è un «non-luogo» [Augé 2009, 31]. Quella del capoluogo francese non lo è per i parigini, che attribuiscono ai suoi corridoi e alle sue stazioni dei ricordi e delle abitudini; non lo è per coloro che si sono appropriati di una piccola porzione di essa prendendola a tema di riprese, testi, scatti fotografici; non lo è per i turisti stranieri che si spostano nella città studiando meticolosamente sulla piantina la ghirlanda multicolore delle sue fermate. Seguendo il ritmo della città, il metrò si trasforma e offre, per un particolare effetto ottico, un'immagine ingrandita delle evoluzioni della società [Augé 2009], rivelandosi non solo una struttura peculiare e distintiva della realtà contemporanea, ma soprattutto un luogo intriso di significati per le possibilità di vita e di narrazione che offre. La sua capacità di riflettere verso l'interno una proiezione dei caratteri propri della città esterna e del vivere urbano, unita al suo utilizzo da parte di individui di ogni provenienza e di tutte le età, rende la metropolitana un potente canale di comunicazione di massa attraverso cui possono essere diffuse nozioni, idee, rappresentazioni.

Il metrò è un fenomeno persuasivo della cultura di massa, ma anche ciò che alimenta la cultura di massa stessa. Il suo alto valore simbolico esalta l'interpretazione del concetto di «globale» da un punto di vista sociale e culturale. Anche se la sua identità puntuale muta continuamente, la metropolitana di Parigi ha concorso, in più di un secolo di storia pienamente vissuta, a definire un'importante «città globale» europea e scrivere parte dell'identità dello spazio urbano. Il metrò di Parigi non è solo il mezzo di trasporto collettivo di una metropoli, ma anche un mezzo «democratico» attraverso i cui filtri ci è restituita un'immagine della città che attenua, seppur in minima parte, le disuguaglianze sociali, promuovendo l'inclusione e unendo le diversità. A riprova di ciò Serge *le lapin RATP*, originariamente nero con una salopette rossa e una T-shirt gialla, verso la fine degli anni 80 cambiò colore da nero a rosa per scoraggiare qualsiasi interpretazione non «politicamente corretta».

Il metrò dunque può essere interpretato come un fenomeno sociale e come tale deve essere investito non solo di elementi funzionali, ma anche di valori emozionali.

Bibliografia

Monografie

AUGÉ, M. (1986). *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986 [trad. it., 1992. *Un etnologo nel metrò*, Milano, Elèuthera].

AUGÉ, M. (1993). *Non luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano.

AUGÉ, M. (2008). *Le métro revisité*, Paris, Seuil [trad. it., 2009. *Il metrò rivisitato*, Milano, Cortina].

BARBESI, G. (1900). *Parigi. Guida pratica della città e dei dintorni. L'Esposizione del 1900 a volo d'uccello*. Roma, Casa Editrice Italiana.

- BORSI, F., GODOLI, E. (1976). *Paris 1900*, Bruxelles, M. Voaker.
- CHERONNET, L. (1932). *A Paris... vers 1900*, Paris, Éditions des Chroniques du jour.
- COLOMBO, P. (2012). *Le Esposizioni Universali. I mestieri d'arte sulla scena del mondo (1851-2010)*, Venezia, Marsilio.
- NOVAK, L. (2017). *Le métro: inconscient urbain*, Paris, Léo Scheer.
- PEPINSTER, J. (2010). *Le métro de Paris*, Paris, Vie du rail.
- QUANTIN, A. (1900). *L'exposition du siècle*, Paris, Le Monde moderne.
- ROBERT, J. (1983). *Notre métro*, Paris, Éditions Jean Robert.
- STRÖM, M. (1994). *Metro-art et metro-poles*, Paris, Courbevoie.
- THONNAT, G. (2010). *Petite histoire du Ticket de métro parisien*, Paris, Éditions Télémaque.
- TRICOIRE, J. (1999). *Le métro de Paris: 1899-1911, image de la construction*, Paris, Paris Musées.

Volumi collettanei con curatore

- Metro, le chemin de fer métropolitain de Paris* (1931), a cura di Chemin de fer métropolitain de Paris, Paris, Les Ateliers A.B.C.
- The Paris exhibition 1900* (1901), a cura di D. Croal Thomson, Herbert E. Butler, E.G. Halton, London, The Art Journal Office.
- Encyclopédie du siècle: l'Exposition de Paris de 1900* (1899), Montgrédien et Cie Éditeurs.

Saggio in volume collettaneo

- BISCIANI, R. (2018). *Uno spazio offerto al turismo. I souvenir fotografici delle Esposizioni Universali parigine (1855-1900)*, in *Viaggi fantasmagorici: Lodeporica delle esposizioni universali (1851-1940)*, a cura di A. Pellegrino, Milano, FrancoAngeli, pp. 27-61.
- FLOCH, J. M. (1992). *Esploratori o sonnambuli? Elaborazione di una tipologia comportamentale dei viaggiatori della metropolitana*, in *Sémiotique, marketing et communication*, a cura di J. M. Floch, Paris, Puf [trad. it., 1992. *Semiotica, marketing e comunicazione*, a cura di J. M. Floch, Milano, FrancoAngeli, pp. 59-88].
- PATASSINI, D. (2006). *Metro-morfosi: mutazioni spaziali nel métro di Parigi*, in *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, a cura di I. Pezzini, P. Cervelli, Roma, Meltemi, pp. 281-306.

Articolo in rivista

- BASSET, S. (1900). *Sur le métropolitain* in «Le Figaro: journal non politique», n. 201, venerdì 20 luglio.
- BELLOT, C., COUSINEAU, M. (1996). *Le métro: espace de vie, espace de contrôle*, in «Déviance et société», vol. 20, n. 4, pp. 377-395.
- BERNARD, D. (1995). *A view of Paris' Météor project: forging a new relationship between city and metro*, in «Tunnelling and Underground Space Technology», vol. 10, n. 3, pp. 343-352.
- BONNET, M. (1979). *Le temps dans le métro. Du plein ou du vide?*, in «Les Annales de la recherche urbaine», n. 5, pp. 171-190.
- COSTES, L. (1988). *Les petits commerçants du métro parisien*, in «Revue européenne des migrations internationales», vol. 4, n. 3, pp. 57-71.
- PÉNY, A. (1992). *Le paysage du métro: Les dimensions sensibles de l'espace transport*, in «Les Annales de la recherche urbaine», nn. 57-58, pp. 17-23.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Parigi. Bibliothèque Forney. Roger-Viollet. AF 176492 GF. *Exposition universelle 1900, Trocadéro. Le monde souterrain; Exposition minière souterraine, mines d'or du Transvaal*, Imprimerie Fraipont et Moreau, Paris, 95, rue de Vaugirard.

Parigi. Bibliothèque nationale de France. Département Littérature et art. 8-YE-3035, n. 50. *Les Chansons illustrées, Paris, 1888-1905*.

Parigi. Bibliothèque nationale de France. Département Philosophie, histoire, sciences de l'homme. 4-R-767. *La Science illustrée: journal hebdomadaire, publié sous la direction de Louis Figuier, Exposition internationale 1900, Paris*.

Parigi. Bibliothèque nationale de France. Département Philosophie, histoire, sciences de l'homme. SMITH LESOUÉF R-2316. *L'Exposition de Paris (1900) publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux et des meilleurs artistes, Librairie illustrée Montgrédien & Cie, Paris, 1898-1900*.

Parigi. Bibliothèque nationale de France. Département Sciences et techniques. 8-V-30038 (1). *Le chemin de fer métropolitain municipal de Paris. Description du réseau général, lignes en exploitation, type des ouvrages, usines et sous-stations électriques, par Jules Hervieu, précédé d'une préface par F. Bienvenüe, C. Béranger, Paris, 1903-1908*.

Parigi. Bibliothèque nationale de France. École nationale des ponts et chaussées. *Chemin de fer métropolitain municipal de Paris. Tome 1, Ligne circulaire nord 1900-1903, Union photographique française. École nationale des ponts et chaussées, Paris, 1900-1903*.

Parigi. Bibliothèque nationale de France. GED-1124. *Supplément au journal "Le Temps" n. du Lundi 21 juillet 1890. Plan général de la ligne métropolitaine centrale avec les extensions différées et ses raccordements avec les grandes compagnies, imp. de Lemercier, Paris, 1890*.

Parigi. Bibliothèque nationale de France. GED-3472. *Exposition universelle de 1900. Plan d'ensemble, imp. du Plan de l'exposition, Paris, 1900*.

Sitografia

Bibliothèques Patrimoniales Paris : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/> [giugno 2019].

DE SAINT SAUVEUR, C. (2018). *Ces Parisiens qui ont pris le premier metro*: <https://www.le-parisien.fr/info-paris-ile-de-france-oise/transports/ces-parisiens-qui-ont-pris-le-premier-metro-25-02-2018-7578390.php> [aprile 2019].

Gallica BNF: www.gallica.bnf.fr [aprile 2019].

Musée Carnavalet Histoire de Paris: <https://www.carnavalet.paris.fr> [giugno 2019].

Magnum Photos: <https://pro.magnumphotos.com/> [aprile 2019].

www.persee.fr [aprile 2019].

RATP- Régie Autonome des Transports Parisiens: <https://www.ratp.fr/> [aprile 2019].

IL POTERE DELLE IMMAGINI E L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ST. LOUIS DEL 1904: UN CASO DI DOCUMENTAZIONE ARCHIVISTICA

MANUELA D'AGOSTINO

Abstract

The paper discusses the 1904 St. Louis World's Fair through two photo albums. The fair celebrated the triumphant image of industrialised society, made spectacular the West's technical and scientific progress and legitimised colonial policies. In these images, Western society presents itself as an anticipation of the future network society, a model of a universal city capable of connecting global and local, of providing sociality and information, of modifying the concepts of belonging and identity.

Keywords

Photography; St. Louis World's Fair; Colonial policies

Introduzione

Il salto qualitativo e quantitativo offertoci dalla società dell'informazione, la maggiore flessibilità e l'eliminazione delle barriere spazio-temporali, linguistiche e culturali non sembrano aver offuscato un successo che perdura, sebbene con alti e bassi, da quel lontano 1 maggio 1851 quando venne inaugurata, a Londra, la Great Exhibition. Le esposizioni universali continuano, inconfutabilmente, ad essere il più efficace e popolare strumento di propaganda delle politiche commerciali, economiche, industriali, artistico-culturali di un paese, a sollecitare i sensi e a soddisfare le curiosità dello spettatore medio. È facile immaginare come i cosiddetti *fairgoers* abbiano desiderato vivere quell'irripetibile esperienza per cibare i loro occhi, le loro menti e i loro palati di tutto ciò che di nuovo, diverso e affascinante veniva proposto durante le *kermesse*. Oggi, nella società dell'informazione, che ruolo hanno le esposizioni universali? Se già dopo Parigi 1900, nota Massidda [2011, 11], il tracciato dell'elettrocardiogramma dell'evento mostrava i primi sintomi della malattia, perché le esposizioni continuano ad avere successo? Milano 2015 ha fatto registrare 22 milioni di visitatori. Cosa quindi, ancora oggi, affascina la moltitudine dei frequentatori? Perché milioni di persone andranno a Dubai nel 2020? Proveremo a rispondere a questa domanda in seguito.

Le fotografie

All'inizio del XX secolo voluminosi cataloghi, numeri speciali di riviste d'arte e d'architettura, guide, opuscoli, disegni e album fotografici furono pubblicati per diffondere e tramandare l'immagine delle esposizioni, esse stesse «fotografie istantanee della Civiltà in movimento» [Geppert 2003, 115]. Il mondo degli affari comprese, fin da subito, la rilevanza di quanto stava accadendo e intuì che per controllare il potenziale mondo dei consumatori doveva, necessariamente, gestire la macchina dell'informazione, in particolare la comunicazione visiva. I due album fotografici, su cui ho lavorato, sono di grande impatto comunicativo e raccontano uno dei più importanti e spettacolari eventi dell'epoca: la St. Louis World's Fair del 1904. Le 231 gelatine ai sali d'argento presenti negli album non sono corredate da testo o didascalie, non hanno annotazioni e non presentano indicazioni di responsabilità o pubblicazione. Accanto alle fotografie «ufficiali» (le personalità, gli edifici, i padiglioni ecc.), moltissime immagini documentano l'industria dell'intrattenimento, le mostre di bestiame, i progressi in campo scientifico e tecnologico raggiunti dai paesi più industrializzati e la «mostra etnografica» (i cosiddetti zoo umani) che ebbe luogo durante l'Esposizione. Sono venuta in contatto con questi album nel 2015 quando co-curai un progetto di valorizzazione del patrimonio della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. In seguito ho pubblicato un volume sul lavoro di catalogazione della raccolta e ho attribuito con certezza più della metà delle fotografie a Jessie Tarbox Beals, la prima fotoreporter americana. Le sue fotografie non sono spontanee né naturali, al contrario, alla stregua di un regista, la Tarbox mette in scena dei set, essenziali e semplici nella struttura compositiva, con un calcolato posizionamento degli attori, perché i suoi primi piani hanno lo scopo di raggiungere il coinvolgimento emotivo dello spettatore. La fotografia della Tarbox documenta, in un certo senso, alla maniera degli impressionisti ed è l'immagine di un mondo non come è, «ma come esso era quando si credeva ancora di poterlo possedere nella fotografia» [Belting 2011, 258]. Le sue immagini assolvono del tutto la funzione per cui sono state create: emozionano, inquietano, raccontano, attraggono e fanno discutere chi le guarda. Non hanno il carattere crudo e intenso delle fotografie, ad esempio, di Alice Seeley Harris che negli stessi anni documentano la violenza e la schiavitù di cui furono vittime inermi i congolesi (uomini e donne in catene, villaggi devastati, corpi mutilati), ma hanno parimenti un ruolo decisivo nella campagna per la modernizzazione in atto in quegli anni nei paesi occidentali. Attraverso queste fotografie possiamo cogliere i nodi che hanno costituito il nucleo centrale di quel processo culturale che ha portato, e porta, sempre più verso un orizzonte di emancipazione e libertà coloro che, con un noto termine gramsciano, possiamo definire i «subalterni» [Chambers 2006], a cominciare dalle stesse donne, fino a tutti quei popoli con cui i «bianchi» occidentali si sono trovati, lungo i millenni, a confrontarsi. Gli album si presentano dunque quale strumento utile e prezioso per chi visitò l'Expo e volle conservarne un vivido ricordo e per chi, all'epoca (come, del resto, oggi) si dovette accontentare di vivere l'emozione dell'evento solo attraverso di esse.

L'evento

L'Esposizione fu inaugurata il 30 aprile e chiuse il 1 dicembre e vi parteciparono circa una sessantina di paesi stranieri e 43 Stati americani. Era la terza volta (Philadelphia 1876, Chicago 1893) che gli Stati Uniti ospitavano un evento di questa portata, segno inequivocabile del riconoscimento tributato dall'Europa al prodigioso e rapido progresso raggiunto dai cugini d'oltreoceano. L'occasione fu data dalla ricorrenza del centenario dell'acquisto della Louisiana, ma l'obiettivo primario degli organizzatori fu quello di capitalizzare l'evento per promuovere la città di St. Louis, di dimostrare la superiorità della cultura americana e della fede nel capitalismo, di sostenere la politica estera del governo, di celebrare i progressi americani in campo industriale, commerciale e tecnologico raggiunti alle soglie del XX secolo [Parezo, Fowler 2007]. È necessario, a questo punto, soffermarci sulla corretta terminologia da usare per indicare questi eventi espositivi che, bisogna ammettere, varia da Paese a Paese. Nel mondo anglosassone si usa prevalentemente il termine *international exhibition*, mentre i francesi usano l'espressione *exposition universelle*, ma il significato sostanzialmente non cambia ed entrambi i termini sottintendono la volontà di indicare degli eventi in cui si espone. Al contrario l'espressione *world's fair*, usata negli USA, indica la precisa volontà degli americani di organizzare degli eventi dove i prodotti non sono solo in mostra, ma anche in vendita. Rydell [2013, 9-11] ricorda che la parola *fair* proviene dalla parola latina *feria* (giorno sacro) poiché, egli scrive, le manifestazioni americane dichiarano la fede nelle istituzioni e nella società americane ed è questa la grandezza mitopoietica delle esposizioni: far credere che il progresso sia la risposta ai mali del mondo.

Passiamo ora ad analizzare l'Esposizione tenendo presente i requisiti basilari che deve avere un sito espositivo. Come scrive Giulia de Spuches [2002], questi sono la rapidità dell'esecuzione, la solidità e la sicurezza dei luoghi, una facile riutilizzazione di quegli edifici, che si è deciso debbano sopravvivere all'evento, ma soprattutto un'aura di seduzione. Per realizzare la Fiera, una vasta area boschiva fu deforestata e bonificata a condizione che, terminato l'evento, fosse tornata rigogliosa come un tempo. Appena nove anni dopo, il Forest Park aveva riacquisito l'aspetto che aveva prima della Fiera, ma poteva continuare ad usufruire delle fognature e dei sistemi idrici realizzati per l'evento. Il potere immaginifico delle strutture erette fu da subito evidente, come i principi estetici del *City Beautiful Movement*. Al centro del sito fu costruito il Festival Hall (Fig. 1) da cui si diramava un enorme colonnato costituito da due file di colonne ioniche tra le quali si ergevano, in tutta la loro magnificenza, una lunga serie di massicce statue femminili, allegoria dei 13 territori che un tempo costituivano la Louisiana (Arkansas, Oklahoma, Missouri, Kansas, Nebraska, Iowa, Dakota, Montana, parte del Minnesota, il Wyoming e il Colorado). Intorno furono collocati 12 colossali edifici, d'ispirazione neoclassica, metafora del gigantismo americano: il Palazzo dell'Agricoltura, il Palazzo dell'Elettricità, il Palazzo delle Arti Liberali, il Palazzo delle Manifatture, il Palazzo dell'Educazione e dell'Economia Sociale, il Palazzo delle Mine e della Metallurgia, il Palazzo delle Macchine, il Palazzo dei Trasporti, il Palazzo delle Industrie Varie, il Palazzo dell'Orticultura, gli uffici amministrativi della Louisiana Purchase Exposition, infine il Palazzo



1: Anonimo, Festival Hall [in D'agostino 2018].

delle Belle Arti. Architetti, scultori e decoratori – la supervisione delle architetture fu affidata all'architetto franco-americano Emmanuel Louis Masqueray, quella delle sculture a Karl Britter – realizzarono in poco meno di 3 anni, questa immensa “cattedrale dell'effimero” per un totale di 40 palazzi e 1576 edifici come padiglioni, chioschi e costruzioni varie, il tutto rigorosamente con l'utilizzo di una miscela di acqua, gesso e legno. La presenza di numerose cascate, fontane, *boulevards* e una serie di canali navigabili rese il sito, denominato Ivory City, sofisticato e decisamente più suggestivo. Di giorno i visitatori erano abbagliati dall'effetto di luce creato dal bianco candore degli edifici e di notte dall'illuminazione elettrica posta intorno agli stessi a mo' di ghirlanda.

La città

Dalla seconda metà dell'Ottocento il sistema espositivo e quello urbano iniziano la loro convivenza fatta di continue ingerenze. I mega-eventi come le esposizioni universali rappresentano, ieri come oggi, un'eccellente occasione per le città che aspirano a ricoprire posizioni di rilievo nello scenario politico ed economico globale. Infatti chi ospita questo tipo di eventi ha sempre sfruttato le ingenti risorse finanziarie stanziare per attuare politiche di riqualificazione urbana e rilanciare la propria immagine [Cfr.

Hamon 1995; Masina 2014]. Le esposizioni, «città nelle città» [Geppert 2003, 115] sono il *medium* più efficace per mostrare la rappresentazione di sé sul palcoscenico globale. Elencare tutte le trasformazioni urbane che le esposizioni hanno portato sulle città ospitanti è impossibile, ma alcuni esempi sono noti a tutti. Pensiamo a Parigi, al Grand e al Petit Palais, al metrò, alla Torre Eiffel, al ponte Alexandre III... Ciò che è oggi Parigi è anche il frutto delle trasformazioni realizzate in occasione delle esposizioni [Zanini 2014]. Oppure, senza andare tanto lontano, pensiamo al traforo del Monte Bianco realizzato in occasione dell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906.

St. Louis, importante snodo ferroviario sul Mississippi dal 1874 e, all'epoca, quarta città degli Stati Uniti per numero di abitanti (570.000), non fece eccezione e con 15 milioni di dollari realizzò l'evento e si rifecce il "trucco". Il Palace of Fine Art, destinato da subito a sopravvivere all'evento, oggi è la sede del St. Louis Art Museum, uno dei principali musei d'arte del paese. La gigantesca voliera, realizzata dallo Smithsonian Institute per contenere ogni sorta d'uccelli, oggi è in bella mostra allo Zoo di St. Louis. La Brookings Hall della Washington University fu, all'epoca, utilizzata dalla Louisiana Purchase Exposition come sede amministrativa. Il Missouri History Museum possiede una mostra permanente sull'Expo che consente ai visitatori di fare un tuffo nel passato tra gli oggetti, le opere d'arte e le tecnologie mostrate quando la Fiera era aperta. Il Francis Field, all'epoca utilizzato per i Giochi Olimpici del 1904, oggi viene utilizzato per l'atletica e il calcio. La St. Louis Union Station, ampliata per accogliere i visitatori della Fiera, fino a detenere il titolo di stazione ferroviaria più grande e più frequentata del mondo, è oggi un hotel e un grande centro commerciale.

I trasporti

Circa 20 milioni di visitatori, una media di 100.000 al giorno, si recarono alla Fiera desiderosi di non perdersi questa stupenda occasione di spettacolo. Per visitare l'Esposizione furono messi a disposizione svariati mezzi di trasporto che consentivano di risparmiare le energie e ridurre i tempi di percorrenza. «*The fatigue entailed in seeing the Exhibition was simply enormous*», asserì l'architetto britannico H.P. Fletcher quando visitò l'Esposizione [Rydell 2013, 164]. Le barche, le automobili, i cavalli, i carri, i cammelli, i buoi e le sedie a rotelle, come dimostrano le fotografie, furono prese letteralmente d'assalto, come d'altra parte i tram della General Electric Company e i palloni aerostatici che sollevavano i visitatori a più di 1.000 piedi da terra, permettendo una visione panoramica del luogo. Fu allestita anche un'interessante mostra sulla storia dei mezzi di locomozione: dalle diligenze alle automobili passando per le locomotive e le carrozze ferroviarie, efficaci testimoni degli ottimi livelli raggiunti nel settore dell'ingegneria ferroviaria. Molte anche le locomotive esposte, come testimoniano le fotografie nei due album. In particolare fu mostrata la locomotiva della Burlington Northern capace di trainare un treno di 562 tonnellate e di percorrere in poco più di 4 ore più di 300 km. Per l'epoca, un fulgido esempio di progresso, oggi un'inezia se si pensa che il treno Hyperloop, che debutterà all'Expo 2020, sarà in grado di percorrere la tratta da Abu Dhabi a Dubai, circa 145 km, in soli 9 minuti.



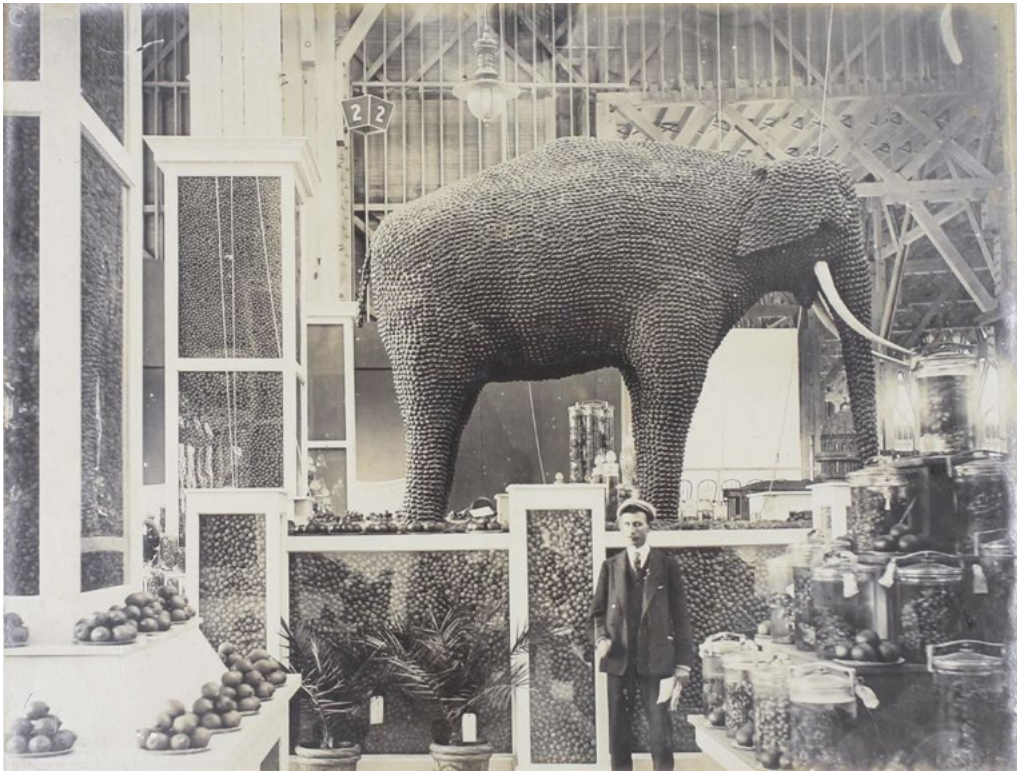
2: Anonimo, Ivory City: Administration Avenue [in D'agostino 2018].

Lo spettacolo della merce

Fino al recente avvento delle archistar alle esposizioni universali erano i singoli stati partecipanti a concepire, progettare e realizzare il proprio padiglione, per questo la stragrande maggioranza di questi erano caratteristiche costruzioni che riproducevano edifici celebri della propria storia nazionale. A St. Louis la Svizzera realizzò il *fac-simile* di un suo tipico *chalet*, la Germania il famoso Castello di Charlottenburg, la Thailandia un edificio ispirato al Tempio buddista di Marble e l'Argentina la Casa Rosada di Buenos Aires. L'edificio che presentò l'Italia era ispirato a un'antica villa romana.

All'interno dei padiglioni, nei singoli *stand*, venivano esibiti i prodotti, talvolta architettando curiose "messe in scena".

La merce, che si era rivelata un irresistibile attrattore, non poteva più essere ammassata, come nelle prime esposizioni, ma andava disposta con abili strategie di *marketing* capaci di intercettare e manipolare il desiderio, indirizzare ed educare al consumo. Per soggiogare la folla, i *window trimmer* realizzavano, di volta in volta, uno spettacolo "ad arte" dove i prodotti, il modo in cui esporli, l'ambiente nel quale esporre e i personaggi che li presentavano erano gli attori dello spettacolo. Le foto della Tarbox mettono in pieno risalto l'esuberanza merceologica degli *stands*-teatro, proprio come in un mega centro



3: Jessie Tarbox Beal, Palace of Horticulture: stand californiano [in D'agostino 2018].

commerciale e, sovente, ritraggono i venditori in posa oppure i manichini, accanto alle macchine, che simulano i gesti degli operai. La California, per fare un esempio, sfoggiò la sua produzione di olio d'oliva, di prugne, arance, albicocche, vino e, per sbalordire i visitatori, realizzò un gigantesco elefante con migliaia di mandorle (Fig. 3). Molte altre curiose sculture furono realizzate con materiali “particolari” come il burro, il sale, la cera d'api, il ferro.

Gli zoo umani

Alla fine del XIX secolo, l'umanità tutta era imbevuta di idee razziste che sfociavano in una complessa percezione gerarchica delle razze e nelle dicotomie bianco/non bianco, Occidente/resto del Mondo e le esposizioni divennero il luogo ideale per l'inferiorizzazione sistematica dei non bianchi. A Londra, nel 1851, furono esibiti indiani indù e tugh, ma gli “zoo umani” nacquero ufficialmente nel 1875 quando Carl Hagenbeck, imbonitore di folle e commerciante di animali, espose, al pubblico berlinese, alcuni indigeni delle isole Sama e purtroppo l'evento fu un successo. Nel 1904 il Field Museum di Chicago incaricò uno *staff* di fotografi (Carpenter, Johnston, le sorelle Gerhard e Tarbox Beals) di acquisire materiale etnografico.

A St. Louis, circa 2000 esseri umani (filippini, patagoni, ainu, pigmei, nativi americani) in abiti tradizionali furono messi in mostra, dietro il filo spinato, fotografati, misurati, studiati e costretti a esibirsi ogni giorno in spettacoli poco edificanti, come gli *ethno-show*, all'interno dei cosiddetti "zoo umani". Ad esempio, più volte al giorno, gli igorot macellavano un cane per poi mangiarlo. L'idea di fondo degli organizzatori, sacerdoti del capitalismo industriale, era veicolare il messaggio razzista ed egemonico della società statunitense per ottenere il sostegno dell'opinione pubblica alle politiche di restrizione dell'immigrazione e alla politica imperialistica d'oltreoceano. Il proposito, velato da un'apparente credibilità scientifica e da altrettanta teatralità, non tardò a concretizzarsi tanto che non pochi afroamericani, che visitarono l'Expo, furono vittime di episodi di segregazione razziale.

Le fotografie sulle etno-esposizioni, presenti negli album, sono 54, e 39 sono sicuramente di Tarbox Beals. Un solo esempio. Il governo giapponese, alla Fiera, propose sette edifici, ma era, al contempo, presente tra le attrazioni del Pike. Infine alcuni ainu, aborigeni provenienti dall'isola di Hokkaido, furono esposti, come pubblicità vivente per simboleggiare il potere benefico che poteva sortire il progresso. Le fotografie della Tarbox però sono lontane da questi stereotipi e raccontano di donne che indossano sandali di paglia e vesti colorate che tessono loro stesse con le fibre dell'olmo che tatuano il corpo con la tecnica della scarificazione; che allevano i propri figli. Le sue foto sono la rappresentazione di un'ideologia tesa all'integrazione tra il bianco e il nero, tra il presente e il passato, tra il vecchio e il nuovo mondo ma, occorre ricordarlo, nessuna immagine è portatrice di un messaggio univoco e vedere non è capire. Come dice la Sontag [2004] il mondo viene rappresentato attraverso le immagini, anche quelle specifiche del nostro sguardo. Pertanto ogni lettura è possibile. Una delle foto più rappresentative della Tarbox (Fig. 4) è quella in cui due donne, una ainu e una patagona, si relazionano nonostante le differenze culturali. Questa fotografia, secondo Medak-Saltzman [2010] contiene i semi di un movimento anticoloniale globale. Diversamente Wexler [2000] sostiene che fu proprio questo tipo di immagini a diffondere l'idea di un'America espansionistica, industrializzata e razzista.

Il pike: l'estetica della seduzione

Se l'Europa fosse ancora vissuta nell'era dei principi barocchi, sarebbe stata il teatro di spettacolari processioni, opere e messe in scena, con rappresentazioni allegoriche del trionfo economico e del progresso industriale ai piedi dei suoi governanti. In realtà, la marcia trionfale del capitalismo ebbe il suo equivalente. L'era della sua vittoria globale fu aperta e punteggiata da nuovi e giganteschi riti di autoesaltazione, le grandi Esposizioni universali [Massidda 2011, 237].

Nel cosiddetto *The Pike*, la più grandiosa e costosa area di intrattenimento sociale mai realizzata fino ad allora, si materializzarono le mire dell'imprenditoria capitalistica sul mondo dello spettacolo tanto che fu posto all'interno del sito espositivo, a dimostrazione della centralità conquistata dalla cultura di massa in America. Gli Stati stranieri esibirono nel Pike, tra le varie cose, le Alpi tirolesi; un villaggio irlandese, uno



4: Jessie Tarbox Beal, St. Louis World's Fair: ainu e patagoni [in D'agostino 2018].

giapponese e uno cinese; un palazzo moresco; le città di Costantinopoli e del Cairo (Fig. 5); una Gerusalemme ai tempi di Cristo, una ferrovia siberiana. Gli Stati Uniti sfoggiarono un villaggio eschimese, una piantagione della Virginia al tempo della schiavitù africana; una ruota panoramica; le Cliff-dwelling, già proposte a Chicago, ma senza i figuranti, il Wild West Show di Buffalo Bill e la riproduzione, in miniatura, delle più importanti battaglie navali della guerra ispano-americana. L'industria dello spettacolo etnico, reclamizzando le attrazioni "esotiche" e ricorrendo all'utilizzo dei figuranti, alimentava e confermava le teorie evoluzionistiche, contribuiva alla costruzione dell'immaginario collettivo e faceva del Pike un'efficacissima sintesi di piacere e istruzione. Infine c'erano una serie di "attrazioni sinestetiche" che consentivano al visitatore di immergersi, "a tutto tondo" nell'affascinante atmosfera dell'artificialità e della teatralità, caratteristiche che oggi si presterebbero perfettamente a luoghi come Las Vegas, Hollywood o ai parchi divertimento come Disneyland. A questo proposito ricordiamo che Walt Disney è stato uno dei più famosi *fairgoer* e iniziò, stando alle notizie in rete, visitando, con la famiglia, proprio la Fiera di St. Louis, benché all'epoca avesse solo 3 anni.



5: Jessie Tarbox Beal, Pike: Streets of Cairo [in D'agostino 2018].

Conclusioni

Durante le esposizioni dunque il grande si fa “piccolo” e in un momento le distanze si riducono, il mondo smarrisce il suo carattere di macrocosmo e assume quello di “villaggio globale” in cui, proprio come nelle società primitive, una pluralità di appartenenze si trasforma in breve in una stessa identità. È proprio la struttura di villaggio delle esposizioni a favorire, riassumere ed assicurare i rapporti fra l'uomo e l'universo, fra la società e il mondo soprannaturale, fra i vivi e i morti [Lévi Strauss 1960, 216] tra locale e globale, come da anni teorizza Castells. Le esposizioni universali oggi costituiscono il *medium* espositivo della *network society* ed esprimono il bisogno della “ragnatela globale” di fare *networking* oltre il luogo fisico. La società ha bisogno di uno spazio per rappresentarsi, che diviene luogo fisico, nel caso delle esposizioni, sebbene effimero e transitorio e, luogo virtuale, nel caso della rete. Se qualche decennio fa Breitbart [1997] aveva parlato, a proposito delle esposizioni di *worlds on display* oggi Sonia Livingstone [2008] parla, non a caso, di *identity as display*.

Bibliografia

- BELTING H. (2011). *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci.
- BREITBART E. (1997). *A World on Display*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- BUCCHETTI V. (2002). *La messa in scena del prodotto. Packaging: identità e consumo*, Milano, Angeli.
- CARMAGNOLA F., FERRARESI M. (1999). *Merchi di culto: Ipermerce e società mediale*, Roma, Castelvecchi.
- CHAMBERS I. (2006). *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Maltemi.
- D'AGOSTINO M. (2018). *L'esperienza universale di St. Louis. Un racconto attraverso le fotografie di Jessie Tarbox Beals*, Roma, Carocci.
- DE SPUCHES G. (2002). *La fantasmagoria del moderno. Esposizioni universali e metropoli* in «Bollettino della Società Geografica Italiana» n. 4.
- GEPPERT A. (2003). *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin-de-siècle* in «Memoria e Ricerca», n. 12.
- HAMON P. (1995). *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna CLUEB.
- LEVI-STRAUSS, C. (1960). *Tristi tropici*, Milano, Il saggiatore.
- LIVINGSTONE S. (2008). *Learning the lessons of research on youth participation and the internet*, in «Journal of Youth Studies» n. 11.
- MASINA L. (2015). *Esposizioni universali*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.
- MASSIDDA, L. (2011). *Atlante delle esposizioni universali: storia e geografia del medium espositivo*, Milano, Angeli.
- PAREZO N. J., FOWLER D. D. (2007). *Anthropology Goes to the Fair: The 1904 Louisiana Purchase Exposition*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- RYDELL R. W. (2013). *All the World's a Fair. Vision of Empire at American International Exposition 1876-1916*, Chicago, The University of Chicago Press.
- SILLA C. (2013). *Marketing e desiderio: una genealogia del capitalismo di consumo*, Roma, Carocci.
- SONTAG S. (2004). *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino Einaudi.
- ZANINI, L. (2014). *L'evoluzione storico-urbanistica dell'area delle Esposizioni Universali nella cartografia ed iconografia ottocentesca di Parigi*, in *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, *Storia dell'Urbanistica* n. 6, pp. 293-304: <https://www.storia-dellacitta.it/wp-content/uploads/2017/10/6-2014-storiadellurbanistica-expo.pdf> [maggio 2019].

URBAN MICRONARRATIVES AS CITY'S REPRESENTATION: EVERYDAY LIFE AND URBANITY AT THE CENTENARY OF BRAZIL'S INDEPENDENCE COMMEMORATION YEARS (1920-1925)

NAYLOR VILAS BOAS, MARIA CRISTINA CABRAL,
RODRIGO CURY PARAIZO

Abstract

The paper presents some early results of the study on Rio de Janeiro in the years of Brazil's Centenary of Independence (1922), when big urban interventions transformed the historic city centre. Using primary sources known as "urban micro-narratives" to study everyday life in order to map the city, the research seeks new methodological directions for its graphical representation, especially in those years that saw its shift towards becoming a global city.

Keywords

Rio de Janeiro; Graphical representation; Urban history

Introduction

In the early 1920's, Rio de Janeiro suffered deep transformations that reconfigured its landscape. In a second wave of interventions that started two decades earlier, the Brazil's Capital at the time witnessed the construction of the International Exhibition of Brazil's Independence Centenary, in 1922, at the same time the Castelo Hill, place of the city's first settlement, was being demolished at its side. In this moment of city's transition [Lynch 1976, 177-178], while the country's future was represented by the Exhibition's pavilions, disappeared with the hill an undesirable past that didn't fit in the image of the city that was announced to the world.

This paper focus in this moment, considering it part of a single process of construction of Rio's Modern identity. With a conceptual framework related to Italian Micro-History [Lima 2006], we intend to graphically explore what we call "urban micronarratives", ordinary life histories depicted in primary sources liable to be mapped in time and space, in the hypothesis that they are capable to provide subsidies for the representation of a place's past social life.

We present the early stages of a research that intends to digitally reconstruct the 1922's Exhibition. In this first stage, we aim to reconstruct one of the subjects of the narrative clash occurred in the years before the Exhibition, when the newspapers hosted many opinions regarding the hill's demolition, having its dwellers and their way of life as one of its main focus. We consider that it's possible to spatialize to whom and to what those voices referred, theme that was already explored in a History's Master research [Paixão 2008], but never visualized graphically.

We seek to represent the profile of Castelo Hill's former residents, their location in territory and their social dynamics through the mapping of urban micronarratives. We later want to associate it to digital models in order to present a spatialized representation and reconstruct the urbanity [Aguiar and Netto 2012] of the place.

Nowadays, digital models carry out an important role in urban historiography and cultural heritage fields as documental synthesis and working hypothesis tools. On the other hand, urban morphology, however fundamental to describe the city, is only the substrate of countless other dimensions that aren't made of the same materiality [Netto et al 2018], which representation is yet a clear challenge for digital modeling.

Other methods to represent cities' immaterial information are becoming increasingly popular, like geoprocessing [Gil 2013; Gribaud 2014; Tamborrino, Rinaudo 2016] and diagrams [Barki 2009; Silva 2017]. However, their integration with digital models is yet to be made, and discussions are now related to the CIM (City Information Modelling) concept [Stonajovski 2013; Almeida, Andrade 2018], whose tools would allow associate information to digital urban models, like BIM (Building Information Modeling) already do in architectural scale.

Thus, this research will explore some possibilities of urban history's representation and reveal some urbanity's aspects of Rio's past in a fundamental moment of its constitution as a global city.

The Exhibition and the Demolition: A Single Act of an Urban Development

Rio de Janeiro presents the particularity that it was developed in an unfavorable area. Founded by defensive reasons, built between hills, swamps and lagoons, landfills and razes were constantly presented as a necessity for its development. For more than four centuries defined by four hills that limited it (São Bento, Conceição, Santo Antônio and Castelo), some of them started to be viewed as obstacles for the city's development, especially after the arrival of the Portuguese Royal court in 1808.

In this moment, first speculations about Castelo Hill's demolition arised, justified by the notion that the hill impaired the city's ventilation, on pair with a hygienist discourse that was being constituted at the time [Costa 2013]. In a 1798 report, Dr. Antônio de Medeiros noted that

only the Powerful Hand of our August Queen would rip out the main causes of the endemic diseases of Rio de Janeiro, [...] ordering the demolition of the hills of Castelo and



1: One of the Exhibition's access (left). While the Exhibition's pavilions arose, the Castelo Hill was disappearing in the city's landscape (right) [Photograph by Augusto Malta].

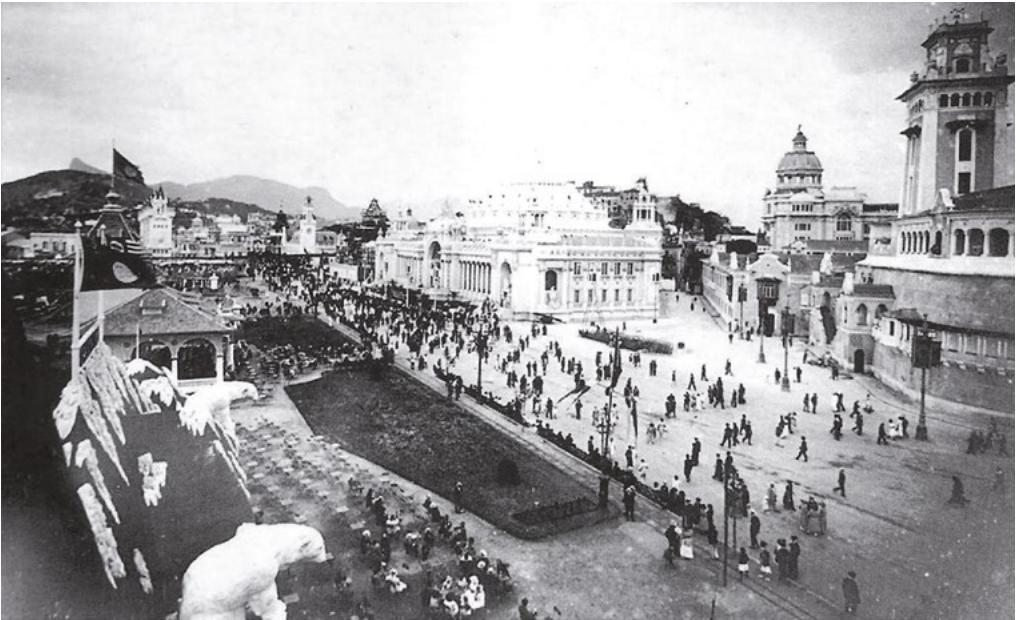
Santo Antônio [...]. By this way, the swamps would be filled [...] and the air would flow easier through the city [Medeiros 1813, 13].

Despite the propositions of the XIX century urban projects [Andreatta 2008], it was only in the beginning of XX century that first significant interventions took place in the city, now the capital of the Republic established in 1889. The construction of the port and the symbolic Central Avenue in the first decade of the century defined the interventions' main guidelines. At this time, a small portion of Castelo Hill was razed in order to construct the avenue and its public buildings, representative of a bourgeois society that claimed its entry into the new century: The Municipal Theatre, the National Library and the Beaux-Arts Museum. Then, two decades more would pass before its full raze, this time for the celebration of Brazil's Independence Centenary.

Many urban historiographic studies have already approached the theme of the Exhibition and the demolition, emphasizing their complementarity. It has been shown that, at that time, different notions of Modernity clashed [Motta 1992a], whether in the pavilions' architecture style of the Exhibition [Levy 2010] or in the opinions about the hill's demolition, which found in the newspapers the necessary space to confront themselves [Motta 1992b]. Thus, the beginning of the 1920s was a significant time for the city, when its population witnessed its entry in the Modernity. According to Kessel, «day by day, in the busy year of 1922, Rio watched the daily spectacle of the past represented by the Castelo Hill vanishing in mud by the hydraulic hoses, meanwhile over the landfill the palaces and the avenues were formed» [Kessel 2001].

New Paradigms on Visual Reconstruction of Cities' History

Representing the cities is a fundamental approach necessary to study their history and the flows of their development. With the presence of digital tools in architectural and urban historiography, the possibility to relate many kinds of sources was greatly potentialized and opened the ways to the construction of new interpretations of cities'



2: General view of the International Exhibition of Brazil's Independence Centenary [Photograph by Augusto Malta].

past. Approaches related with the digitization of the physical model of Rome, used as a primary source for the “Rome Reborn Project” by University of Virginia [Guidi et al 2007], or the great interdisciplinary work necessary to rebuild some cities in their past environments for the videogame *Assassin's Creed* [Navarro 2015] represent some of the possibilities that digital tools present for the historians' researches nowadays.

All these examples are experiences where digital tools actively participate of the historiographic process. Since the paths opened in the end of the 1960's by French historiography [GOFF et al. 2005] and later by Italian Micro-history [Lima 2006], which presented new methodological dimensions for documental sources, the advent of digital tools was capable to take them to a new level.

New digital environments, like geoprocessing tools (GIS), present important ways to deal with a potentially unlimited quantity of information and to articulate them in urban maps. In this sense, they open possibilities for the renew of the old demographic historiographic methods which marked the Italian scene in the 1960's [Lima 2006, 45-48], now using an entirely new instrumental basis.

The first big historiographic research to employ computational methods was made in the end of that decade when was digitized the massive quantity of information of “Catasto Fiorentino”, a census document of about 265 thousand people of Tuscany region in 1427 [Aymard 1981, 405]. Nowadays, a crescent number of research projects follow the same process of historical research, and an important reference could be found in the visualization of Turin's labor spatial distribution in the beginning of XXth century using factories' records [Tamborrino, Rinaudo 2016]. In this research, the authors seek

to articulate the mapped information with digital models, even though they acknowledge the lack of interoperability between the tools.

In the case of digital models, we can highlight their great capacity to represent the urban morphology, as demonstrated in works in the field of Virtual Urban Heritage [Paraizo 2009]. But we also know the city is greater than its form, it's also made of information [Netto 2018] and, in that sense, digital models present significant limitations to represent the immaterialities which are a fundamental part of its nature. This gap isn't verified when dealt with architectural objects in Cultural Heritage studies, which can already resort to HBIM field (Historic Building Information Modelling) [Osello et al 2018], dedicated to semantically document ancient buildings through digital models. When talking about cities, however, digital urban models don't offer suitable answers to deal with the information's complexity and the relationships a city presents [Stojanovski 2013], which go beyond the geometric precision and accurate formal description. Initial solutions in the conceptual field of CIM have been implemented, but in environments not fully specialized to deal with the problem of 3D databases creation [Khemlani 2017]. Anyway, the articulation with the field of Urban History would be immediate, being fully possible to think about HCIM (Historic City Information Modeling) tools, with the time dimension as an important component, as well as social dynamics modeling and documentation capabilities.

We understand that it's a matter of time until these solutions become available, since there is a clear demand for them, especially if we consider the *Smart Cities* and the *Big Data* as fundamental issues for the XXI century urbanism. According to Khemlani,

the concept of having an intelligent city information model to design and operate our cities is extremely exciting [...]. Once we have made substantial progress in the domain of CIM [...] it's conceivable to imagine information modeling for increasingly higher levels of geographic entities such as countries, then continents, then even the planet! [Khemlani 2017].

Urban Micronarratives as City's Representation: A Historiographical Approach

Given the multiplicity of approaches to represent the city, we will examine the concept of "urbanity" [Aguiar, Netto 2012], as it brings up important aspects about the relationship between the materiality of the built environment and the immateriality of the social dynamics established there. It could constitute an important theoretical path, as it can represent a «robust and key property that seems to address the heart of urban life and its conditions» [Aguiar, Netto 2012, 13].

Unlike city's morphology, which is more perennial in time, urbanity is a category fundamentally linked to the present, a dimension where immateriality can be better seized. Even so, we start from the hypothesis that it would be possible recover traces of a past urbanity in the documental fragments produced in the daily life of a city, which can reveal the social dynamics that once existed there.



3: Exhibition's events, publicity ads and everyday life small news constitute the basics urban micronarratives for the Rio's urbanity mapping in the years of the Centenary's Independence commemorations («Revista da Semana», 38. September, 16th, 1922; *Jornal das Moças*», 378. September, 14th, 1922; «Correio da Manhã», ed. 7668. February, 27th, 1920).

An examination of Rio's everyday life, in the context of the Exhibition's construction [Levy 2010] and the Castelo Hill's demolition [Nonato, Santos 2000], both inserted in a bigger debate about national identity [Motta 1994], can reveal an interesting web of relationships at different scales [Levi 1991] where each fragment of everyday life is part of that urbanity. The representation of these relationships could give a visual dimension for the historical plot of this place's constitution.

Thus, we define “urban micronarratives” as the narrative fragments of a city's everyday life related with a small and granulated time scale. As research sources, they must contain the identification of events, people and places, data that can be located in time and space, constituting the condition for its transformation in graphical and mappable information. As a first approach, we propose some categories of urban micronarratives. News related to the Exhibition telling about its events constitute a first set of micronarratives able to be mapped. Commercial ads, showing us the shops, their addresses and their target audience are also interesting primary sources. Despite of lacking a traditional narrative, once mapped the set could reveal part of the city's “commercial landscape”. Finally, ordinary events of everyday life constitute another significant category, showing us the fundamental human substrate the city is made of.

As already mentioned, we now focus in the narrative clash related with the razing of the Castelo Hill, which occupied the press pages a few years before the actual works started. While the Exhibition has been planned, different opinions about the demolition were confronted, related to divergent ideas about Modernity [Motta 1992a], mainly arising from moral views about the hill's dwellers and their way of life [Paixão 2008]. Some defended the hill, pointing for its natural and historical qualities, while others talked about the inadequacy of its people. According to the «Caretta» magazine, in 1916,

The Castelo hill will be destroyed! What revolt us [...] isn't the sacrilege against the city's cradle; (...) what rage us and alarm us is the scandal which threaten us the hill's washerwomen. Yes! Expelled of the hill, the washerwomen will go down to the avenue and we'll [...] see our dirt clothes being washed in public!

So, the research seeks to identify and map the population referred in this narrative clash. Who were them? How was their social dynamics? Have they corresponded to the stereotypes, while their home was called "trash deposit", "pile of hovels and ruins" or even "mountain of manure"? [Careta 1920]. A research about this has already been done in a History Master dissertation, where the author did an interesting social mapping which reveal some aspects of this population [Paixão 2008]. It's an important reference, as it has already walked through some tortuous paths in the city's archives. Despite of it, as it wasn't the objective, it lacks a graphical approach, which will allow us take further and give a new dimension to this information.

The archival research conducted revealed promising mappable data in the form of registers from 1916 to 1922 of the police station responsible for the Castelo Hill. It was possible to identify in this documental series 533 residents [Paixão 2008, 155], considering a universe of about 4.000 residents [Kessel 1997, 41]. Despite the particularities of their production, the police registers are an important source about the hill's everyday life, and contain time and space information, which puts them as a significative subcategory of urban micronarratives defined before.

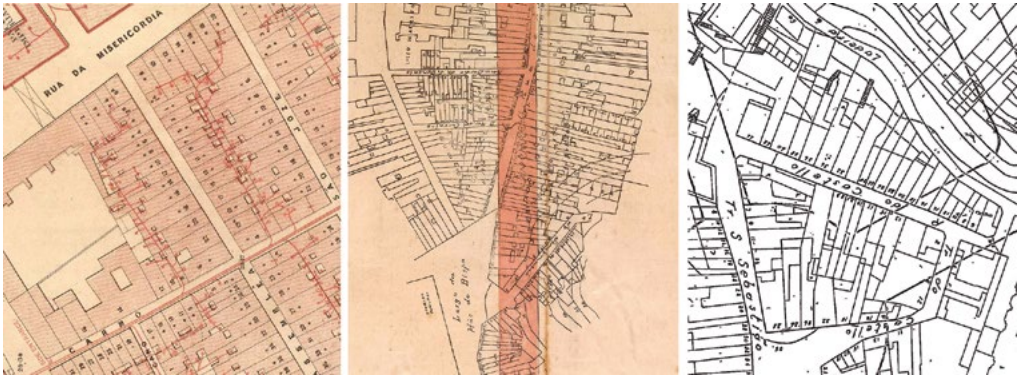
An Experiment of Mapping Urban Micronarratives

Three cadastral plans describing Rio's downtown area constitute the primary documents for our research, not without presenting some historiographical challenges. The city plan of 1870, considered the most precise document done until then [Czajkowski 2001], shows us the land division in its lots and streets scale, and is an excellent start point for micronarratives mapping.

However, it describes the city fifty years before the research time frame. Even considering that a city's plan tends to stay in time [Rossi 2001, 52], we have to consider that the construction of Central Avenue, in the beginning of XX century, imposed big transformations in its urban structure.

It's therefore necessary to merge this plan with the avenue's plan published in its inauguration [Ferrez 1906]. Then, we must include the cadastral map of Castelo hill done in 1920, which describes its topography and land division, because the hill didn't appear detailed in the previous plans. From this articulation, it's possible to have Rio's central area plan in the beginning of the 20's, with all necessary elements for the information embedding coming from urban micronarratives, first in a GIS environment, then in digital models, already partially built in previous researches [Vilas Boas 2007].

We can exemplify this information's articulation using a police record dated of March 15th, 1922 [Casa 1922]. In that day, Ms. Maria da Silveira Furtado, resident at Castelo Square n. 26, complained about the robbery of her earrings a month before, telling she



4: From left to right. Detail of the 1870 Rio's cadastral plan [Leopoldo José da Silva and others. *Planta da Cidade do Rio de Janeiro*], the 1906 Central Avenue plan [in «Revista da Semana», June, 14th, 1903], and the 1920 cadastral plan of Castelo Hill [Alignment Project, n. 1355. August 17th, 1920] constitute together the main documental basis for the urban micronarratives mapping.

was suspicious about Mr. Manoel Martins. Nothing more was informed, but we should remember that, while Ms. Maria still lived at the hill and complained about her earrings, not only the Exhibition's construction was in course but also the Castelo Hill's demolition, while people were discussing about Brazil's modernity in the papers.

Her house is well identified in the map and can be seen in a photography shot two years before. Conveniently, a lady appears in the house's door, and we can just speculate if she wouldn't be Ms. Maria Furtado herself. Anyhow, in this experiment, it is possible to verify how the sources' articulation and the mapping of these small everyday life histories make the urbanity start to sprout in the lifeless maps. It is easy to perceive the potential the mapping of urban micronarratives presents to the graphic representation of Rio's past urbanity.



5: The articulation between different documents can represent the life existent in them and reveal traces of the past urbanity of the city [Elaboration by Laboratory of Urban Analysis and Digital Representation (LAURD) and photograph by Augusto Malta].

Conclusion

We have presented in this paper the first approaches of a research that will be concluded in 2022, year of the bicentenary of Brazil's independence. It is aimed at the digital spatial reconstruction of the Exhibition area along with their ordinary life, in a virtual reality environment, like many others experiences in the field of Urban Heritage being done around the world nowadays.

Being part of a set of researches developed by the Laboratory of Urban Analysis and Digital Representation [Segre 2014; Vilas Boas 2014] examining the subject of the 1922 Exhibition, has as main objective the diffusion of a heritage that persists in the city's memory. To allow people of our time walk by the Centenary Exhibition and know the Castelo Hill, its population and their everyday life is, more than a research, a duty to the memory of the city and the various social groups that composed and still compose it. We keep on working in this direction.

Bibliography

- AGUIAR, D., NETTO, V. (2012). *Urbanidades*. Rio de Janeiro, Folio Digital.
- ALMEIDA, F., ANDRADE, M. (2018). *Considerações sobre o Conceito de City Information Modeling*, in «InSitu», v. 4, n. 1.
- ANDREATTA, V. (2008). *Atlas dos Planos Urbanísticos do Rio de Janeiro: de Beaurepaire-Rohan ao Plano Estratégico*, Rio de Janeiro, ViverCidade.
- AYMARD, M. (1981). *Les "Annales" et l'Italie*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», n. 93, v. 1, p. 401-417.
- BARKI, J. (2009) *Diagrama como Discurso Visual: Uma Velha Técnica para Novos Desafios*, in *Proceedings of the 80th DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*, Rio de Janeiro.
- COSTA, M. C. L. (2013) *O Discurso Higienista definindo a Cidade*, in «Mercator», v. 12, n. 29, pp. 51-67.
- GIL, T. (2013). *Cartografia digital para historiadores: algumas noções básicas*, in: *História, arquivos e mídias digitais*, Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, v.1, pp. 94-114.
- GOFF, J.; CHARTIER, R.; REVEL, J. (2005). *A História Nova*. 5, São Paulo, Martins Fontes.
- GRIBAUD, M. (2014). *Paris Ville Ouvrière: Une Histoire Occultée (1789-1848)*. Paris, La Découverte.
- GUIDI, G.; FRISCHER, B.; LUCENTI, I. (2007). *Rome Reborn: Virtualizing the Ancient Imperial Rome*, in «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives», vol. 36-5-W47.
- KESSEL, C. (2001). *A Vitrine e o Espelho: O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*, Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
- LEVI, G. (1991). *Sobre a micro-história*, in *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, pp. 133-161.
- LEVY, R. (2010). *A Exposição do Centenário e o Meio Arquitetônico Carioca no Início dos anos 1920*, Rio de Janeiro, EBA / UFRJ.

- LIMA, H. E. (2006). *A Micro-História Italiana: Escalas, Indícios, Singularidades*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- LYNCH, K. (1976). *What Time is this Place?*, Massachusetts, The MIT Press.
- MEDEIROS, DR. A. (1813). *Relatório. O Patriota*, in «Jornal Litterario, Político, Mercantil do Rio de Janeiro», vol. 1, n. 3, pp. 3-15.
- MOTTA, M. S. DA. (1992a). “*Ante-sala do Paraíso*”, “*Vale de Luzes*”, “*Bazar de Maravilhas*” - *A Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro -1922)*, in *Cenários de 1922*, Rio de Janeiro, CPDOC.
- MOTTA, M. S. DA. A (1992b). *Nação faz Cem Anos: o Centenário da Independência no Rio de Janeiro*, in *XVI Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, CPDOC.
- MOTTA, M. S. DA. (1994) *1922: em busca da cabeça do Brasil moderno*, in *Seminário 70 anos da coluna prestes: 1924-94*, Rio de Janeiro, cpdoc.
- NETTO, V. M., BRIGATTI, E., MEIRELLES, J., RIBEIRO, F., PACE, B., CACHOLAS, C., SANCHES, P. M. (2018). *Cities, from Information to Interaction*, in «Entropy», vol. 20, n. 834.
- NONATO, J. A.; SANTOS, N. M. (2000). *Era uma Vez o Morro do Castelo*, Rio de Janeiro, IPHAN.
- PAIXÃO, C. M. Q. (2008). *O Rio de Janeiro e o Morro do Castelo: Populares, Estratégias de Vida e Hierarquias Sociais (1904-1922)*, Mestrado-Niterói, Universidade Federal Fluminense.
- PARAIZO, R. C. (2009). *Patrimônio Virtual: Representação de Aspectos Culturais do Espaço Urbano*, Ph.D. Thesis, Rio de Janeiro, PROURB.
- SEGRE, R. (2014). *Memorial do Laboratório de Análise Urbana e Representação Digital (1995-2011)*, in *Leituras Gráficas da Cidade - Anais do I Seminário LAURD*, Rio de Janeiro, Rio Books.
- SILVA, A. M. (2017). *Entre diagramas e processos: Notas sobre discursos, enunciados e práticas contemporâneas*, in «Projeto e Percepção do Ambiente», vol. 2, n. 2, p. 16.
- STOJANOVSKI, T. (2013). *City Information Modeling (CIM) and Urbanism: Blocks, Connections, Territories, People and Situations. SimAUD 2013. Anais*, in *Proceedings of the Symposium on Simulation for Architecture and Urban Design*. San Diego.
- TAMBORRINO, R.; RINAUDO, F. (2016). *Creative Mapping Landuse and Human Activities: From the Inventories of Factories to the History of the City and Citizens*, in «Elettronico», vol. 10, n. 11, pp. 3347-3354.
- VILAS BOAS, N. (2007). *A Esplanada do Castelo: Fragmentos de uma História Urbana*, Ph.D. Thesis, Rio de Janeiro, PROURB/FAU/UFRJ.
- VILAS BOAS, N. (2014). *A Gráfica Digital na Construção da História Urbana: Trajetórias de Pesquisa (1997-2014)*, in *Leituras Gráficas da Cidade - Anais do I Seminário LAURD*. Rio de Janeiro, Rio Books.

List of archival or documentary sources

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Ocorrências policial da 5ª Delegacia*. Microfilme. 15/03/1922.

Webliography

- KHEMLANI, L. (2017). *City Information Modeling*, 31st July: <http://www.aecbytes.com/review/2017/CityzenithSmartWorld.html> [May 2019].
- NAVARRO, M. E. (2015). *Assassins Creed 2 – Arquitectos que hacen videojuegos*, 29th April : <https://metaspaceblog.com/2015/04/29/architecturevideogamesmaria-elisa-navarroassassins-creed-2-arquitectos-que-hacen-videojuegos/> [May 2019].

STORIE CHE RACCONTIAMO: NARRAZIONI DELLO SPAZIO CITTADINO

STORIES WE TELL: NARRATIVES OF THE CITY SPACE

SHELLEY HORNSTEIN

In Joan Didion's novel *The White Album* she writes in the first essay as follows: «we tell ourselves stories in order to live». And in this regard my colleague, David Cabianca has written, her «point is that we use narratives to make sense of our world. Whether they are true, false or simply embellished, stories enrich our world and move us» [CaBianca 2017].

Architectural sites as tourist attractions challenge the histories and memories of the urban collective. The city beckons the potential visitor – both tourist and local alike – through the anestetisation and cultural branding that serve, particularly through pervasive mediatisation, to narrativise urban space that may be in contrast to or stacked amongst stories of place.

Tourists craft stories endlessly, and powerful stories at that, stories that influence the travel of others through social media, *de vive voix*, and even *sotto voce*. What remains true, however, is the second life these stories take on as they promote travel globally and shrink the planet at velocities never seen before. On that route to creative storytelling through pictures, videos, and word-of-mouth are the touchstones, the monumental markers that indicate a place and make their way into our narratives. Architecture, therefore, is positioned centrally in the storytelling process as vectors to give us our bearings, to point us in directions, to orient our movements and thoughts and agency within space. And however we compose a plan of action, or however we mobilise ourselves capriciously without a specific intent or itinerary, we are nonetheless guided from point to point by the material things, the objects that consume spatial places that are otherwise referred to as architecture.

All the six contributions (three of which are published here) will engage an assortment of pressing questions about the relationship of architecture to tourism and memory specifically to position concepts of demolition, preservation, heritagisation and new construction within urban (geopolitically-shaped) sites, for no site is detached from place; no touristic visit can effectively be accomplished without considering – in some measure – the story of a place and the memories it holds for all those who dwell or pass through it. No guidebook is disentangled from interpretive memories and stories that contribute to how tourists come to learn about a site. Questions such as whose memories become the stories of a tourist's encounter with a place, or how do we consider the terms *heritage* or *heritagisation* within the context of place-making and memory

stories, will be discussed. And then, what constitutes the memory or (competing) memories of a place in order for it to be preserved (and subsequently branded for a tourist economy)?

Bibliography

DIDION, J. (1979). *The White Album*, New York, Simon & Schuster.

Sitography

CABIANCA, D. (2017). *Building Myths: Stories We Tell Ourselves in Order to Design* - Talk delivered as part of a series celebrating the 50th Anniversary of the Founding of the Faculty of Architecture, University of Manitoba: https://www.academia.edu/34475877/Building_Myths_Stories_We_Tell_Ourselves_in_Order_to_Design [March 2020].

URBAN SCENOGRAPHY: THE BARCELONA GOTHIC QUARTER AND THE MUSEALISATION OF MEDIEVAL ARCHITECTURE FOR TOURISTS

ALFONS PUIGARNAU

Abstract

Barcelona's Gothic quarter was reconstructed in the 20th century. Medieval buildings were restored in a gothic style and ordinary residential houses were replaced by seemingly historic buildings. The quarter was ultimately a musealisation of Medieval architecture for tourists. This is as an example of the invention of tradition in the Catalan nationalism and an idealisation of the glorious Middle Ages in a spatial narrative in terms of authenticity, legitimacy and historical perspective.

Keywords

Barcelona's Gothic quarter; Musealisation; Tourism

Introduction

The Barcelona Gothic Quarter was re-constructed in the twentieth century. Although theoretically historic monuments refer back to past epochs, in many cases they were produced recently. In Barcelona, medieval buildings were restored in a gothic style, while other historic buildings and façades were moved stone-by-stone into the area and ordinary residential houses were removed and replaced by seemingly historic buildings. The Barcelona Gothic Quarter was ultimately a musealisation of Medieval architecture for tourists.

As a result, the new Gothic Quarter seems to be a space which is completely medieval but was actually re-built between 1927 and 1970. This recreation was meant both as an example of the invention of tradition in the context of Catalan nationalism and as a way to promote the city through spectacular historic monuments, irrespective of whether they were materially authentic. Urban Scenography, and especially the work of Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (Art of Building Cities: City Building According to Its Artistic Fundamentals, 1889)*, was the main criteria followed in the Barcelona plans.

For Sitte, the most important is not the architectural shape or form of each building, but the inherent creative quality of urban space, the whole as much more than the sum of its parts. Sitte contended that many urban planners had neglected to consider the vertical

dimension of planning, instead focusing too much on paper, and that this approach hindered the efficacy of planning in an aesthetically conscious manner.

In this way, Barcelona used the Gothic Quarter as an idealisation of the Middle glorious Ages but in following Sitte was able to create a very especial urban scenography, plenty of suspense and credibility for tourists and locals. A real narrative of the space to be debated in terms of authenticity, legitimacy and historical perspective.

Adolf Florensa and the 19th century's concepts on heritage

In the recovery of Medieval architecture in Western Europe's cities the names of John Ruskin and Eugène Viollet-le-Duc are the most important to be beared in mind. They have been theorised as holding diametrically opposed ideas on architectural restoration. Viollet devoting himself to restoring many of the France's architectural monuments of the Middle Ages (Fig. 1), and Ruskin abhorring restoration of any kind and defending the aesthetic value of ruins [Spurr 2012, 142].

In spite of this it is also admitted that both were pioneers in the idealisation of architectural forms and the honesty in the use of materials whether in order to preserve the ruins of the past or to recreate the disappeared medieval heritage. In both there is a Romantic sense of aesthetisation of the architecture of past times. They have not enough with envisioning floor-plans or sections of the buildings; they are interested in



1: As the Viollet-le-Duc Notre Dame de Paris, the Barcelona Cathedral gargoyles are grotesque idealizations of the medieval past; and the tourists are so happy to see them while walking in the streets [Photograph of the author].



2: Evolution of the information for foreigners about Barcelona City: left, Façade of the Syndicate of Attraction of Foreigners (SFA) in the departure of its members towards an excursion to Beziers (France); center, Cover of the 1925 magazine «Barcelona Atracción»; right, Cover of the 1929 magazine «Barcelona Atracción».

volumetries, visual new sensations and especially feelings: the feeling of a national past that has to be preserved or reconstructed.

In the 19th century Catalonia is happening much of the same. The architects of *Modernisme* (the Catalan Art Nouveau) Lluís Domènech i Montaner and Josep Puig i Cadafalch were also impregnated with the ideas of Viollet-le-Duc, and indeed even the work of Antoni Gaudí cannot be fully understood without an understanding of the solid base provided by the theories of Viollet-le-Duc [Ganau 2006, 17]. Adolf Florensa is a younger architect than Lluís Domènec, Josep Puig and Antoni Gaudí. He will be the ultimate executor and theoritian of the Barcelona Gothic Quarter. However, Florensa was happy to position himself halfway between the excessive restorations of the French school of Viollet-le-Duc and the strictly conservationist proposals originally derived from the ideas of John Ruskin.

Florensa constructed his own interpretation of a freer and more imaginative form of architecture [de Solà-Morales 1980, 33], and years later, he recognized the importance that Viollet-le-Duc's *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* [Viollet-Le-Duc 1875] had had upon his training:

The dictionary became an obligatory reference in the library of every serious architect [...]. When one of us expressed a doubt concerning a particular project, one of our teachers, August Font i Carreras, who was both an excellent architect and excellent teacher, would simply say "Consult the dictionary", and no further explanation was necessary. We knew that "the dictionary" was the *Dictionnaire raisonné*. [Florensa 1967, 76; Ganau 2006, 17-18].

The 19th century's concepts of historical heritage

Let us see now why the Barcelona Gothic Quarter is important for us in the discourse of the urban narratives from the Middle Ages to the Globalisation period we are living.

The historical and cultural context in which the Gothic Quarter took place has at least three coordinates that may help to understand further:

- The Gothic Quarter invokes a National Catalan past (which is not of political secessionism by that time). There is a narrative of the urban space of political or at least identitarian concern;
- The city of Barcelona is being modernised and the opening of the Via Laietana [Nicolau, Venteo 2001]. unearths tons of medieval archaeology of medieval vestiges. There is a need for an outdoor architecture musealising of these vestiges in some new way, as it has been done in other capitals like Stockholm and Oslo. Jeroni Martorell then addressed to the Barcelona City Council proposing the construction of an open-air museum capable of housing the most important architectural remains salvaged from the demolition process;
- The work of the Viennese architect Camillo Sitte (1889), was the main criteria followed in the Barcelona plans. This means to give priority to visuality in considering the urban landscape rather than the rationalistic approach through floorplans and constructive details. This is why the Gothic Quarter will avoid the Baroque notion of plaza and surprise effect (i.e. The Rome of Sixt V, or the Paris of Le Baron Haussmann) and empower the labyrinthine urban shape and the dominion of volumetries, “vertical architecture” and ultimately a new sense of suspense.

All these historical, aesthetic and cultural circumstances give the way for the creation of the touristic brand of Barcelona that will take advantage of all these ingredients to launch the magazine *Barcelona Atracció*n (Fig. 2) and use the two International World Fairs (1888 and 1929) to try to balance the centrifugal Spanish nationalism that is trying to offer a homogeneous and flat idea of what Spain is (first, the dictatorship of Primo de Rivera (1921-24) and second the one of Francisco Franco (1939-1975)).

The city as scenography

Apart from Viollet-le-Duc and Ruskin, other fundamental influences upon the treatment Florensa gave to historic spaces came both from the works of the urban planner Charles Buls [Buls 1893] and the architect Camillo Sitte [Sitte 1889]. The latter in particular was a decisive influence: Sitte criticized contemporary European planning orthodoxy, in which sites were isolated from the city and placed in large square. Instead, Sitte praised the value of the older parts of the city and especially of medieval town planning. Until then, medieval urbanism had largely been considered chaotic and organic in contrast to the ordered rationalism of classical and Baroque urbanism [Giedion 1952]. In the light of new studies, however, the older model began to be seen as the product of coherent principles that resulted in a city near to the human scale [Florensa 1958]. While the book by C. Buls [Buls 1893] had an immediate influence upon Barcelona, the work of Sitte mainly became known in Spain through its French translation [Sitte 1903; Brulhart 1992; Pérez Escolano 1992; Ganau 2006, 21].

The Sitte's approach to the city was very good for a Barcelona that could take advantage of the new historical, political and cultural events to coin a new and fresh personality



3: The Canon's houses in the Gothic Quarter, before and after the restoration work carried out between 1927 and 1930 by Jeroni Martorell [Photograph by anonymous author; Photograph by Giacomo Alessandro].

with the apparently disconcerting strategy of assembling an architectural montage as a cinema director cuts his film, moves it in different pieces and establishes a visual grammar of efficient ambiguity to attract the audience.

In Figure 3 we see a photo comparison between the Canons' houses before and after Jeroni Martorell's restoration between 1927 and 1930. This is one of the representative buildings linked to the Cathedral because in this house the official members of the main city temple administration. At the left we see a house with no style in particular where at the right some historical prominent elements have been incorporated to its façade. At the street floor two late-gothic windows have been incorporated in a way that remarks the importance of the entrance door.

In the first floor the architect places two trilobal gothic windows that symmetrise with the balconied atic corridor, also of late gothic or early renaissance style. The right volume giving to the Carrer de la Pietat and confronting with its corner the cathedral's entrance of the Pietat has been crown with a prominent wing that gives this building the imposing visual sensation of having a tower with almost political relevance. The apparently assymetrical composing of some elements of this façade is not by an unexperienced architect. Martorell knows perfectly he is creating a certain sense of urban scenography with presences and absences which will be efficient and reliable for visitors as a recreation of a new aura around the cathedral herself.



4: The Requesens House's Patio in the Gothic Quarter. From left to right: in 1917 (2 photos), in 1936 and in 1940 [in Còcola 2010].

The Gothic Quarter and urban narratives

The notion of musealisation is newer than the simple Romantic's idea of a medieval past's recovery.

Is there really any other chance to preserve [...] the medieval ensemble of a city if not by aestheticisation or musealisation, [...]? One should also consider meanwhile that even one's own view of the city where one lives is much more than one usually realises influenced by the touristic gaze. There is no denying that everyone is in a certain sense a tourist. The tourist gaze might be the most spectacular and intensive when we concentrate for a short time on monuments of memory that we visit in foreign places [Muller 1999, 365].

It seems thus that aesthetisation, musealisation and touristisation are coming together with a certain Catalan national revival.

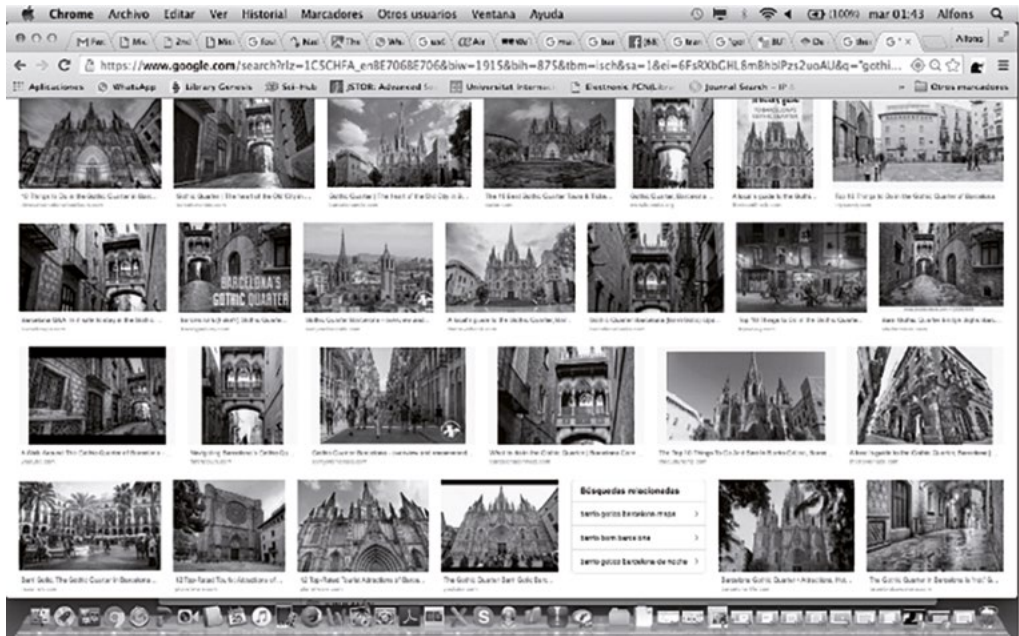
In figure 4 we may clearly see the evolution of the patio of the Requesens House in the Gothic Quarter. At left, two different perspectives of the house where there is a less obvious main noble staircase to ascend to the main floor like a "strong house" in the rural shape of the *Masia catalana*. The work of the architects here comes into two of the "toiletries" on its façade between 1917 and 1940:

- Construction of an independent noble staircase supported by a barrel arch underneath;
- Construction of a series of three consecutive pointed arches as aristocratic *mirador* to welcome the guests and other personalities.

Here a "rural discourse" has turned into an "urban narrative", more cosmopolitan and connected to politics. Different double arched gothic windows have been incorporated to the tower giving to it a certain aspect of "homage tower". The musealisation of different fragments of noble houses gives as a result not only a Catalanisation and urbanisation of the house but a touristisation indeed. The picturesque element gives more credibility to the historical discourse because once idealised the elegant high gothic style, everything is possible for a well-documented municipal architect at the service of a political, cultural and national "cause".

Conclusions

A certain sense of suspense is felt by the Barcelona Gothic Quarter tourists walk through the streets. Sometimes a shadow in the evening may scare them, and so often they feel the pleasure of living the adventure of an open-air museum, with mysterious doors opening and closing, men wearing cassock bringing huge keys to lock and unlock the doors of infinite. The rough texture of stone walls in the passages lead them to mysterious corners or plazas where people were killed in the *Semana Trágica* or the Spanish Civil War. The Gothic Quarter was conceived as a volumetry of surprises and calmed fountains, with little lakes plenty of swimming colorful fishes. In the meantime, the huge Cathedral is in silence as guarding the secrets of the past or inviting tourists to come inside the tunnel of history and art. What is very sure is that this beautiful and



5: Googled “Gothic Quarter” + Barcelona. Screen capture. The Gothic Quarter has been globalised. But nobody knows that it is a touristic musealisation of medieval archaeological vestiges that were recently unearthed and reshaped in order to empower the brand Barcelona and the national Catalan sense of identity.

irrepetible place is the fruit of long years of conflict, study and premeditation. It is a miracle of time, freedom and tolerance. All this are the urban narratives that are so difficult to express in just a few words. Tradition, History and Globalisation (Fig. 5) teaches us that every corner of beauty in the most remote city has been awaiting for us. Because at some stage all of us we are incorrigible tourists looking everywhere and inside us for both surprise and suspense.

Bibliography

- BRULHART, A. (1992). *Martin e la versione francese*, in *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, a cura di G. Zucconi, Milan, FrancoAngeli, p. 19-23.
- BULS, Ch. (1893). *Esthétique des Villes*, Bruseles, Imprimerie Bruylant-Christophe & Cie.
- CASELLAS, A. (2009). *Barcelona's Urban Landscape. The Historical Making of a Tourist Product*, in «Journal of Urban History», vol. 35, n. 6, September, pp. 815-832.
- CÓCOLA GANT, A. (2010) *De ruina a monumento histórico. Reconstrucciones en el Palau Requesens durante el siglo XX*, in: «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», vol. 52, pp. 375-405.
- FLORENSA I FERRER, A. (1958). *Nombre, extensión y política del Barrio Gòtico*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, A. (1967). *Puig i Cadafalch. Arquitecto, historiador del arte y arqueólogo*, in: «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», n. 68/69, pp. 75-78.

- GANAU, J. (2006). *Invention and Authenticity in Barcelona's Barri Gòtic*, in «Future Anterior», vol. III, n. 2 Winter, pp. 10-23.
- GIEDION, S. (1952). *Sixtus V and the Planning of Baroque Rome*, in «Architectural Review», April-December, n. 72, pp. 217-226.
- MULLER, M. (1999). *Musealisation, aestheticisation and reconstructing the past*, in «The Journal of Architecture», vol. 4, n. 4, pp. 361-367.
- NICOLAU, A. and VENTEO, D. (2001). *La monumentalització del centre històric: la invenció del Barri Gòtic*, in *La construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 100-127.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (1992). *Canosa e la versione spagnola*, in *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, a cura di G. Zucconi, Milan, FrancoAngeli, pp. 24-28.
- SITTE, C. (1889). *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien, Graeme.
- SITTE, C. (1903). *L'art de bâtir les villes*, Paris, impr. de J. Dumoulin.
- SOLÁ-MORALES, I. de (1980) *Ecclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Cataluña*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SPURR, D. A. (2012). *Architecture and Modern Literature*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- VIOLLET-LE-DUC, E. (1875). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, A. Morel & Co. Éditeurs.

CROSSING ROME ON PAPER IN THE 1830S

JEFFREY A. COHEN

Abstract

Sostituire con quello corretto da James - vds file F6 abstract/keywords

Keywords

Sostituire con quelle corrette da James - vds file F6 abstract/keywords

Introduction

In a well-known work from 1971, Roderick David Stewart posed a question that may serve us in this session. «Every Picture tells a Story Don't it?» the raspy-throated British rocker asked – in a song that tells us a bit too much about his romantic adventures. But Sir Rod's question is one we might apply to many kinds of urban representation. If, definitionally, a story is verbal, no set of pictures alone quite *tells* one, but they can embody, serve, evoke, or provoke narratives, whether matters of original intention or subsequent re-readings.

This paper looks particularly to a very distinctive set of views of Rome from the 1830s, the *Prospetto geometrico delle Fabbriche di Roma elevato, nell' anno 1835*. This was a remarkable publication perhaps well known to some from its memorably wide original plates, the occasional appearance of excerpts in publications such as the rione guidebooks, or from a key article by Paolo Vaccaro, also from 1971, published in Genoa [Vaccaro 1971].

Several versions in Roman collections are fragmentary, but in the fullest the *Prospetto geometrico's* main offering consisted of views of contiguous buildings in carefully drawn elevations (Fig. 1). Many depicted whole blockfronts in sequence, in long strips taking in as many as thirty buildings. Altogether, its 21 wide sheets, all but two with four traversing strips, painstakingly recorded the fronts of well over 1,000 buildings at a common scale of 1:800 (approximately 67 feet to the inch). (Some versions lacked the title page, and are catalogued with supplied titles, such as “Vie, piazze e monumenti di Roma.”) The project appears initially to have been even more ambitious, planned for 60 sheets and then 30 before settling in at those 21 [Vaccaro 1971, 142]. The sheets, each measuring approximately 54 by 76 cm., were accompanied by little prose, just three paragraphs – one a flowery dedication, and two more paragraphs in an introductory “*proemio*.”

The undertaking took shape by January 1834, propelled by Pietro Fortuna, Alessandro Moschetti, and others who helped draw the street elevations and engrave the copper



1: P. Fortuna, A. Moschetti, *Prospetto geometrico delle Fabbriche di Roma elevato, nell' anno 1835*. Pages 5 and 7 and title page [Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte].

plates, and it may have been partly sustained by an aristocratic patron, Don Marino Torlonia (1796-1865), duke of Bracciano, Poli, and Guadagnolo. Fortuna had served in the previous decade as an “*ingegnere aspirante*” in the Direzione Centrale per I Lavori delle Strade Nazionali, and a few years later was noted for architectural work on a church, Sant’Apollinare, depicted in the top row of plate 15 of the *Prospetto* [Notizie dell’anno 1823, 93; «Diario di Roma» 1827]. Moschetti was a prolific engraver credited for multiple sets of views of Rome between the 1830s and 1860s, most perspectival and focused on landmark buildings. The pair, draftsman and engraver, were identified by name and role (“di.” or “inc.”) at the bottom of seven of the first eight plates. Giovanni Montiroli (1817-88), later a professor at the Academia di S. Luca, was a young architect-to-be when he was credited for drawing seven other plates. Enrico Salandri both drew and engraved three plates on his own, as well as engraving one whose drawing was credited to Luigi Zeloni – noted for having won an architectural award in 1833 [«Diario di Roma» 1833]. Also working on this in 1834 but uncredited on the plates was antiquarian and researcher Efsio Luigi Tocco (1800-74) [Cadinu 2018, 104-05].

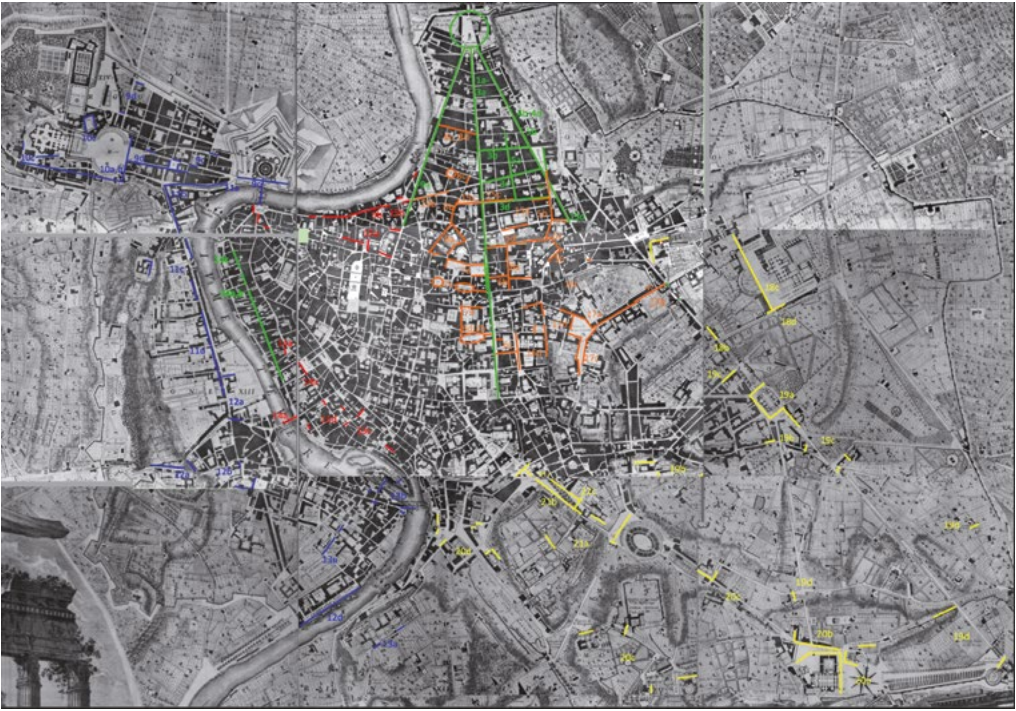
The streets chosen for depiction crisscrossed Rome. Their names were given as titles above the strips and listed below by plate (in their absence on the late plates, prominent identified landmarks are given within brackets):

- Piazza del Popolo, Via del Corso.
- Via del Corso.
- Via del Corso, Via della Croce, Via de’ Condotti, Via Frattina.
- Via di S. Sebastiano, Piazza di Spagna, Via del Babuino.
- Via di Bocca di Leone, Via di Propaganda, Via del Mercede, Via di S. Andrea delle Fratte, Via del Nazareno, Via della Chiavica del Bufalo, Via di S. Claudio, Via del Pozzetto.

- Via di S. Maria in Via, Via della Muratte, Piazza de' SS. Apostoli, Piazza del Collegio Romano.
- Piazza di S. Ignazio, Via del Seminario, Via del Collegio Romano, Via e Piazza di Pietra, Piazza Capranica, Piazza di Monte Citorio.
- Piazza di Monte Citorio, Via degli Uffici del Vicario, Via della Missione, Via S. M. in Campo Marzo, Via di Campo Marzo, Via del Leoncino, Piazza di Monte d' Oro, Via de' Pontifici.
- Via di Ripetta.
- Piazza di S. Pietro in Vaticano.
- Borgo S. Spirito, Via della Longara.
- Via di Porta S. Pancrazio
- Monte Aventino, Isola Tiberina.
- Via Giulia, Via de Coronari.
- Piazza Fiametta, Via del Leoncino, Via Frattina, Via de' Due Macelli.
- Via del Tritone, Via dell' Angelo Custode, Via della Stamperia, Piazza della Pilotta.
- Via della Dataria, Via del Quirinale, Piazza del Quirinale.
- Via di Porta Pia, Piazza di Termini.
- [S. Maria Maggiore], [Tempio di Minerva Medica]. [S. Pudenziana].
- [S. Giovanni in Laterano], [S. Stephano Rotondo], [S. Maria in Cosmedin], [Tempio della Fortuna Virile].
- Foro Romano, [Colosseo], [Arco di Tito], [Arco di Septimo Severo], [SS. Cosmo e Damiano].

A rough mapping of these (Fig. 2) shows the cluster of the first several plates at the north, starting at the Piazza del Popolo and concentrated most densely in the Campomarzio, to either side of the Corso, itself depicted in eight successive strips, while many shorter perpendiculars were captured in a strip or two. Some open squares, such as the Piazza del Popolo, and some individual buildings, such as S. Maria Maggiore, were circumnavigated. Rich coverage reached to the edges of the Tiber and parts of the Borgo, but more peripheral sites to the south and the east, especially more widely separated early churches and ancient ruins, were represented on the last few strips in a form that was substantially edited to excise less eventful intervening stretches, possibly hints of ambitions constrained by depleting resources as the project advanced. Another signal of this may be the surprising absence of what would have likely been key attractions, such as the Pantheon and the Piazza Navona.

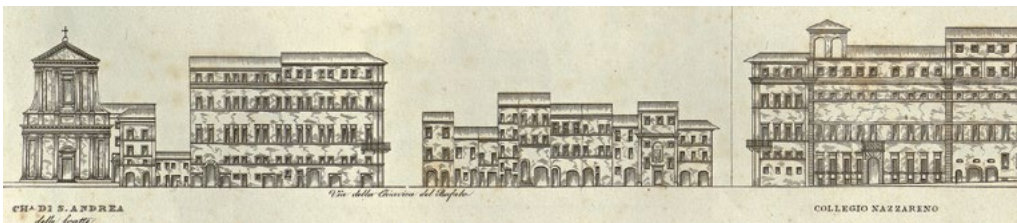
The record in the early plates is striking for its inclusive, extended and detailed transcriptions of the city's urban *fabric*, as the *Prospetto's* title indicates, deliberately integrating the unassuming, less decoratively elaborated buildings that made up the connective tissue of many blockfronts (Fig. 3). While capturing the distinctive physiognomy of the extraordinary, the views also cast the same lens upon the more ordinary structures in between, the narrow-fronted two- and three-story buildings, often with shop openings on the ground story.



2: Street-view strips in the *Prospetto Geometrico* roughly mapped on Giambattista Nolli, *Nuova pianta di Roma*, 1748 [Image elaborated by the author].

The *Prospetto geometrico* visually proposed that it was a work of uninflated factuality in its integration of the quotidian alongside the specially elaborated, its evenness of frontal presentation supporting a claim of showing the place as it was, uninflated by a need to aggrandize. This was pointedly referenced in the *proemio*. Loosely translated, it explained that the work:

was not made in order to please the eyes like a frivolous thing, and it is not dressed up in worked ornamentation that could almost hide its essence. Even if, to be honest, it is not unadorned, it is nonetheless happy to appear so, since [being unadorned] is more appropriate for something from which the mind should take more pleasure, and not the eyes.



3: *Prospetto geometrico* by Fortuna and Moschetti, detail of plate 5, Via di S. Andrea delle Fratte [Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte].

Its creators had a clear intent, adopting a particular visual “voice” in their presentation of the city. Despite the compilers’ claim that this was «the first time that such a work was imagined, and completed», the *Prospetto* appeared amid a marked flurry of such image sets – flat-on, with whole blocks in continuous series – published over the previous decades, depicting streetscapes of several major cities of continental Europe, and more would follow. They ranged from similarly conceived view-sets tracking Amsterdam’s Herengracht and Keizersgracht (1768-71), Berlin’s Unter den Linden (1820), the Rue de la Madeleine in Brussels (ca. 1825), the Grand Boulevards of Paris (ca. 1824 and 1832), and Nevsky Prospekt in St. Petersburg (1833-35) [Sadovnikov, Ivanov, Ivanov 1830, 35; Arnout ca. 1832; Klünner 1991; Cohen 2012; Cohen 2019]. All adopted a related format and strategy for representing the eye-level, non-perspectival experience of an observer looking sideways while advancing along one or more preeminent avenues. These defined a graphic type distinctive for its combination of extent, pictorialism, inclusion, and careful recording of differentiating detail. Eyes tracking across a sheet echoed the seriality of motion along a street, effectively miniaturizing an immersive linear visit to these places, and placing memory’s sequencing of them into a richly instantiated context. Many more examples of this urban view type would follow in the 1840s and 1850s.

In fact, the *Prospetto geometrico* was not the first of this graphic species even in Italy; it postdated an 1828 publication presenting nearly four dozen long plates that followed both sides of Venice’s Grand Canal (Fig. 4). Similarly conceived, it too was dedicated to a princely patron as a work presenting buildings in faithfully inclusive, linear panoramas that labeled landmarks and intersecting streets, and recorded more ordinary intervening structures with the same degree of fidelity. The continuous sequences offered models, reduced in scale on paper, of the experience of the moving observer, if here afloat.



4: Moretti and Quadri, *Il Canal Grande di Venezia* (plate 35) , 1831 [Venice, Tipografia di Commercio].

The Venice plates tracked building faces from across the wide waterway rather than within much narrower interior urban streets. More significantly, the Venetian views offer an illuminating foil: they were far more spatialized and contextualized, with many buildings turned slightly from strict frontality, offering perspectivaly receding faces along with glimpses of places between and behind. By contrast, they underscore the spatial decontextualization of the *Prospetto*, its buildings abstracted to show each façade through the same unblinking frontal lens, effectively from a shifting vantage point directly in front of each building, giving each its due share of visual integrity and distinction. Despite their abstraction they maintained a verisimilitude in their faithfully recorded ordering of difference that helped propel the eye across the sheet. The *Prospetto*’s flattened, straight-on views were more an array of orthogonal building faces than a panoramic picture.

The publicartion was meant to present what its projectors saw as a more modern kind of vision than the earlier *vedute*, one that was more objective and inclusive. Its creators anticipated potential consumers – many of whom would need to reconcile the longed-for Rome of storied sites with the complex reality of the living city, with its intricate network of streets and bustle of everyday functions. These street elevations offered Rome as an interwoven aggregation of chronological layers, juxtaposing elements of the Rome of emperors and popes among those of the present day. The *Prospetto* embraced the impressively embellished alongside the venerably worn, and the ordinary next to the extraordinary. Despite its restraint, it claimed to be an unvarnished testament to the city's physical and historical grandeur. Again, loosely translating from the *proemio*:

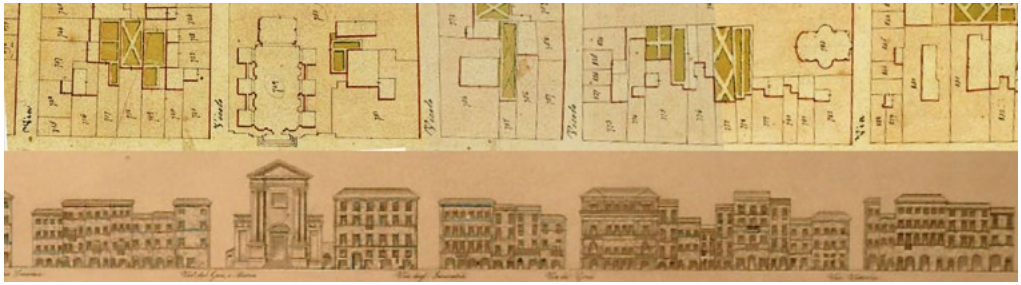
Shown in such plates is the face of Rome as it is today, so that for an observant spirit it is almost like a ladder to more easily reach the contemplation of its ancient state. And this is the integral beauty of our work, and the true delight... He who knows the history of the glorious times of Rome cannot see the sketches of these places without feeling spiritual contentment... He who arrives wholly new to Rome in possession of a *Prospetto* now has [something] that directs him on its main streets, and accompanies him in all the neighborhoods, showing him, from one [consistent] point of view, piazzas, fountains, columns, arches, obelisks, and all there is that is marvelous for its greatness and magnificence of ancient and modern construction.

If not fully telling a story, then, images in a publication as discursively mute as the *Prospetto* could nonetheless graphically embody intentional choices of voice and lens and anticipated audience. It was meant to present continuous passages across the city, integrating buildings into a larger urban context and offering the city in a commodified, consumable form quite specifically meant to serve visitors and memory.

Conclusions: re-imagining the *Prospetto*

For all its virtues and precocity in the 1830s, this was an ambitious but odd, perhaps unsatisfying undertaking, its large pages with small images suited less for the exploring pedestrian than the collector's library. Then and now it was seductively incomplete, begging for ways to integrate those stories it depicted but did not tell, and to locate these depicted streetscapes more effectively within its urban geographies.

Today, if one were to re-imagine the *Prospetto*, it would likely be in a digital form, but addressed to its same implicit desiderata. It could open through a large zoomable period map to situate and link to the blockfront images, and could integrate building histories – perhaps modeled functionally on the University of Oregon's excellent, Getty-supported *Imago Urbis* project, mapping Vasi's 18th century views on Nolli's nearly coeval map of Rome. [Tice, Steiner 2008]. As in that project, other informational features could enrich it further: nearly two centuries of subsequent building could frame a viewer's exploration of the particulars and patterns of urban change since 1835. And pairing the elevations with nearly coeval excerpts from cadastral atlases (Fig. 5) such as



5: Excerpt from *Catasto urbano di Roma*, 1818-24, Rione IV, pl. III [Archivio di Stato di Roma], aligned with *Prospetto geometrico*, detail of plate 1, east side of Via del Corso [Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte].

Rome's *Catasto urbano* (1818-24) – cropped, turned, and rescaled – would offer a more three-dimensional historical understanding of the structures depicted in the *Prospetto*, and their settings.

Indeed, one might systematically introduce a whole range of complementary visual and textual materials, from diachronic photographic sets to documents of construction, placing all at hand for an actual visitor proceeding along the street or a virtual visitor proceeding across a screen. Here we venture beyond the territory of digital mapping to one of integrated digital databases, a type of project being explored in varied forms in many cities [Camerlenghi, Schelbert 2018]. An exemplary model of this sort that historians in my home city make frequent use of is the Philadelphia Architects and Buildings Project, effectively built with a primary initial focus on rich troves of building documentation, both textual and visual, and only later growing to spatialization of this data [Athenaeum of Philadelphia, 1999]. And there is a growing number of such projects afoot.

Ultimately, though, a joint consideration of the 1835 *Prospetto* and a more expansive digital imagined version based upon it 185 years later as an interactive, spatial database suggests a curious affinity between these as undertakings, shedding some light on both. Fortuna, Moschetti, and their collaborators may have acted simply as graphic entrepreneurs in pursuit of profit from sales, but, whether purposefully or not, they were experimenting with something of another sort. Like many digital database projects, their venture departed from the appeals of the usual pictorial and narrative forms of presenting places to a consuming public.

They had wandered away from the marketplace, with projects that must have seemed to them worth doing nonetheless, even if beyond the full sustenance of profit or some administrative necessity – leading their projectors to look to a Torlonia, a Getty, or the William Penn Foundation. In what might have been its fuller form, before the contraction of the *Prospetto* from 60 to 21 plates and spottier representation, it was approaching a visual catalogue of the city's extant built heritage, akin to modern digital database projects in offering a systematized inventory, a composite picture of a city's buildings that was far more inclusive and detailed than would be otherwise available. And like many

modern analogues, it would have to moderate or postpone its ambitions when support became uncertain.

Still, the prospect of a new *Prospetto* is an attractive one. Overlapping communities of interest might share its projectors' ambitions of building it for its own sake, as it could become a resource with collateral beneficiaries among scholars, heritage administrators, the industries of tourism, and an interested wider public. Now as then, it might be something of an economic orphan, a hummingbird (*colibri*) sent and kept aloft for a while mainly by dint of will, energy, and sometimes strings to keep it flying. Perhaps in Rome's *Prospetto* we glimpse something also applicable to our own condition, in digital ambitions for things we'd fervently wish to see, and see lasting forever as resources, despite the incessant wing-flapping that could involve.

Bibliography

ARNOUT, J.-B., (ca. 1832). *Paris en Miniature par Arnout*, Paris, Véro Dodat.

FORTUNA, P., MOSCHETTI, A. (1835). *Prospetto geometrico delle Fabbriche di Roma elevato, nell'anno 1835*, Rome, Antonelli.

KLÜNNER, H.-W. (1991). *Panorama der Strasse Unter den Linden vom Jahre 1820*, Berlin, Nicolai.

Notizie per l'anno 1823 (1823), Roma, Cracas, p. 93.

QUADRI, A., MORETTI, D. (1828). *Il Canal Grande di Venezia*, Venice, Andreola.

SADOVNIKOV, V. S., IVANOV, I., IVANOV, P., (1830-1835). *Panorama of Nevsky Prospekt*, St. Petersburg, Prévost.

Essays in collective publications

COHEN, J. (2012). *A Streetscape Named Desire: Long Views through the Emerging Bourgeois City*, in *Portraits of the City: Dublin and the Wider World*, edited by G. O'Brien, F. O'Kane, Dublin, Four Courts, pp. 22-34.

COHEN, J. (2019). *Four Cities, two Centuries ago: Faces, Bodies, and Footprints*, in *Political Portraiture in the United States and France during the Revolutionary and Federal Eras*, edited by T. Larkin, Washington, Smithsonian, pp. 227-243.

Journal Articles

CADINU, M. (2018). *Verso Roma dopo la Restaurazione, Efsio Luigi Tocco, L'Archeologia e L'Architettura*, in «Archeologia dell'Architettura» n. 18, pp. 104-05.

CAMERLENGHI, N., SCHELBERT, G. (2018). *Learning from Rome: Making Sense of Complex Built Environments in the Digital Age*, in «Journal of the Society of Architectural Historians» n. 77, pp. 256-66.

«Diario di Roma» (1827). n. 72, 7th September, p. 1.

«Diario di Roma», (1833). n. 87, 30th October, supplement, p.1.

VACCARO, P. (1971). *Disegno e realtà: il Prospetto Geometrico delle Fabbriche di Roma, 1835*, in «Quaderni dell'Università degli Studi di Genova», n. 6, pp. 141-76.

Webliography

Archivio di Stato di Roma, *Catasto urbano di Roma*, 1818: http://www.cflr.beniculturali.it/Urban/urbano_intro.php [July 2019].

Athenaeum of Philadelphia (1999), *Philadelphia Architects and Buildings Project*: <https://www.philadelphiabuildings.org/pab/> [July 2019].

FORTUNA, P., MOSCHETTI, A. (1835). *Prospetto geometrico delle Fabbriche di Roma elevato, nell' anno 1835*: <http://rara.biblherz.it/Dg540-4350-grgr-raro?&p=2> [July 2019].

TICE, J., STEINER, E. (2008). *Imago Urbis: Giuseppe Vasi's Grand Tour of Rome*: <https://vasi.uoregon.edu/catalog/> [July 2019].

CHINESE CON-TEMPORARY CITIES. SHAPING SPACES THROUGH NARRATIVES

SILVIA LANTERI, MONICA NASO

Abstract

Considering the relation between the representation of the city as a performative act and real physical space, we look at the transformations brought about in the context of two temporary events in China, Beijing Design Week and Shenzhen Biennale of Urbanism/Architecture. Between urban regeneration strategies and tourism operations, these cultural events are observed through the lens of representation in order to question their role in re-shaping urban narratives and architectural heritage.

Keywords

Temporary event; Narrative construction; China-branding

Events & the City

The transformation – and consumption – of the city through temporary activities and uses is not a new concept: interstices hosting ephemeral practices and transformations have always characterized urban landscapes, triggering actions and processes external to the typical transformation dynamics of the modern city. While, during a consistent part of the last century, urban projects have been dominated by the efforts in redefining collective groups and expressions of individual identities through the new city, today we are experiencing a different reality. Within the conditions of fluidity, uncertainty of boundaries, and multiplicity of languages that shape our contemporary urban spaces [Andriani 2010], one may wonder what kinds of new meanings and forms urban legacies from the past now represent in the contemporary city.

It is possible to frame, within such broad reflection, the theme of the re-activation of the existing space, which has been recently invested with new interpretative dimensions increasingly linked to creative and ephemeral practices.

These processes are often associated to the notions of “spectacularization” and “aestheticization” of the city space [Zukin 1995]: in this conceptual frame, events become fully part of contemporary urban culture due to their symbolic potential. As Madanipour [2017] observes, temporary events, located in specific parts of the city, have the power to modify uses and distinguishing practices of the urban space, constantly re-define urban and social geographies, and “turn on” crossroads and places that can be defined as «temporary centralities» [Bruzzese 2013].

Investigating the increasingly intertwined relationship between cities and cultural consumption, urban events can be interpreted as the result of the post-modern «Society of Spectacle» [Debord 1992], closely linked to the competition between cities in the “global” context of neo-liberal and post-industrial economies. Olympic Games, Capitals of Culture, and Universal Expos are now well-rehearsed instruments used by policy-makers to trigger spatial transformations in cityscapes: in this sense, it is widely acknowledged among scholars that major events are primarily linked to the strive for political consensus or to support the image of an already consolidated power [Hiller 2000, 439; Bonnemaïson 2008].

Along with the so-called Mega Events, however, during the last few decades minor cultural events have gained an increasing popularity. Mega Exhibitions, Biennials/Triennials, Design Weeks, and Festivals have progressively become stable ingredients on policy makers’ urban agendas as pop-up mechanisms deployed to trigger changes in the consolidated urban fabric. Today, events of this kind – flexible, oscillating between official planning and informal approaches, strongly brand-oriented – rightfully set themselves against the backdrop of the processes of urban identity construction.

One of the reasons supporting the contemporary proliferation of these representations may be retraced in the inner logic of consumption itself: as we produce and consume narratives, our need for more and more “images” constantly increases [Sontag 2004 (1973)]. In urban marketing, the construction of such narratives cannot be clearly distinguished from the “production” of the city itself [Dematteis 1997]; in this setting, spaces become crucial, as they are able to create situations and trigger short circuits between strategies and territory [Fois 2015].

In a society that is, as stated by Jukes [1990], more and more “image conscious”, urban representations find their *raison d’être* not only in their immaterial essence but rather as a substance to be designed, shaped, and built. The rhetoric of branding tends to emphasize on one hand the distance from the neighbourhood and from the daily practices of its inhabitants, exacerbating the exceptional and “global” dimension of the event [Vicari Haddock 2004; Vanolo 2008]; on the other hand, it identifies a strongly contextualized offer on a territorial and local basis, dialoguing with activities that contribute to the construction of the “atmosphere” of the location [Bruzzese 2015].

Chinese cities have experienced an unprecedented rate of expansion during the last few decades. In this peculiar socio-spatial and political context, urban events may be observed both as belonging to a “global” recognized network of policies, and as expressing a more “circumscribed” configuration, closely intertwined with the logic of urban spectacle, real estate operations, search for political consensus, and fabrication of ideals. In Shenzhen, this kind of operation is orchestrated to support the race for the status of “world class city”, which makes culture and civilization a key point in urban narrative.

In a similar way, the city of Beijing has been entering the Cultural Consumption Season initiative for ten years, in which slogans such as «Consuming Culture, Tasting Life» follow one after another [Zhang 2016], building a set of urban visions with a more political than profit-driven character.

Urban events trigger a narrative also by virtue of their recurrence. According to Teixeira [1998], they foster a “condensed vision” within the rhythms of the city in motion, which is highly symptomatic of the political and economic interests revolving around specific urban areas. Culture is used as a tool that supports transformations and visions both on the local scene and within global debates [Gravari, Barbas, Jacquot 2007].

Reflecting upon this multiplicity of plans, with this paper we aim at observing the transformations triggered by two temporary events in two Chinese metropolises. The first is located in the Dashilar district in the context of the BJDW (Beijing Design Week), the second in Nantou Old Town in Shenzhen, as part of the 2017 edition of the UABB (Shenzhen Bi-City Biennale of Urbanism\Architecture). Stretching between urban regeneration strategies and branding operations aimed at encouraging cultural tourism, the BJDW and UABB are examined through the lens of their representation, observing the relationship between the transmission of heritage values, the re-shaping of collective memory, the building of consensus, and the tangible effects on space.

Dashilar, Beijing Design Week

Post-modernity is the phase of returns: we resort to replication, re-use; the existing asks for a new life, a reinterpretation by continuity or opposition, and therefore we run into the never-ending rewriting of our legacy [Andriani 2010] both on the material level of the city, and on the collective memory level as well.

It is interesting to consider the same issues upon observing Beijing. While the city has been expanding at an impressive rate over the last few decades, the historic centre remains characterized by a greater slowness, an archipelago of islands among moving materials, where design practices and visions distant from each other sediment: to quote Bernardo Secchi [2010], the inertia characterizing these portions of the city – an inertia concerning both the imaginary and the spatial materiality – is the one that forces the project to challenge the long term even more than speed, giving rise to a culture that is a frenetic alternation between going forward and looking back, driven by divergent thrusts. This is evident if we look at the various areas of the Beijing historic centre, shaped through different temporalities and visions. In the past decades, these transformations have been placed at the centre of heavy criticism, which considers the approaches adopted by the administration – often inducing forced gentrification processes and sustaining a reckless spatial design that was not at all coherent with the pre-existing built heritage – dictated by speculation and by the will to give an “appropriate” face to the historic fabric of the capital, currently covered by a dense patina of informality.

Considering the period beginning in 2009, Dashilar represents an interesting field of experimentation, attempting to propose an alternative reflection linked to some of the issues mentioned above, presenting itself as a permanent venue for the Beijing Design Week. As rhetorically proposed by the curators of the design week, this historic commercial neighbourhood in the heart of the capital becomes the subject to test urban acupuncture on, in order to trigger more extensive, incremental, and spontaneous transformations, involving the creative community in rethinking the local identity.



1: BJDW, Dashilar, with visual branding designed by Kenya Hara [<https://www.thatsmags.com/beijing/post/20733/your-guide-to-the-best-of-the-2017-beijing-design-week>].

In this process, the event is therefore one of the main tools to shape a narrative supporting the spatial metamorphoses; however, the tension between its resonant but ephemeral nature and the daily practices of the settings generates an ambivalent condition of coincidence and distance, reciprocity and indifference [Bruzzese 2015], and this is clear looking at the juxtaposition of operations implemented over the years: the mechanism aims to transform the area into a “creative” district, recalling the issues of production and tourism within this “cultural and creative industry” framework, which appears on the national agenda since 2006 [Zhang 2016], and is presented in the specific case not as a recognition of an already existing process of colonization of the space by artists – as it was for the first steps of the space occupation of the 798 area in the north-east of Beijing, where the Beijing Design Week stands as a “nameplate”, identifying something already in place – but rather as a vision structured top-down. It may thus be stated that in this case the brand anticipates reality, and creates an image that, at times, replaces it. In other cases, in fact, the symbolic capital that these events are able to convey is decisive for the passage from areas characterized by a fervent creative production to real “conglomerates” capable of feeding new economies [Bruzzese 2015], while in situations like this we are considering an opposite process, with the construction of local identity as political projections which precede, and sometimes replace, their actual effectiveness. However, the construction of this rhetoric is expressed in several dimensions: the first one is the development of an online open-access platform containing the well-known

image of the Nippon Design Center – directed by Kenya Hara – as its core: an interesting visual object used to turn the neighbourhood into a recognizable brand that can be immediately associated with the design week event, both during the opening days, when the neighbourhood lights up for the event, and for the rest of the time.

Another plan consists in the two weeks of the event's *mise en scène* of the local identity and its possible futures, aiming, on one hand, to induce in the local community an awareness of the value concerning the place where they live – an awareness of course always “deviated” by the event's nature – and on the other hand to explain the articulation of the process in place to external eyes, alternating more “institutionalized” positions to works of profound sensitivity: interesting examples are Urban Carpet and Double Happiness, both works developed by Ramoprino, which stimulate reflection on the history of the neighbourhoods in concern, the role of living practices and public space, and possible directions of transformation. Another form of “spectacularization” of this process is represented by the showcase of the Venice Biennale, which tends to leave the permanent traces of the event on the international debate. The collateral installation Across Chinese Cities, as part of the 2014 edition, represents a first opportunity to show this ongoing process: articulated around seven thematic explorations that intend to contextualize what the curators call «adaptive urbanism»¹, catalogues, a small manual of guidelines, and some interesting interpretative drawings by Drawing Architecture Studio were produced. A second stage was represented by installations set up at the Arsenal throughout the following edition of the Venice Biennale (2016), in which an interesting element was the decomposition presented: in fact, it featured fragments, architectural objects at the micro-scale that represented a way of “creating a city” by means of as small, incremental, systemized hubs. The prefabricated buildings signed by Pao, the headquarters of reMIX studio, Standardarchitecture's Micro Hutong and Cha'er Hutong projects are just few examples. The latter in particular – a tiny library for children created in collaboration with families that still live in the courtyard – is fundamental and illustrative because of its dual role: establishing a point of contact with the community of the district, creating a bond of mutual trust between it and developers, and reinterpreting – through architectural design – the schedule of pre-existing stratifications; the informal is therefore transposed into compositional language, the minute architectural object returns to centre stage, being metaphorically scaled in its relevance and visibility within the debate on the transformation of Chinese cities, with exposure, in this case, becoming a tool to disassemble complex processes and participate to the construction of their narration.

In this context, another level emerges too: the level of practices, which build the immaterial landscape made of memories and values stored by the housing heritage, already lost elsewhere in the capital. The stratification of such layers represents the “heritage” of the places, and assumes – in the words of Rykwert – the function as communication device: it defines the city as a plastic entity or a mirror of society, without being its expression

¹ <http://www.acrosschinesecities.org> [October 2019].



2: Cha'er Hutong di Standardarchitecture [Photo by Silvia Lanteri 2018].

but modelling it as a conscious and conveyed representation. This representation raises the issue of selecting what we give value to: a non-neutral choice which appears to be political rather than economic [Rykwert 2010], allowing us to re-read the operations of narrative construction we are observing.

Nantou Old Town, The Shenzhen Bi-City Biennale

Culture is one of the key tools on which Shenzhen, striving to emerge in the network of “world class cities”, has invested significant resources. In this specific context, spatial transformations and urban imaginaries play a crucial role in constantly re-shaping the image of what is rhetorically defined as the “city without history”. The *Shenzhen Bi-City Biennale of Urbanism\Architecture* (hereafter UABB), initiated in 2005 and supported by the Shenzhen Urban Planning Bureau, is one of the main initiatives undertaken by the municipality: at the crossroads of mega-event and transformation tool, it aims to generate long-term effects on the city, defining itself as a “catalyst” able to reactivate areas that are considered as representative of relevant urban issues².

² <http://www.qdaily.com/articles/48509.html> [October 2019].



3: Aerial View of Nantou Old Town [Photo by Zhang Chao, UABB, 2017].

Yet in its deployment, the UABB turns out to be an ambivalent tool. On one hand, in fact, the spatial and social dimension of a constantly changing city is at the centre of a dialogue addressed both to a well-established intellectual circle and to the general public. On the other hand, the event seems to strongly convey urban imaginaries, operating an interpolation of the notions of legacy and collective memory through two parallel and complementary systems: the expository, textual, and iconographic narrative associated to the event, and the spatial transformations operated by it. Urban spaces “touched” by the Biennale are in fact performed and narrated in catalogues, magazines, and speeches with the precise ambition to create and reshape new urban images; bits of ideal cities, where the overwhelming predominance of the visual recalls the idea of a «Society of Spectacle» [Debord 1967].

On its 6th edition in 2017, curated by Shenzhen-based architecture firm URBANUS and by critic and MAXXI (Rome) director Hou Hanru, the UABB represented an occasion to engage a collective reflection on the transformation processes involving the dense fabric of Shenzhen’s Urban Villages, since few years at the centre of local urban debate [O’Donnell, Wong, Bach 2017]. Choosing “Nantou Old Town” as the main venue seems to have been strategic in condensing multiple meanings into a single exhibition space: the emphasis on the mutual intertwining of both historical memory and social and spatial dynamics has been instrumental in consolidating the UABB motto, “Cities,



4: Baode Square of Nantou Old Town [Photo by Zhang Chao, UABB, 2017].

Grow in Difference”³. Such curatorial focus – the notion of “diversity” and “difference” – was indeed the leitmotif of the exhibition operating a crucial narrative reversal on the Urban Villages topic. Through what we might call the “Biennale Gaze”, from being stigmatized as “cancer of the city” and subject to invasive tabula rasa operations [Da Wei 2016], the “informal” city is now aestheticized following a narrative aimed at enhancing and giving value to its spatial, symbolic, and cultural meanings.

Yet, the Biennale seems to observe these dynamics through the filtered gaze of a protected context, which entails and encourages a theatrical “suspension of disbelief”.

The act of *mise en scène* creates a space-time compression through the heterotopic locus of the exhibition, crystallizing the historical village and its dynamics in a festive atmosphere typical of an “urban carnival”: Nantou becomes a real-scale Wunderkammer, where one proceeds in a drift through a continuous interpenetration between art, engagé critical debate, and playful dimension. The reality of Urban Villages is brought into dynamic tension with the fiction of the scenic transposition, assessing the exhibition as «a performance of memory, [...] a process of slicing, cutting, assembling, and reassembling action and memory in new configurations» [Bennett 2011, 150].

³ <http://2017.szhkbiennale.org/> [October 2019].

The urban project carried out within the UABB framework easily oscillates between narrative, architectural composition, and urban spectacle: its story reflects the theatrical sequence in seven acts of the Chinese opera [Meng, Lin, Rao 2018] creating a link with historical tradition, while the emphasis on the visual power of the informal city through interventions belonging to the language of tactical urbanism conveys to the public a precise idea of legacy – vibrant, informal, hybrid – capable of triggering new imagery and selectively reshaping collective memory [Abbas 1997].

While the underlying background message is comforting towards the potential of future transformation processes in Urban Villages, at the same time the event is configured as a representation of an idea of authenticity that appropriates and tames the language of the informal city through what Zukin [1995] termed “pacification”.

The emphasis on fragmentation, on “symbiosis”, and “difference” as intervention strategies is in fact part of a system designed to build – and to consume – the space of the event both through what Nezac [2001, 3] calls “engagement”, transforming the material reality of a constructed space into a cultural imaginary related to the search for political consensus – or, at least, to the absence of dissent. In fact, mural art and graffiti remodulate their original function of criticizing the status quo, aligning themselves with the statements of the curators and with the expectations of the municipality, while the new architectural interventions created ad hoc for the Biennale are immortalized in magazines and webzines as exemplary of new perspectives of intervention in socio-spatially complex contexts.

The gap between UABB condensed narrative in Nantou and the criticalities embedded in the urban villages’ real life (access to housing, evictions, demolitions, real estate speculations) is not completely blocked out by the exhibition, but it seems to be tangentially tackled. Critics and curators appear to be aware of the risk of triggering gentrification phenomena [Shaun 2018]; however, as the curator Meng Yan himself points out, it seems impossible to delineate a clear separation between the Biennale’s field of action (theoretical and physical) and concepts such as “gentrification” and “urban transformation”⁴: in this sense, the instrument of the exhibition as a narrative and action device mirrors Nezac’s thesis [2001, 15] interpreting «the consumption of tradition as a form of cultural demand and the manufacture of heritage as a field of commercial supply [as] two sides of the same coin».

Conclusions

If it is true that a society becomes modern when one of its main activities is to produce and consume images, when the images that have extraordinary capacity to determine our claims to reality become indispensable for positive economic trends, for the system’s stability, and for the pursuit of personal happiness [Sontag 2004 (1973)], then the narrative of reality through the event is not only its representation, but an integral part

⁴ <http://www.qdaily.com/articles/48509.html> [October 2019].

of it, its extension, and a powerful means to appropriate it, allowing people to control it and put it on display.

This opens up certain questions that this contribution intends to raise, even without proposing a defined answer: which role do events have in the production and consumption of spaces within the contemporary city? Which is the weight of the antinomy that sees the temporary event inducing long-term repercussions on historical memory and urban legacy? Do these repercussions only reveal themselves on an immaterial level, or are they even able to affect reality?

The greatest risk of this type of operation lies, in fact, in the exceptionality of such events: explicit when the urban narratives remain confined on an immaterial level, and simple examples of *mise en scène* disconnected from reality. This tendency appears evident if we consider a Great Event (Olympic Games, Expo, etc.), which rarely brings into play a deep dialogue with the surrounding urban reality, often characterized, instead, by the aim of constructing new portions of the city corresponding to new ideals. The Small Event we have observed proposes, instead, a mechanism of construction through recurrence: its potential lies in the innovativeness and leanness of acting at different scales and on different temporalities, having positive effects on the communities involved; in spite of having to keep in mind the gap described above between the representation of reality and reality itself, in this case the often exasperated intention to weave a dialogue with the pre-existing city, reactivating and rethinking it in its meanings – whether historical or industrial – appears evident.

If in this mechanism the construction of a narrative often generates mere “consumption” of the city, it is interesting to point out small differences shown by the two case studies: on one hand, the processes applied to Dashilar lie in the repetition of the concept of the *hutong* identity linked to local crafts, mixing it into a hybrid form in which the “artists” find their own dimension, encouraging forms of creative tourism; on the other hand, Nantou clearly shows the curators’ desire to create a memory of the place – among the few that may be defined “historic” within the city of Shenzhen – by re-establishing a link with the past through the narration itself.

Therefore, even if in the two cases the system of values shifts, and the ideologies linked to two different land ownership regimes and consequent actors/interests involved change, there are some points of contact too.

Indeed, a general reflection concerns the tendency of both events to give importance to urban legacy and its slowness in contrast to a context that follows other temporalities, but this attention sometimes tends to “folklorise” the social and spatial systems affected, without addressing the issues which should instead precede any narrative: in fact, the real problems linked to such locations are not openly articulated, considering the extremely low quality of life. The event does not investigate the issue of right to housing, access to minimum services, and possible policies that may keep investment in public infrastructure together with possible incentives to self-repair private spaces.

The event is presented, in both cases, as a tool to conceptualize the general issues embedded in the settings – in order to raise public awareness through its media impact – but still lacks the critical ability to go beyond in its effects.

Bibliography

Monographies

- ABBAS, A. (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BONNEMAISON, S., e MACY, C. (2008). *Festival architecture*, Londra e New York, Routledge.
- BRUZZESE, A. (2015). *Addensamenti creativi, trasformazioni urbane e Fuorisalone*, Milano, Maggioli Editore.
- DA WEI, D. W. (2016). *Urban Villages in the New China: Case of Shenzhen*, Palgrave Mc Milian, 2016.
- DEBORD, G. (1992). *La Société du Spectacle*, Parigi, Gallimard [First edition 1967. Parigi, Editions Buchet-Chastel].
- FOIS, L. (2015) *Recapito Milanese*, in *Addensamenti creativi, trasformazioni urbane e Fuorisalone*, a cura di A. Bruzzese, Milano, Maggioli Editore.
- JUKES, P.A. (1990). *Shout in the street. An Excursion into the Modern City*, Berkley, University California Press.
- MADANIPOUR, A. (2017). *Cities in Time: Temporary Urbanism and the Future of the City*, London, Bloomsbury.
- SONTAG, S. (2004 [1973]). *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- URRY, J. (2006). *Consuming places*, Londra, Routledge.
- VICARI HADDOCK, S. (2004). *La città contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- ZUKIN, S. (1995). *The Cultures of Cities*, Cambridge, Blackwell.

Collective publications

- Il patrimonio e l'abitare* (2010), a cura di C. Andriani, Roma, Donzelli.
- Consuming Tradition, Manufacturing Heritage Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism* (2001), a cura di Nezaad Alsayyar, Londra e New York, Routledge.
- Learning from Shenzhen: China's Post-Mao Experiment from Special Zone to Model City* (2017), a cura di Mary Ann O' Donnell, Winnie Wong e Jonathan Bach, Chicago e Londra, University of Chicago Press.

Essays in collective publications

- ANDRIANI, C. (2010). *Introduzione. Il patrimonio è ciò entro cui siamo*, in *Il patrimonio e l'abitare*, a cura di C. Andriani, Roma, Donzelli, pp. IX-XII.
- RYKWERT, J. (2010). *Premessa. Ricordo al futuro*, in *Il patrimonio e l'abitare*, a cura di C. Andriani, Roma, Donzelli, pp. XIII-XXIV.
- SECCHI, B. (2010). *Un atteggiamento critico verso il passato*, in *Il patrimonio e l'abitare*, a cura di C. Andriani, Roma, Donzelli, pp. 9-14.
- ZHANG, A.Y. (2016). *Art districts or art-themed parks. Art districts repurposed by/for Chinese governments*, in *Making cultural cities in Asia*, a cura di J.Wang, T.Oakes e Y.Yang, Londra e New York, Routledge, pp. 69-79.

Articles in journals

BENNETT, S. (2011). *Re-enacting Traces: The Historical Building as Container of Memory*, in «Memory Connection», vol.1, n.1, pp. 3143–3156: <http://memoryconnection.org/wp-content/uploads/2011/12/SarahBennett1.pdf> [December 2019].

BRUZZESE, A. (2013). *Centralità a tempo. Industria creativa, trasformazioni urbane e spazio pubblico a Milano*, in «Planum. The journal of Urbanism», n. 27, vol. 2.

GRAVARI-BARBAS, M., JACQUOT, S. (2007). *L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes*, in «Géocarrefour», n. 3, vol. 82.

INTI, I. (2011). *Che cos'è il riuso temporaneo*, in «Territorio», n 56, Milano, FrancoAngeli, pp. 18-31.

MENG Y., LIN Y., RAO E. (2018). *Village/City. Coexistence and Regeneration in Nantou, Shenzhen*. In «Time+Architecture», vol. 3.

SHAUN, T. (2018). *City Impact. UABB in retrospect*, in «Volume #54. On Biennials», vol. 54.

VANOLO, A. (2008). *The image of the creative city: some reflections on urban branding in Turin*, in «Cities», n. 6, vol. 25, pp. 370-382.

Presentations

DEMATTEIS, G. (1997). *Identità urbana, immagine della città e marketing urbano*, presented at the *System Complexity and Eco-Sustainable Development - Advanced Study Course*, Erice, September 1997.

Catalogues

(2014) *Dashilar Project. China City Pavilion at 2014 Venice Architecture Biennale. Across Chinese Cities satellite event* - Beijing catalogue.

Webliography

<http://www.acrosschinesecities.org> [October 2019].

<http://www.dashilar.org/en/> [January 2020].

<http://www.qdaily.com/articles/48509.html> [October 2019].

<http://2017.szhkbiennale.org> [October 2019].

VERSO LA CITTÀ GLOBALE. SPAZI URBANI E FORME D'ARTE

TOWARDS THE GLOBAL CITY. URBAN SPACES AND FORMS OF ART

ELENA MANZO, CHIARA INGROSSO

Today the subject of the contemporary city plays a central role in many cultural expressions, both literary and graphic, and among these there is significant interest in forms such as public art and street art, not to mention new experiments with generative art, digital art, video mapping and projection art. At the same time, urban spaces and surfaces act as artistic media, to the point of transforming the city itself into permanent works of art. These issues constitute topics for further discussion addressed in this session *Towards the global city. Urban spaces and forms of art*, especially contextualised in the debate on the relationship between the ephemeral and urban space.

This is the case, for example, of Maria Giovanna Mancini's essay, which draws attention to the recent works of Hyto Steyerl and Ryoji Ikeda, based on the creation of virtual spaces generated by the combination of lights and sounds, in turn produced by numerical data or digital codes. In fact, refined digital technologies have entered the world of urban art, used to create new two-dimensional performances. The interaction between artist and architectural surfaces through software is at the centre of performative actions such as projection art, street art projection, guerrilla light projections or generative art. These are luminous three-dimensional audio-visual projections on architectural surfaces, which create "augmented" sculptures, repurposed walls and new urban scenery, which are the basis of video mapping.

Anna Luigia De Simone, instead, addresses another type of "surface" art, studying the work of Alexandre Manuel Dias Farto, aka Vhils. In his most recent works, the Portuguese artist scrapes down layer after layer of city walls, creating an image that is original yet somehow already contained in the urban matter. In this case, ephemeral and impermanent art uses YouTube and social media, isolating images from their original context and helping to create estranging effects, as well as having a high degree of semantic ambiguity, which oscillates between the real and the virtual, between the online and the offline. The South African artist William Kentridge, studied by Maria Giovanna Mancini, also works with a technique based on the removal of layers, but in his case they are layers of smog, as in his recent work on the Tiber River in Rome.

Even street art does not fail to amaze because of its ability to convey social messages and at the same time triggering processes of redevelopment of disintegrated or problematic building fabrics. This is precisely the focus of Ornella Zerlenga's contribution, which emphasizes the ongoing redevelopment in Scampia, a District of Naples, through some site-specific interventions, while Vincenzo Cirillo offers an overview of the history of this type of art in Italy and abroad. The essay on the Neapolitan case, in

particular, delves into two very recent large works: the first, located on the fronts of building at the exit of the metro station of Line 1 in Piscinola-Scampia depicting the faces of Pasolini and Angela Davis by Jorit Agoch; the second, on a wall on Largo Dino Battaglia, Gianluca Raro's work and paradigmatic of a broader social redevelopment project, Pangea, an educational initiative to build the garden of the five continents and of non-violence in Scampia.

For her part, the artist Matilde De Feo presents a project of which she is author: the *cross-media* trilogy entitled *Naples Three of Three*, commissioned by the Madre Museum of Naples in 2016. The work consists of a video installation where the city is described using a storytelling technique, giving an important role to interviews with inhabitants. Three connected stories, but each with its own language autonomy, conceived as three windows on the city, on the concept of community and ecosystem, of transformation and resistance that are realized through meetings and relations with the other.

Lara De Lena, on the other hand, focuses on the social function of art, able to act on public spaces to activate their aggregating vocation. More specifically, her contribution reviews the site-specific interventions of the exhibition *Accademia in stazione*, held in Bologna, held from 1997 to 2000, analysing the concept of non-place in the context of the railway station, a place of transit or brief stops but also of arrivals and departures.

Ultimately, as illustrated by the authors, the contemporary city becomes an area of emancipation for public art, which abandons museums, steps down definitively from the pedestal, meets the streets, ceasing to be a *monumentum*. In this way, urban walls are used as new supports, palimpsests, materials to be erased, engraved, stripped, scratched.

At the same time, the relationships reveal the ability of contemporary artistic expressions to transform the city itself into a work of art: drawings, video projections and more or less permanent installations contribute to making pre-existing spaces different, generating beauty and a sense of belonging, memory, even in the suburbs.

Finally, the city not only becomes a museum and work of art, but also a community, an ecosystem where the public participates as protagonists of storytelling interviews, as viewers of videos or, again, as inhabitants who experience the changes triggered by art on a daily basis. In any case, relationship between art and the contemporary city proves to be powerful and pervasive.

STREET ART A SCAMPRIA. FRONTI URBANI CONTRO LA PERIFERIA GLOBALE

ORNELLA ZERLENGA

Abstract

The study discusses the role of street art in degraded and/or disadvantaged urban areas like Scampia, a suburb of Naples. These artistic forms, mostly spontaneous, constitute an opportunity for an active and participatory promotion working as urban, social and economic regeneration of places through the graphic evocation of a concept of “beauty” that promotes cultural growth. Wall drawings launch challenges and relaunch the neighbourhood, combating the image of a territory condemned to isolation.

Keywords

Street art; Scampia; Drawing

Introduzione

Questo contributo si inserisce nella più generale riflessione sul ruolo della *street art* in rapporto ai luoghi urbani degradati e/o disagiati e, per essi, alle periferie per combatterne l'immagine di territori oramai globali e condannati all'isolamento. In tal senso, l'intervento di queste forme artistiche si pone non più come sola denuncia ma opportunità attiva e partecipata alla rigenerazione urbana e sociale [Ciotta 2011; Mania, Petrilli, Cristallini 2017]. Ovviamente, resta ben chiaro che la sola azione artistica non può avere la forza di modificare i processi critici di periferie e, più in generale, di aree urbane degradate da anni, ma di certo la dimensione visiva, urbana e sociale di questo fenomeno ha la forza emozionale per rappresentare e veicolare esempi gestionali virtuosi che promuovono sviluppo economico locale e crescita culturale. Pertanto, si pone qui in evidenza come questa forma di arte contemporanea stia diventando tramite per una più complessa azione di rigenerazione urbana, sociale, economica in periferie degradate, e come l'evocazione del concetto di 'bellezza' sia stimolo per l'appartenenza ai luoghi, creando identità urbane riconoscibili. A conferma di queste esperienze, viene qui esaminata la nota periferia a nord di Napoli, Scampia, che da realtà controversa e dolorosa, di recente sta facendo parlare di sé come luogo in cui gli *street artists* operano per favorire la riqualificazione urbana nell'opinione che questa periferia rappresenti un 'bene comune' per l'intera collettività, soprattutto in risposta a eventi drammatici che ne segnano con il sangue il territorio. Ci si riferisce, in particolare, al recente e amaro evento di cronaca nera che, nella notte fra



1: Testimonianze di solidarietà per la guardia giurata Franco Della Corte presso la stazione metropolitana della Linea interprovinciale Napoli Nord Est (a); schema planimetrico dei fronti urbani all'uscita della fermata metropolitana Scampia-Piscinola (b, disegno di Sara Auricchio) [Fotografie dell'autrice].

il 2 e 3 marzo 2019, ha portato alla morte della guardia giurata Francesco Della Corte, colpito con efferatezza da tre minori incensurati mentre effettuava i controlli prima di chiudere il cancello d'ingresso alla stazione della metropolitana di Scampia-Piscinola. Provenienti da una periferia a rischio, durante le indagini si è accertato che i minori non frequentavano alcun istituto scolastico. Una storia drammatica, le cui ragioni, forse 'banali', dimostrano ancora una volta quanto il rispetto e la qualità della vita siano questione urgente da affrontare con tutte le forze, sia culturali che politiche, per sostenere la crescita consapevole dei territori e dei suoi figli. È per questo motivo che all'interno della stazione metropolitana di Scampia-Piscinola un cartellino rosso con un testo in maiuscolo di colore bianco esorta con semplicità: «Il mio papà è una guardia giurata. Dopo il suo turno di lavoro deve tornare a casa» (Fig. 1 a).

Su questi presupposti, si esamineranno due recentissime opere di *street art* realizzate a Scampia: la prima, situata sui fronti edilizi all'uscita della stazione metropolitana della *Linea 1* a Piscinola-Scampia; la seconda, disposta lungo un muro di recinzione a largo Dino Battaglia e paradigmatica di un più ampio progetto di riqualificazione sociale [De Arcangelis, Sannino 2018].

I fronti urbani all'uscita della stazione metropolitana

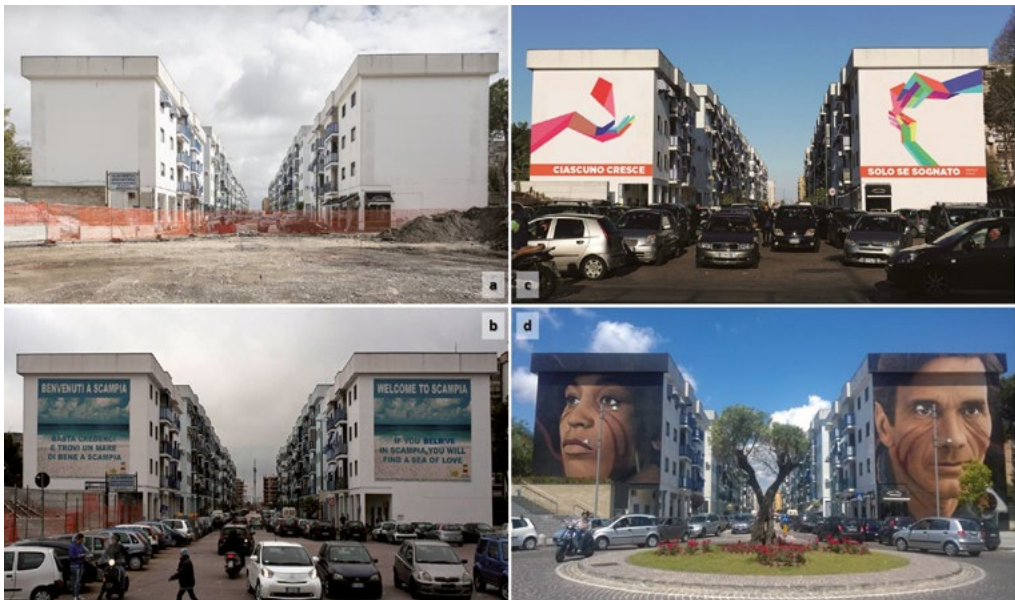
Dal 23 dicembre 2009, per la loro posizione urbana, le testate di due blocchi edilizi situati su via Gobetti e dirimpettai su via Zuccarini all'uscita della fermata metropolitana Scampia-Piscinola sono state intese quale "portale culturale" di accesso al quartiere, adeguati dunque a veicolare visivamente un messaggio di rigenerazione urbana (Figg. 1 b, 2 a).

Il primo progetto allestito (2009) presentava su ogni testata edilizia un telone di grande formato (4x4 m) con stampata la fotografia di una spiaggia e la scritta in italiano e inglese, «Benvenuti a Scampia. Basta crederci e trovi un mare di bene a Scampia». L'opera, *Massime eterne* dell'artista Rosaria Iazzetta, fu promossa dal Centro gesuita "Umberto Hurtado" a Scampia e dall'VIII Municipalità del Comune di Napoli per avviare un piano di riqualificazione di questa periferia urbana (Fig. 2 b) [Vitiello 2009].

Questo progetto è stato presente sui fronti per molti anni fino a essere rimosso qualche anno fa nell'attesa di riproporre i fronti urbani quale quinta scenica secondo il recente

intervento di *street art* di Jorit Agoch. Al contempo, questi fronti sono stati oggetto di diversi studi e progetti di comunicazione visiva, fra cui alcuni coordinati da chi scrive dai titoli. Il primo studio, *Ciascuno cresce solo se pensato* (2016), tesi di laurea in “Design e Comunicazione” della giovane designer Sara Auricchio del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell’Università Vanvitelli, è stato presentato a un recente convegno internazionale su immagine e immaginazione [Zerlenga 2017]. Questo progetto, nato dall’osservazione e valorizzazione del contesto urbano, sviluppa un percorso rigenerativo che, partendo dall’uscita della fermata metropolitana Scampia-Piscinola su via Zuccarini, attraversa via Gobetti costeggiando le Vele per arrivare in piazza Papa Giovanni Paolo II. Il percorso ingloba opere di *street art* presenti sul territorio nonché propone installazioni grafiche per la segnaletica stradale e per le testate dei due edifici in via Gobetti. L’immagine, proposta da Auricchio, rappresenta sui due fronti edilizi un pensiero di Danilo Dolci, *Ciascuno cresce solo se pensato*. La scritta viene accompagnata da un disegno di mani dallo stile geometrico variamente colorato (in continuità con lo stile dello *street artist* Orazio Aiello per gli esterni della stazione di Scampia-Piscinola) che, condividendo un oggetto, affida alla rappresentazione di un’espressione gestuale il ruolo di evocare un atto di solidarietà (Fig. 2 c).

LAN Local Area Network. Un portale per l’avvenire (2018) è il titolo di un progetto, coordinato da chi scrive e in accordo fra il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale della Università Vanvitelli, l’VIII Municipalità di Napoli e l’EAV, Ente Autonomo Volturno (gestore della stazione metropolitana interprovinciale Napoli Nord-Est). Il progetto è stato sottoposto al bando *Culturability 2018* che, fra 17 proposte



2: I fronti urbani su via Zuccarini a Scampia (a). Portale culturale di accesso al quartiere di Scampia: Progetto di Rosaria Iazzetta (b); Sara Auricchio, non realizzato (c) e Jorit Agoch (d) [Fotografie dell’autrice].

presentate per la provincia napoletana, non ne ha selezionato alcuno fra i 15 finalisti¹. Il metaprogetto prevedeva installazioni video-grafiche, attività di coworking fra giovani (per lo più abitanti del quartiere e con competenze diversificate), interventi di sistemazione stradale e sperimentazione energetica per la rigenerazione urbana del quartiere di Scampia. Rientrando negli obiettivi del protocollo d'intesa, il progetto presumeva la trasformazione e valorizzazione dell'intera area urbana antistante l'uscita della stazione di interscambio Piscinola-Scampia (lato Scampia) della Linea Metropolitana 1 nonché della suddetta Linea Metropolitana interprovinciale Napoli Nord Est, denominata *Arcobaleno*. L'idea, orientata alla rigenerazione socio-culturale delle comunità locali e alla vivibilità e sicurezza dei luoghi, matura nell'ambito del concetto di arte pubblica e delle esperienze locali di *street art* (che hanno già interessato in forma spontanea le stazioni di Chiaiano-Marianella e Piscinola-Scampia) nonché di processo interattivo, che coinvolge più attori: architetti, designer, artisti, sociologi, amministratori, finanziatori, imprese di costruzione, istituzioni pubbliche e private, associazioni e residenti. Nell'opinione che ciò rende unico uno spazio è il contesto che si crea attorno, la proposta fonda su uno studio *site-specific*, il cui fine è rappresentare con immagini audiovisive i valori collettivi di appartenenza integrando identità, ambiente, sostenibilità e creatività giovanile. Pertanto, fondato su una vocazione a dimensione sociale, il progetto si fa portavoce della volontà delle comunità locali di riscattare l'intera area. Scampia e le Vele, infatti, pur essendo ancora icona mediatica di un immaginario collettivo di negatività oramai consolidato, rappresentano oramai un messaggio opposto che veicola la volontà di riqualificare gli spazi fisici dell'abitare a vantaggio della crescita culturale locale e, soprattutto, metropolitana [Zerlenga 2018]. La fermata Scampia-Piscinola, infatti, è un importante nodo di interscambio con la Stazione Centrale di Napoli e la linea metropolitana Napoli Nord-Est (di servizio alle province di Napoli e Caserta) [Cirafici, Zerlenga 2011] e, pertanto, in questo metaprogetto i due fronti edilizi rappresentano un vero e proprio "portale culturale" di accesso al quartiere e alla città di Napoli.

A gennaio 2019, i suddetti fronti urbani hanno assunto la veste grafica attuale. Infatti, l'oramai noto *street artist* Jorit Agoch ha dipinto sulle testate dei due blocchi edilizi i volti di Angela Davis e Pier Paolo Pasolini. Secondo il consueto stile che connota l'artista, i volti sono stati segnati dalle due strisce rosse su entrambe le guance che, come affermato dallo stesso artista e sulla base delle sue esperienze in Africa, segnano l'unanime appartenenza di tutte le genti alla stessa "tribù umana". Per Agoch, i volti umani sono i soggetti più coinvolgenti: «Nessuno di fronte a un volto può provare sentimento di odio o qualcosa di negativo. Il volto che guardiamo è il nostro specchio, siamo noi stessi», sostiene l'artista, affermando anche che «con i miei volti voglio cambiare l'immagine delle periferie di Napoli» [Redazione 2019a].

In tal senso, per i fronti urbani a Scampia sono stati scelti i volti di Pier Paolo Pasolini e Angela Davis quale simbolo di accoglienza, tolleranza e rispetto verso il prossimo. Sia Pasolini (scrittore e regista, ma soprattutto fra i maggiori intellettuali del XX secolo) che

¹ <https://culturability.org/bandi/bando-culturability-2018> [ottobre 2019].



3: I fronti edilizi su via Zuccarini a Scampia visti dai binari della stazione metropolitana della Linea 1, Scampia-Piscinola, con i volti di Angela Davis e Pier Paolo Pasolini dipinti dallo *street artist* Jorit Agoch. Sullo sfondo, quel che resta delle Vele di Scampia, oggetto di una demolizione demagogica [Fotografia dell'autrice].

Angela Davis (attivista statunitense per i diritti civili e per i diritti degli afroamericani) hanno indagato le vite di chi vive ai margini della società, mostrandone il degrado e le condizioni disperate. Il loro impegno è stato segnalato da Agoch attraverso un altro suo consueto rito, quello di scrivere una frase significativa sulla parete che accoglie l'opera e che scompare con la realizzazione della stessa: «T'insegneranno a non splendere. E tu splendi, invece», tratta dalle *Lettere Luterane* di Pier Paolo Pasolini; «Le celle e le carceri sono progettate per spezzare gli esseri umani, per trasformare la popolazione in esemplari di uno zoo», aforisma di Angela Davis. Con queste frasi e questi volti, l'obiettivo è riscattare un immaginario negativo costruito sui soli fatti di cronaca nera (di cui dal film *Ammore e Malavita* dei fratelli Manetti (2017) nella scena *Scampia Disco Dance*, al libro *Gomorra* di Roberto Saviano, all'omonima serie televisiva) per proporre un'immagine diversa e positiva del quartiere. In tal senso, il progetto di comunicazione visiva presenta Scampia ai suoi abitanti e, si spera, a tutti coloro che visiteranno il quartiere giungendovi in metropolitana (Fig. 3).

Progetto Pangea: i personaggi della nonviolenza

Progetto Pangea. I personaggi della nonviolenza è un murale realizzato da Fabio Biodpi e Gialuca Raro con i Gambian Crew (Gassim Jabbi, Muhammed Ceeday, Alagie Momodou Chom, Mamadou Dara, Musa Sey) sul muro di cinta lungo circa 130 metri, che divide lo stadio "A. Landieri" dal largo Dino Battaglia. Il murale, inaugurato l'11 maggio 2019, propone come *mission* un percorso socioculturale di educazione alla nonviolenza, promuovendo al suo interno la costruzione di un giardino, simbolo dell'unione dei cinque continenti e della nonviolenza a Scampia. In tal senso, *Pangea* si lega alla manifestazione "Mediterraneo Antirazzista", che da anni si svolge anche a Scampia, e coinvolge una rete

ampia e diversificata di attori che agiscono sul territorio (associazioni, scuole, singoli) nell'opinione di superare ogni protagonismo, valorizzando più competenze per praticare "l'imperativo dell'unione".

Il progetto possiede un valore altamente simbolico in quanto rinvia a milioni di anni fa quando il supercontinente *Pangea* si frammentò nei cinque continenti, oggi alla deriva. Pur riconoscendo la biodiversità e la diversità culturale, il progetto propone un nuovo uomo, definito "planetario", che si fa portavoce di uno spirito di "fraternità universale", di cui la nonviolenza ne è principio fondante e unitario².

Il *Giardino dei cinque continenti e della nonviolenza* è costituito da sei aiuole: cinque, rappresentative dei continenti Europa, Americhe, Africa, Asia, Oceania; la sesta, destinata al Mediterraneo, culla della civiltà. Di fronte al giardino, sul muro di cinta è stato realizzato un lungo murale, che rappresenta la mappa dei personaggi della nonviolenza dei diversi continenti. Sfruttando un ritmo regolare, il murale raffigura i volti di donne e uomini, che si sono contraddistinti nella lotta nonviolenta per la pace e la giustizia (Fig. 4 e Fig. 5 fotogrammi 1-11): Marco Mascagna (ambientalista, impegnato contro l'inquinamento atmosferico e l'energia nucleare; aiuola Mediterraneo); Mahatma Gandhi (pioniere e teorico della resistenza all'oppressione tramite la disobbedienza civile di massa, ha portato l'India all'indipendenza; aiuola Asia); Claudio Miccoli (pacifista e ambientalista, morto a seguito delle aggressioni subite da una squadra di neofascisti a piazza Sannazzaro a Napoli la sera del 30 settembre 1978; aiuola Mediterraneo); Martin Luther King Jr (pacifista, figura fondamentale nella storia del Movimento per i diritti civili e la conquista dell'uguaglianza dinanzi alla legge per la comunità afroamericana; aiuola Americhe); Nelson Mandela (leader del movimento *anti-apartheid* in Sud Africa, determinante nella caduta di tale regime, imprigionato per lunghi anni per essere esponente di spicco dell'attivismo anti-segregazionista; aiuola Africa); aborigeno dei Ngarrindjeri (appartenente alle popolazioni autoctone dell'Australia, i Maori; aiuola Oceania); Maria Occhipinti (anarchica e femminista ragusana, una delle leader del movimento anarco-antimilitarista di Ragusa contro gli arruolamenti forzati per la ricostituzione dell'esercito italiano; aiuola Europa); Wangari Muta Maathai (ambientalista, attivista politica e biologa keniota, prima donna africana a ricevere il Premio Nobel nel 2004; aiuola Africa); Rigoberta Menchú (esponente del movimento di liberazione degli Indios del Guatemala; aiuola Americhe); Danilo Dolci (poeta, sociologo, educatore, attivista per il movimento nonviolenza italiano; aiuola Mediterraneo); Malala Yousafzai (attivista pakistana, attiva sin da giovanissima nella lotta per i diritti civili e il diritto allo studio delle donne nel suo paese; aiuola Asia) [Redazione 2019b]. Il progetto *Pangea* fonda sulla collaborazione di associazioni, scuole e cittadini di Scampia. Le sei aiuole, che costituiscono il giardino con le essenze specifiche del continente, sono state adottate da associazioni e scuole del quartiere per sviluppare assieme il progetto educativo consistente nello studio dei personaggi della nonviolenza e nella cura delle piante³.

² <https://www.facebook.com/Progetto-Pangea-Scampia-151276108582119/> [maggio 2019].

³ <https://www.produzionidalbasso.com/project/progetto-pangea-scampia/> [maggio 2019].



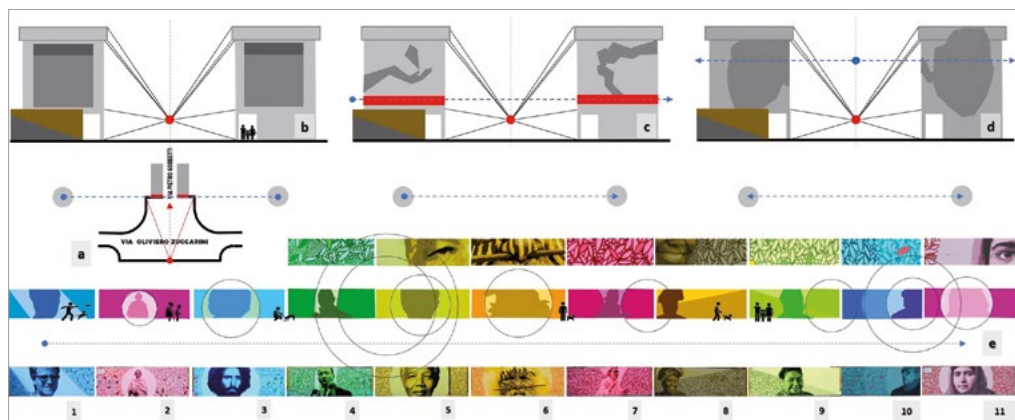
4: Il muro perimetrale su largo Dino Battaglia a Scampia e i personaggi della nonviolenza nel continente unito di Pangea [Fotografia dell'autrice].

Il progetto del disegno su muro: criteri compositivi e linguaggi visivi

Un disegno, sia esso di analisi e/o di progetto, non nasce mai per caso ma esprime un contenuto di pensiero sia esso uno schizzo, un disegno tecnico, un disegno artistico. Come illustrato nei capitoli precedenti, questa considerazione contraddistingue anche le opere di *street art* qui esaminate, le cui ragioni della composizione grafico-visiva trovano ragione e suggerimento sia nelle “geometrie” del contesto urbano che in quelle delle metodologie e tecniche di rappresentazione grafica.

Su questa premessa, esaminando le immagini che sono state soltanto pensate e/o realizzate per i fronti urbani su via Zuccarini, è fondamentale anticipare che queste opere trovano la loro prima ispirazione nella lettura spaziale del contesto urbano nonché nel privilegiare un particolare punto di vista, quello situato all’uscita dalla stazione metropolitana Piscinola-Scampia. Da questo punto di vista, i fronti urbani, regolati da una simmetria bilaterale, appaiono come due piani verticali ortogonali al punto di vista (e, dunque, a giacitura frontale) mentre le quinte laterali su via Gobetti cadono in fuga secondo una prospettiva centrale. Tutti i progetti qui presentati hanno in comune questa peculiare circostanza di osservazione, concependo l’opera artistica come esito di questo sistema di riferimento urbano (Fig. 5 a).

In particolare, il progetto di Iazzetta (Fig. 5 b) concepisce due campi quadrati, collocati in posizione centrale rispetto a ogni fronte edilizio. Queste due figure accolgono superiormente un’ampia fascia, che reca il messaggio «Benvenuti a Scampia», e risultano uguali per dimensione, posizione, immagine fotografica e testo (rispettivamente, in lingua italiana e inglese). Nel progetto non realizzato di Auricchio (Fig. 5 c), la fascia che accoglie la citazione di Danilo Dolci è posta in basso e il testo è distribuito sui due fronti. Questa soluzione crea un dinamismo nella lettura che, sviluppandosi per la lingua italiana da sinistra verso destra, induce a un verso di osservazione del messaggio, che viene rafforzato dallo svolgersi temporale dell’azione rappresentata: una mano, che tende un oggetto (a sinistra), e un’altra, che lo raccoglie (a destra). Questa immagine complessiva



5: Configurazione geometrica dell'impianto prospettico sui fronti urbani all'uscita della stazione metropolitana Piscinola-Scampia (a-d). Analisi grafica della composizione geometrica e cromatica del murale in largo Dino Battaglia (e). I personaggi della nonviolenza nel continente unito di Pangea: Marco Mascagna (1); Mahatma Gandhi (2); Claudio Miccoli (3); Martin Luther King Jr (4); Nelson Mandela (5); aborigeno dei Ngarrindjeri (6); Maria Occhipinti (7); Wangari Muta Maathai (8); Rigoberta Menchú (9); Danilo Dolci (10); Malala Yousafzai (11).

appare più dinamica della precedente in quanto attiva un racconto visivo direzionale e pone in relazione i due fronti urbani. Il murale di Agoch (Fig. 5 d) interessa, invece, le intere superfici dei due fronti urbani, impegnando tutto il campo con i volti di Angela Davis (a sinistra) e Pier Paolo Pasolini (a destra). La caratteristica della composizione è l'opposizione dei volti, così come la direzione dello sguardo verso: sinistra, Davis; destra, Pasolini. In tal senso, anche questa composizione appare dinamica, attivando una sensazione centrifuga ovvero di espansione visiva dal centro verso l'esterno.

Il progetto *Pangea* è un murale di notevoli dimensioni (circa 3 metri di altezza per quasi 130 di lunghezza), suddiviso in 11 quadri, ognuno dei quali accoglie un personaggio della nonviolenza (Fig. 5 e). Il murale, prossimo alle Vele, si trova in un largo intitolato alla memoria di Dino Battaglia (1923-1983), disegnatore e fumettista veneziano che avviò la sua carriera a fianco di Hugo Pratt. Dal punto di vista percettivo e in virtù della profondità spaziale del largo, il murale può essere osservato per intero da più punti di vista secondo lunghe visuali prospettiche (Fig. 4), così come è possibile esaminarne frontalmente nel dettaglio ogni quadro. Dal punto di vista grafico, il disegno del murale fonda sull'uso tonale dei sette colori dell'arcobaleno secondo uno stile misto fra astratto (texture ornamentale di elementi modulari, prevalentemente foglie di ulivo quale simbolo di pace, opera di Gianluca Raro) e figurativo (i volti dei personaggi in chiaroscuro, a firma di Fabio Biodpi Della Ratta). La regola compositiva utilizza il criterio geometrico e, ricorrendo a linee rettilinee o curvilinee (prevalentemente, archi di circonferenza), connette l'immagine del personaggio alla texture integrando i diversi elementi con un colore di fondo. Per la sua funzione didattica, l'opera rappresenta un libro a scala urbana sui personaggi che hanno segnato la storia della civiltà, da "leggere" ai più piccoli all'aria aperta.

Conclusioni

I progetti di *street art* qui esaminati dimostrano quanto il tema dell'azione artistica, intesa quale sprone sociale alla rigenerazione dei quartieri disagiati, sia fortemente congiunto all'azione economica, collocando l'argomento in una dimensione transdisciplinare [Forte, Lauda, Zerlenga 2018] ma anche in un contesto più generale, che vede le mura dei quartieri della città offrirsi a questa forma artistica per dare voce al disagio [Camorrino 2016]. D'altro canto, altro aspetto di significativa importanza (e qui con valore disciplinare) è il legame spaziale che questa forma artistica instaura con i fronti urbani, adattando il racconto figurativo alla configurazione geometrica dei luoghi. Questa condizione segna un sentimento nuovo della *street art*, che assume una dimensione sempre più urbana, così come dimostra il notevole murale di Blu in via Imbriani a Napoli, opera del 2017. In tal senso, il disegno murale non si pone più come disegno astratto in generale, collocabile in ogni luogo ma, al contrario, trova la sua vera essenza nel porsi quale disegno a scala urbana che rende quell'opera unica e, dunque, non ripetibile altrove. Questo nuovo spirito urbano sta agendo con forza sulla consapevolezza poetica degli artisti, influenzando il pensiero creativo e orientando lo sguardo verso quelle caratteristiche spaziali del contesto, che rendono simbolica l'immagine e la integrano all'architettura e alla città. In questa azione, il disegno murale potenzia il suo valore inventivo per trasformarsi in un "codice di pensiero" predisposto a sviluppare l'immaginazione visiva [Cervellini 2016].

Bibliografia

- CAMORRINO, A. (2016). *Vedi Napoli e poi muori. La Street Art dal punto di vista della sociologia della cultura*, in *GSSI Social Sciences, Società, Economia, Spazio a Napoli*, a cura di G. Punziano, paper 28.
- CERVELLINI, F. (2016). *Il disegno come luogo del progetto*, Roma, Aracne.
- CIOTTA, E. (2011). *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, Bepress.
- CIRAFICI, A., ZERLENGA, O. (2011). *Representing the "places of transit". Expressive potentials of the design in Contemporary project of railway stations*, in *Il Disegno delle trasformazioni*, Napoli, Clean, pp. 11.
- FORTE, F., LAUDA, L., ZERLENGA, O. (2018). *Street Art in Naples in the territory of the 8th Municipality*, in *EGA XVII International Conference*, University of Alicante, C. L. Marcos editor, Switzerland, Springer, pp. 1433-1448.
- MANIA, P., PETRILLI, R., CRISTALLINI, E. (2017). *Arte sui muri della città. Street art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Round Robin.
- ZERLENGA, O. (2017). *Immaginare Napoli oggi. La costruzione a scala urbana dell'immagine visiva*, in *IMMAGINI? Image and Imagination between Representation, Communication, Education and Psychology*, Brixen, MDPI, pp. 13.
- ZERLENGA, O. (2018). *La Città Altra nel disegno delle e sulle Vele di Scampia*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del*

benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University Press, fedOA Press, pp. 1-10.

ZERLENGA, O. (2018). *Social & cultural sustainability: street art in Naples*, in *Beyond all limits*, Ankara, Çankaya University Press, pp. 785-790.

Sitografia

DE ARCANGELIS, I., SANNINO, C. (2018). *Napoli, arrestati tre minorenni per l'uccisione della guardia giurata alla stazione di Piscinola*, 17 marzo: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2018/03/17/news/arrestati_tre_minorenni_per_l_uccisione_della_guardia_giurata_alla_stazione_di_piscinola-191501960/ [maggio 2019].

REDAZIONE (2019a). *Jorit Agoch e Pier Paolo Pasolini: un nuovo lavoro a Scampia*: <https://videoinformazioni.com/jorit-agoch-e-pier-paolo-pasolini-un-nuovo-lavoro-a-scampia/> [maggio 2019].

REDAZIONE (2019b). *Progetto Pangea a Scampia - Street art educativa*: <http://www.art-vibes.com/street-art/scampia-progetto-pangea-murale-giardino-cinque-continenti-non-violenza/> [maggio 2019].

VITIELLO, M. (2009). *Napoli. Quartiere Scampia. Welcome to Scampia. Benvenuti a Scampia. Massime Eterne di Rosaria Iazzetta*: <https://www.positanonews.it/2009/12/napoli-quartiere-scampia-welcome-to-scampia-benvenuti-a-scampia-massime-eterne-di-rosaria-iazzetta/96016/> [maggio 2019].

<https://bando2018.culturability.org/partecipanti/un-portale-per-lavvenire-lan-local-area-network/> [maggio 2019].

<https://www.facebook.com/Progetto-Pangea-Scampia-151276108582119/> [maggio 2019].

<https://www.produzionidalbasso.com/project/progetto-pangea-scampia/> [maggio 2019].

SUPERFICI RIDONDANTI: MEMORIA E RIGENERAZIONE URBANA

MARIA GIOVANNA MANCINI

Abstract

Today's progressive disappearance of the monument envisages, on the one hand, the abandonment of celebratory moments in favour of an empathetic model of the "memorial", and, on the other hand, the spread of ephemeral – two-dimensional – and impermanent art projects that reverberate in the public space. Artistic 2D images in the public space contribute to an inconspicuous renewal of meaning in urban settings due to their non-frontality and lightness, as well as for their semantic ambiguity.

Keywords

Visual theory; Contemporary art; Public art

Introduzione

L'immagine proiettata, disegnata, affissa si presta con agilità a inserirsi nel flusso di informazioni che affollano lo spazio della città senza costituirsi come un inciampo. Nonostante gli artisti fin dall'inizio degli anni Ottanta abbiano sperimentato nuove forme di relazionalità nello spazio pubblico, scegliendo come cifra della loro poetica, la relazione con la comunità di riferimento e la radicale rifunzionalizzazione degli spazi della città, la scultura permanente nello spazio pubblico, nell'immaginario collettivo, resta ancora fortemente legata alla tradizionale forma ottocentesca del monumento celebrativo. Allo stesso tempo, la centralità della statua risulta una formula di successo nei luoghi espositivi istituzionali che sempre più spesso offrono i loro spazi a sculture monumentali. A questo proposito sembra esemplare il caso della retrospettiva dedicata al recente lavoro di Damien Hirst inaugurata nel 2017 a Palazzo Grassi di Venezia. Il sontuoso progetto *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* mette in scacco una serie di idee, già vacillanti nella contemporaneità, il rapporto tra verità e finzione, tra testimonianza e artefatto. L'autenticità di quanto viene esposto, a fronte del grande potere di fascinazione della narrazione esibita, finisce per essere un problema irrisorio per lo spettatore poiché in fondo lo scintillio e la monumentalità dell'operazione orchestrata dall'artista, che pur presume una riflessione sul sistema dell'arte, appare essere rassicurante. Chi frequenta le grandi rassegne internazionali ormai è abituato a installazioni di dimensioni monumentali. Tra gli esempi più fortunati vi sono le macerie ricostruite all'Ermitage da Thomas Hirschhorn in occasione della Manifesta 10 oppure la recentissima *Fountain of Light* di Ai Wei Wei per il Louvre di Abu Dhabi. Se la scultura negli

ultimi anni ha riconquistato, dopo decenni nell'ombra, un ruolo da indiscusso protagonista negli spazi espositivi istituzionali, il monumento scultoreo ha lasciato spazio, prima, a forme temporanee che hanno rifiutato il piedistallo con pratiche relazionali indirizzate alla creazione di zone di contatto e, poi, a interventi effimeri disseminati nel tessuto urbano. Infine l'istituzionalizzazione e il pubblico riconoscimento del valore artistico del fenomeno popolare, informale e spontaneo della Street Art, non solo ha ulteriormente dilatato la già iperinclusiva definizione di Public Art, ma ha anche contribuito a una permeabile sovrapposizione, non sempre del tutto positiva, dei ruoli, delle aspettative e delle responsabilità nella scrittura nel campo urbano.

Il processo di *gentrification*, studiato negli anni Sessanta del Novecento e analizzato da Ruth Glass che prendeva a esempio lo sviluppo urbano di Londra e dei suoi sobborghi, oggi è un fenomeno globale [Glass 1964]. Alla luce della riflessione sulla produzione dello spazio pubblico sostenuta dal teorico francese Henry Lefebvre [Lefebvre 1974] e della proposta del filosofo Jurgen Habermas sulla sfera pubblica [Habermas (1962) 1989], sviluppatasi a partire dall'Illuminismo come evoluzione e separazione delle sfere privata e pubblica, appare necessario aggiornare la riflessione sulla trasformazione della città con le indagini sulle ambiguità del sistema, come la proprietà del suolo con funzioni pubbliche o la gestione privatistica dei beni comuni. Tali processi oggi sono frequenti in tutte le città europee e la storia delle trasformazioni urbane che hanno interessato, per esempio, la città di Milano nell'ultimo decennio racconta un processo già noto in altre città fino dagli anni Ottanta. È proprio nella New York degli anni Ottanta dove si sperimentava una difficile fusione e mediazione tra interessi privati e le funzioni pubbliche Rosalynd Deutsche pubblicava la sua riflessione sulla responsabilità dell'arte nel processo di gentrificazione [Deutsche, Gendel Ryan 1984]. La teorica, precocemente sollecite nel riflettere sulla natura pubblica dello spazio urbano anche segnalando le trappole teoriche in cui l'entusiastico discorso storico-critico poteva incappare, sosteneva la necessità di pensare allo spazio pubblico come a uno spazio complesso, in cui il discorso unico patriarcale prendeva forma. Rosalynd Deutsche nell'articolo apparso su «October» nel 1984 ha analizzato le ragioni della trasformazione della città e le motivazioni degli artisti secondo una distinzione oggi ancora utile per spiegare le differenti pratiche artistiche urbane. Distinguendo tra "intervento" e "integrazione" nel tessuto urbano, ha sottolineato che nella forma della città si realizzano cancellature e processi di esclusione di un intero corpo sociale finalizzati al saldo controllo dell'individuo e alla plastica trasformazione di quartieri popolari, di intere classi sociali e della forza-lavoro. Sottrarsi al controllo dell'immaginario e dell'immaginazione, anche alla luce della riflessione che negli anni Ottanta ha animato il dibattito internazionale, sembra essere l'ultimo atto da operare all'interno delle nostre città ipotecate da pesanti interessi privati. A partire da questa consapevolezza la forma del monumento appare non solo obsoleta ma soprattutto inadeguata a realizzare l'eversione necessaria, eppure ancora emblematico per il rapporto tra arte, spazio pubblico e storia.

La crisi del monumento tradizionale è sintomo probabilmente di una crisi più profonda della funzione della memoria e della capacità dell'arte contemporanea, oggi istituzionalizzata in un sistema autopoietico, di interrogare l'immaginario collettivo. Nel 1999

Andreas Huyssen, che già da alcuni anni si stava occupando della questione della memoria e della forma che tale costellazione di temi assume nello spazio pubblico, affermava che la temporalità dei processi storici, ormai sempre più legati all'immediatezza e alla circolazione delle notizie, ha contribuito a spostare l'interesse collettivo dalla Storia alla pratica della memorizzazione tanto che lo stesso Huyssen, già negli anni Novanta, suggeriva che la rilevanza della nuova sottodisciplina chiamata *mnemohistory*, interamente dedicata all'analisi dei processi collettivi in cui la società ricorda i fatti storici e li rappresenta, avesse soppiantato la disciplina storica tradizionalmente intesa [Huyssen 1999]. Il tema della messa a memoria e della produzione collettiva della narrazione storica si iscrive in una rosa di questioni che vanno ricondotte al ripensamento della modernità e della complessità delle società attuali ma che sono di centrale importanza per quanto riguarda lo sviluppo di pratiche nello spazio pubblico.

La conseguenza paradossale di tale condizione di iper-memorizzazione e di presentizzazione, fintamente neutrale, è la perdita della memoria della funzione storica, su cui alcuni artisti nello spazio pubblico hanno lavorato.

La crisi del monumento nello spazio della città andrebbe, quindi, riferita prima di tutto alla crisi della pratica del mettere a memoria, ma anche alla forma comunicativa, autoritaria e unidirezionale, che il monumento instaura con il pubblico della città. La frontalità della scultura, montata su un podio per l'ineludibilità del suo ingombro nello spazio pubblico diventa un ostacolo al flusso inesauribile di relazioni e comunicazioni che avvengono nella città. Tale crisi, inoltre, si connette anche a un aspetto problematico dell'arte intesa nel suo "sistema separato dalla vita" – e che pure gli artisti, fin dalla seconda metà del secolo XX, hanno contribuito a smantellare e cioè la dimensione individuale e autoriale dell'opera che inevitabilmente stride al confronto con l'enorme quantità di segni anonimi carichi di significati, che abitano le città contemporanee.

Sempre più lo spazio pubblico è affollato e contraddistinto da segni pubblicitari e non esclusivamente artistici e, di contro, l'arte nell'ultimo secolo appare radicalmente barricata in un sistema ufficiale, autosufficiente di cui il mercato, le gallerie, i musei, le riviste specializzate sono alcuni dei luoghi privilegiati di circolazione, a discapito della ormai tramontata centralità dell'opera nello spazio aperto della città. L'arte contemporanea, solo in pochi casi, riesce a istituire un rapporto intenso con il pubblico sempre più ampio dell'attuale società globalizzata e a segnare, in termini indipendenti dalle richieste dei committenti, lo spazio della città. Se lungo tutti gli anni Novanta, dalla celebre mostra *Culture in Action* a cura di Mary Jane Jacob al simposio di Suzanne Lacy, *Mapping the terrain*, si sono affermate proposte orientate all'attivazione di una relazione intensa tra artisti e identità locali con il contatto con le comunità emarginate o, addirittura, con la volontà di rammagliare o istituire comunità sperimentali grazie alla volontà dell'arte di produrre processi identitari seppure temporanei, la carica micro-utopica di *fin-de-siecle* sembra aver esaurito la sua spinta propulsiva [Lacy 1995]. Gli artisti oggi finiscono per occupare spazi secondari o decorativi nei grandi processi di riscrittura urbana come sta accadendo, per esempio, all'area urbana di Citylife di Milano dove gli artisti sono stati chiamati ad "arricchire" il piano urbano progettato dalle grandi firme dell'architettura contemporanea. Le opere, nuovi monumenti, seppur in dialogo con lo spazio

circostante si aggiungono agli spazi determinati, finanche nella loro socialità dalle scelte politiche dell'amministrazione pubblica e dall'azione delle grandi società private che hanno trasformato l'intera area cittadina.

Allo stesso tempo, gli artisti che intendono muoversi nello spazio urbano rifiutandosi di reiterare le strategie di "controllo dell'immaginario" [Gaglianò 2016, 64] scelgono altri sistemi di comunicazione. L'immagine artistica per la sua *impermanenza* e la sua levità, oltre che per la sua ambiguità semantica, confondendosi spesso con la miriade di immagini in cui il passante si imbatte nello spazio urbano, contribuisce a rinnovare silenziosamente i significati nello spazio della città [Galasso, Scotini 2014].

L'immagine, contenuta dalla superficie che la regge, sobria perché segno tra gli altri segni, antiautoritaria per la sua lateralità, sembra aprire un varco comunicativo interpellando, pur silenziosamente e a volte giocosamente, il passante in un dialogo che la scultura, ormai così tanto connotata nella coscienza pubblica come oggetto autoritario, con difficoltà può recuperare.

La Storia sul lungofiume

Sono esempi di questa modalità alcuni interventi artistici che usano l'immagine invece della materialità della scultura per interpretare i luoghi, la loro storia e la Storia, in termini meno autoritari di quanto il monumento scultoreo per forza di cose faccia. Rinunciando alla permanenza, sfruttando l'andamento delle pareti a cui aderiscono, alcune opere si integrano nella forma della città realizzando operazioni che a mio avviso risultano essere molto più incisive dei grandi progetti di arte pubblica vincolati alle richieste della committenza.

Suggerendo un'esperienza e una visione laterale, temporanea, volatile ed effimera, di superficie, l'intervento di William Kentridge, caratterizzato da una «paradossale monumentalità» [Guercio 2018], a Roma nel 2016 è stato composto da un fregio che scorre lungo la riva destra del Tevere per 550 metri tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, ottenuto attraverso la sottrazione dei sedimenti di smog e polvere dal travertino del Lungotevere e una performance pubblica, visibile dalla sponda opposta del fiume, messa in scena simbolicamente il 21 aprile, giorno in cui si celebra la fondazione della città. Il fregio, a distanza di tre anni, è ciò che resta ancora lungo la passeggiata fluviale. L'opera è un palinsesto che racconta due millenni di storia: la sovrapposizione degli accadimenti e delle prospettive, quelle trionfali e contemporaneamente quelle delle vittime e dei fallimenti, e delle velocità e direzioni diverse, e opposte, che la Storia percorre, rappresentate simbolicamente nella performance da due processioni che procedevano in direzioni opposte. Le immagini che compongono il fregio sono state selezionate dall'artista in una vasta cronologia iconografica che va dall'era mitica ai tempi moderni di Roma.

La dimensione autobiografica esprime spesso, nel lavoro di Kentridge, il conflitto e l'irriducibilità del piano personale a quello della Storia e degli avvenimenti. Nella sequenza d'immagini scelte a comporre il fregio l'artista condensa i riferimenti agli eventi storici come assonanze iconografiche. «Volevo che chiunque potesse scorgervi dei vecchi amici che dialogavano l'uno con l'altro» [Basualdo 2018, 79], afferma l'artista e, in questo

modo, mi sembra che sollecciti, attraverso il riconoscimento dei frammenti di una storia comune, un processo identitario e di appartenenza alla narrazione storica. Grazie alla tecnica della cancellatura caratteristica del lavoro dell'artista sudafricano, che nel caso romano diventa rimozione dello smog, la dimensione percettiva dell'opera risulta ribaltata, proiettiva e immersiva, anziché esterna e frontale [Kentrige (2014) 2016, 23]: le immagini emergono dal travertino allo stesso modo in cui emergono nella memoria dello spettatore e nella memoria collettiva. Ricezione e proiezione risultano così invertite nel continuo riferimento ad un piano personale, biografico e autobiografico di cui ognuno di noi si sente, se non protagonista, niente affatto estraneo. La Storia, che nelle opere di Kentridge dichiara l'impossibilità di essere guidata da valori universalistici e, soprattutto, di procedere a una sola dimensione e direzione come trionfale voce dei vincitori, viene rappresentata a Roma come un processo multidimensionale. L'immagine proiettata, sia essa l'ombra in processione, il disegno in stencil del fregio o, addirittura, la proiezione malinconica dell'osservatore che nell'abbozzo delle figure in movimento riconosce ciò che già conosce, è il dispositivo che meglio si presta al carattere temporaneo e antiautoritario dell'operazione dell'artista sudafricano.

Il gigante visto dalla città

Allo stesso modo, i dipinti murali di grandi dimensioni realizzati da Blu in ogni parte del mondo catturano lo sguardo del passante e interpretano i luoghi su cui intervengono. Nelle ultime decadi si è verificato un progressivo passaggio da una natura informale e spontanea della forma del graffito a una progettazione formale, sollecitata molto spesso dalla committenza pubblica e privata. Un'accelerazione in questo senso è certamente dovuta al crescente interesse di musei, collezionisti e gallerie, per il fenomeno della Street Art. Si può affermare l'avvenuta istituzionalizzazione, e con essa il riconoscimento del valore artistico, degli interventi e del modello culturale di cui il graffito -fenomeno considerato fino alla fine del secolo scorso antagonista della progettazione ufficiale della città- è portatore. La storia di Blu, graffitista che vive ancora nell'anonimato nonostante la sua fama sia divenuta internazionale, è singolare per la radicalità del rifiuto di aderire a un processo di musealizzazione delle opere che vede i graffitisti più famosi produrre opere commercializzate in gallerie, gadget e marchi alla moda. Il dibattito, che ha visto Blu protagonista, è culminato nella polemica intorno alla mostra *Banksy & Co. Arte allo stato urbano* (marzo-giugno 2016, Palazzo Pepoli di Bologna), sostenuta da una fondazione bancaria e promossa da società private, nella quale erano esposte opere provenienti, in parte, dal collezionismo privato e, in parte, dallo spazio urbano bolognese grazie allo strappo, per millantate ragioni conservative, di parti murarie dipinte. La risposta radicale di Blu, intelligentemente accompagnata dalla lettura del collettivo politico-letterario anonimo Wu Ming [Ming s.d.], è stata la cancellazione di alcuni suoi interventi per sottrarli alla rimozione e, quindi, alla distruzione della dimensione (necessaria e fondante) pubblica. D'altro canto l'equazione tra lo strappo dell'opera pubblica *site-specific* e la sua distruzione, che il caso bolognese mette in scena, ricorda le polemiche successive alla rimozione, divenuta caso studio esemplare, del *Tilted Arc* di Richard

Serra nel 1981 dalla Federal Plaza di New York [Storr 2003]. L'artista non era nuovo a questo tipo di azioni poiché a Berlino aveva condotto in grande velocità la cancellazione di *Brothers* e *Chain*, due enormi murali su edifici contigui, in segno di protesta contro il processo di *gentrification* in atto nel quartiere di Kreuzberg. Nonostante l'artista realizzi anche opere su commissione, egli rivendica una disposizione radicale verso la dimensione comunitaria e pubblica a tal punto da distruggere egli stesso le opere per non permetterne la musealizzazione intesa come atto autoritario di appropriazione e privatizzazione. Seppur il carattere originario di informalità dei graffiti sia stato istituzionalizzato dalla committenza pubblica, l'interesse dell'artista non è identificabile con le aspettative del committente di abbellimento degli spazi metropolitani destinati alla rigenerazione urbana: è, piuttosto, indirizzato alla costruzione di narrative *agit prop*. Il grande murale *Occupy Mordor*, dipinto da Blu nel 2013 sulla facciata dell'edificio XM2 di Bologna e cancellato nel 2016, è un caso esemplare. Era costituito dalla rappresentazione amaramente ironica di "una battaglia per la città". Alla repressione dell'esercito municipale rispondeva il conflitto di un popolo giocoso che lanciava angurie con una catapulte. La traccia della battaglia rimarrà esclusivamente nella narrazione inesausta del collettivo Wu Ming impegnato sullo stesso fronte per la tutela degli spazi autogestiti contro le retoriche della "città inclusiva" in cui sfratti e sgomberi sono all'ordine del giorno. A Napoli, nel centro storico, il grande graffito di Blu è visibile dall'incrocio nevralgico percorso dalle strade che conducono sulla collina del Vomero, da quelle che declinano verso il Museo Archeologico e dalle viuzze che si intridono nel quartiere popolare di Mater Dei.

Il graffitista è intervenuto sulla facciata dell'Ex Ospedale Psichiatrico Giudiziario, oggi attivissimo spazio occupato. L'intervento è *site-specific*, non solo perché aderisce irrimediabilmente alle pareti del manicomio giudiziario ma, soprattutto, perché esibisce l'identità dei luoghi altrimenti dimenticata. Il ritratto del gigante urlante che prova a strapparsi di dosso la divisa carceraria interpreta una rivendicazione di libertà, che verosimilmente è appartenuta ai detenuti, ma che certamente è profondamente sentita dalla miriade di ragazzi che anima con svariate attività l'edificio occupato. Il contenuto politico dei graffiti di Blu è inequivocabile e la bidimensionalità dell'immagine ne veicola l'immediata comprensione.

Conclusioni

La dimensione dell'immagine nello spazio della città, per la lateralità dello sguardo necessario per percepirla, per la risonanza che instaura con gli altri segni disseminati nell'urbano offre una possibilità illimitata di costruzione di nuovi scenari dell'immaginario collettivo. Gli artisti che scelgono la bidimensionalità dell'immagine dipinta o disegnata, interpretando le tensioni delle superfici, aggirano l'estenuante frontalità del monumento e ne sabotano il sistema comunicativo assertivo. Rivolgendosi alla storia William Kentridge lo ha fatto a Roma e Blu, assumendo l'immagine come spazio della sua arte, abitualmente lo fa nei suoi interventi. La superficie, le superfici – ne fa un'analisi attenta e coinvolgente Giuliana Bruno nel volume *Surfaces* – sono la faccia esterna

di un corpo, sono «forma d'incontro mediata materialmente dalle superfici dermatiche» [Bruno (2014) 2016, 22], sono il tramite e il luogo di una trasmissione che la studiosa definisce, persino, di affetti, di emozioni e di sentimenti. È suggestivo a questo proposito ricordare la riflessione dello psicologo francese Didier Anzieu che sostiene, in rotta di collisione con le scuole psicoanalitiche classiche, che proprio nel corpo e sull'epidermide che si creano le relazioni affettive, e proprio a partire dalla pelle che si attua il primo processo di strutturazione dell'io [Anzieu 1985]. La pelle e le superfici sono il luogo di produzione dell'immagine tanto quella che rappresenta l'io individuale tanto quella che connette attraverso l'osservazione la forma e la natura della città con il suo pubblico. Vi è una convergenza sulla superficie e sull'immagine che può essere addirittura verificata nel lavoro di artisti che scelgono di lavorare sulla performatività dei dati e degli scenari digitali come Hyto Stereyl e Ryjio Ikeda. Lo spazio dell'immagine appare essere il medium più utile e duttile per sperimentare la dimensione allargata e sovrapposta dei dati virtuali e delle nuove forme di vita prodotte dalle intelligenze artificiali. Lavorare, quindi, sulla superficie della città, sulla pelle di un corpo, di un corpo sociale anche se futuribile, significa sempre farsi mediazione tra l'interno e l'esterno, tra la forma della città e il suo pubblico.

Bibliografia

Monografie

- ANZIEU, D. (1985). *Le Moi-peau*, Editions Dunod, Paris [trad. it., 1985. *Io pelle*, Milano, Raffaello Cortina editore].
- BOEHM, G. (2009). *La svolta iconica*, Torino, Meltemi.
- BRUNO, G. (2014). *Surfaces. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, Chicago University Press [trad. it, 2016. *Superfici. A proposito di Estetica, materialità e media*, Milano, Johan & Levi].
- GAGLIANÒ, P. (2016). *Memento. L'ossessione del visibile*, Milano, Postmedia.
- GLASS, R. (1964). *London: Aspects of Change*, London, MacGibbon & Kee.
- HABERMAS, J. (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [trad. eng., 1989. *The structural transformation of the public sphere: an Inquiry into a category of Bourgeois society*, Cambridge, Polity Press].
- HUYSEN, A. (1999). *After the High/Low Debate*, Barcellona, Quaderns portatils, Macba.
- KENTRIDGE, W. (2014). *Six drawing Lessons*, Boston, Harvard University Press [trad. it, 2016. *Sei lezioni di disegno*, Milano, Johan & Levi].
- LEFEBVRE, H. (1974). *La production de l'espace*, Parigi, Anthropos.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture theory*, Chicago, University of Chicago Press.

Volumi collettanei

- GALASSO, E., E SCOTINI, M. (2014). *Politiche della memoria*, Documentario e Archivio, Roma, DeriveApprodi.
- LACY, S. (1995). *Mapping the terrain, new genre of public art*, Seattle, Bay Press.

Saggi in volume collettaneo

BASUALDO C., KENTRIDGE W. (2018). *Nei ricordi della gente. Carlos Basualdo intervista William Kentridge*, in *Triumphs and Laments*, a cura di Carlos Basualdo, Koln, Kaspar König.

GUERCIO, G. (2018). *Una monumentalità paradossale* in *Triumphs and Laments*, a cura di Carlos Basualdo, Koln, Kaspar König.

STORR, R. (2003). *Tilted Arc: Enemy of People in Art in Public Interest*, a cura di A. Raven, New York, UMI Research Press, pp. 269-285.

Articoli in rivista

DEUTSCHE, R., GENDEL RYAN C. (1984). *The Fine Art of Gentrification*, in «October», vol. 31, Spring, pp. 91-111.

Sitografia

<https://www.wumingfoundation.com/giap/tag/blu/> [luglio 2019].

<https://tomrankinarchitect.com/william-kentridges-triumphs-and-laments/> [luglio 2019].

LA CITTÀ COME MEDIUM. IL RUOLO DEL VIDEO-RECORDING NELLE INCISIONI URBANE DI VHILS

ANNA LUIGIA DE SIMONE

Abstract

*In the book *In the Flow* (2018), Boris Groys argues that the media-sphere has replaced the aspiration for the absolute of the artists. Ai Weiwei, Banksy, JR overload social media with recordings of works in progress, imperfect for eternity. Scratching the surface by urban artist Vhils is urban archaeology aimed at bringing out the hidden image of the contemporary city where the process of subtraction produced by engraving is entrusted to videos and dissemination via web.*

Keywords

Video recording; City; Vhils

Introduzione

«Siamo spesso inconsapevoli [...] che, per ogni cosa creata, qualcos'altro è stato distrutto», afferma Alexandre Farto aka Vhils nelle sequenze di *Incisão/Incision*, del 2015: film concepito in prima persona dall'urban artist portoghese, tra le voci più vivaci e convincenti del panorama dell'arte del nostro tempo, parte del progetto artistico dedicato a una popolazione indigena del Brasile dimenticata dal suo stesso Stato. Per la riflessione che propone, per le sequenze che mostra e per il linguaggio al quale sono affidati i contenuti, questo testo audiovisivo non andrebbe considerato la semplice testimonianza di un intervento di Street art, ma il manifesto di una più complessa poetica multimediale nella quale un ruolo centrale è attribuito alla tecnica del video-recording.

Per un verso, qui come in tutta la ricerca urbana di Vhils, risulta fondamentale l'idea – erede della tradizione legata alla Graffiti Art – che la distruzione sia la più potente forma di creazione. Una distruzione prodotta dal tempo, dalla precarietà dei materiali e dalla soggettività della memoria: fenomeni che, più o meno involontariamente, nascondono, cancellano, modificano le tracce di ciò che è stato. E, insieme, una distruzione dovuta all'azione intenzionale dell'individuo o dell'artista (sull'ambiente, sulla vita o sulle opere) che, escludendo episodi e superfetazioni, rivela il passato al presente, recuperandone per un momento le vestigia, prima che il futuro si faccia spazio.

Per l'altro verso, a essere espressa davanti alla telecamera è la convinzione di una diffusa inconsapevolezza rispetto alla forza creativa che la distruzione può far esplodere. Una dichiarazione che ribadisce la profonda accettazione della vocazione effimera delle

coordinate fisiche della sua arte, destinata a essere riassorbita dalla parete dalla quale è emersa. Ma riconosce nel processo di distruzione attivato, più che nell'opera, il detonatore di ulteriori creazioni; di cui solo la documentazione, affidata alla ripresa video e diffusa su web, può fare da cassa di risonanza attraverso le finestre e gli schermi della città globale.

Non sono, infatti, i ritratti finiti a interessare Vhils, ma il procedimento di sottrazione che li produce: la sequenza di azioni invisibili che genera il risultato. E il richiamo alla necessità di una presa di coscienza, ribadito in *Incisão/Incision*, dà ragione della tecnica artistica utilizzata su parete, ma chiarisce anche la scelta del supporto documentale, riprodotto e comunicativo richiesto, in tutte le fasi dell'intervento, all'obiettivo della macchina. Si pensi all'incisione, caratteristica del lavoro dell'artista, che, scavando nella materia urbana e rinunciando a conservare ogni strato accumulato, riesce ad accedere al passato rimosso dei luoghi e a restituirgli la dignità meritata. Ma si pensi anche alla ripresa video che consente a Vhils (spesso con l'aiuto di registi o cameraman) di registrare, tagliare, effettuare il montaggio e la proiezione del lavoro: azioni pensate come parte integrante dell'opera che contribuiscono a imprimere una nuova vita alla città nel suo confine fisico locale e nella planetaria estensione mediale.

Si tratta di un campo di riflessione battuto dalla grande maggioranza della nuova generazione di Street artist che si misura con la cultura visiva contemporanea e con gli effetti della visibilità nell'ambiente cittadino, dove pareti e schermi, pubblici o personali, si mescolano sempre di più influenzando la nostra esperienza quotidiana. In questo senso, la Street art si inserisce nella città materiale come questione di visualità [Irvine 2018, 237]. In *Incisão/Incision*, i volti del popolo Guarani "scolpiti" sugli edifici e sulle porte delle costruzioni del villaggio di Araçá emergono dall'oblio nel quale erano sprofondati a causa del Governo brasiliano (che aveva allontanato gli abitanti dalla propria terra d'origine). La mano di Vhils, riporta alla luce il loro ricordo, sedimentato nelle terre in cui avevano vissuto, consentendogli di rimanere vivo e visibile fino a quando la natura, o ancora una volta l'uomo, tornerà a rimuoverlo.

I filmati girati per l'occasione, inizialmente usati per operare una ricognizione sul territorio, si fanno archivio delle memorie dei sopravvissuti e delle condizioni di abbandono subito. Sono testimoni dell'elaborazione progettuale e della progressiva realizzazione dell'intervento. E, infine, fungono da veicolo di proiezione del messaggio che, nella sua moltiplicazione e indeterminazione, viene reso universale, e a suo modo duraturo, grazie ai social network e alla rete.

I reportage delle persone e delle case effettuati prima di intervenire materialmente, le registrazioni dei momenti di realizzazione e il montaggio complessivo non rappresentano, però, mere documentazioni di un lavoro di Street art. Sono parte integrante dell'opera della quale anticipano e determinano lo stato maggiormente riconoscibile (il ritratto a parete) mentre sono in grado di condurla oltre la sua forma materiale moltiplicandola in infinite possibili versioni e interpretazioni.

È così che, secondo Boris Groys, nella nostra epoca, le opere entrano nel flusso e agiscono come frammenti della mediasfera. Una dimensione che il filosofo e teorico dell'arte tedesco ritiene abbia sostituito, nella contemporaneità, l'antica aspirazione all'assoluto

degli artisti [Groys 2018]. In questa lettura, rientrano anche i più recenti interventi di Urban art i cui segni lasciati lungo le strade, nelle periferie e in quartieri centrali appaiono come tracce effimere, segni e registrazioni dell'atto che le ha prodotte rivolti a un pubblico reale e virtuale grazie all'invasione della comunità del Web. La città stessa è assunta nella maniera più estesa non solo come spazio d'intervento, ma anche solo come soggetto o come giacimento da cui prelevare frammenti che andranno reimmessi nel panorama digitale; o altrove, ovunque si vorrà. Mentre le tecniche e le strategie utilizzate sono le stesse condivise con le tendenze post-Pop e postmoderne diffuse nell'arte d'oggi: foto e video riproduzione, ripetizione, serialità, appropriazione, *détournement*, montaggio [Irvine 2018, 239].

La registrazione non si limita, allora, a rappresentare la testimonianza che l'opera sia esistita. Il video viene utilizzato perché «significa e prova la realtà, la concretezza di una pratica talvolta troppo dispersa ed eclatante per esser appresa direttamente» [Bourriaud 2010, 21]. Già l'ampio ricorso alla registrazione fatto dalla Land Art, sin dagli esordi, non significa che la mediazione offra la stessa esperienza vissuta dal vivo o faccia sparire del tutto l'"opera". Piuttosto indica che l'identità o il suo significato non può essere completamente realizzato senza di essa [Kaiser, Kwon 2012, 27].

Come accade in questi casi, anche l'arte di Vhils sembra rinunciare a opere fatte per vincere l'eternità e sceglie di aderire al flusso invadendolo con capolavori imperfetti e incompleti, spesso, raccontanti per immagini attraverso video e filmati nella loro fase processuale.

Beyond the wall

Formatosi a Lisbona negli anni Ottanta e Novanta, durante l'intenso sviluppo urbano del sobborgo industriale di Seixal (le cui continue trasformazioni hanno inciso sulla sua idea di impermanenza dei luoghi), Vhils esordisce nel 2000. Il suo lavoro viene notato, però, solo nel 2008 in occasione del Cans Festival di Londra, quando un suo ritratto inciso su parete viene scoperto accanto a un'opera di Banksy.

L'anno precedente a Lisbona, alla mostra del gruppo VSP, aveva presentato per la prima volta un'opera realizzata con la tecnica per la quale è maggiormente apprezzato. Conosciuta come *Scratching the surface*, è un approccio che procede per sottrazione, "graffiando la superficie"; laddove l'immagine si presuppone sia già contenuta all'interno del materiale e che l'artista non debba far altro che rivelarla.

Secondo quanto afferma Vhils in *Incisão/Incision*, questa scelta artistica deriva «dalla convergenza di due fattori: il ricorso a una tecnica di reverse stencil accoppiata alla nozione di vandalismo creativo». Intorno al 2005, nei suoi interventi il processo d'uso degli stencil viene, infatti, invertito rimuovendo parte dei livelli esistenti piuttosto che aggiungendone di nuovi. Inizialmente, come un Rotella 2.0, Vhils impiega questo procedimento su spessi agglomerati di poster commerciali dopo averli rimossi dalle strade e portati in atelier. Nel film, della sua prima volta ricorda: «Non appena ho iniziato a tagliare i loro strati spessi, mi sono anche reso conto che stavo sollevando frammenti di eventi passati sepolti sotto gli strati più recenti».

Lacerando pezzi di carta, scorticando tessuti, distruggendo per sempre blocchi di fogli accatastati nel tempo, gli sembra che la distruzione di parte del materiale a sua disposizione non facesse che dar vita a una nuova creazione. Si accorge di poter dare visibilità con un gesto a immagini destinate a essere dimenticate per sempre. Di poter donare una nuova vita a personaggi e a storie che erano stati protagonisti della quotidianità di molte persone.

Ai suoi occhi, le pile di pubblicità incollate una sull'altra appaiono come una metafora dell'esistenza; dei giorni che passano, della memoria e delle esperienze che si accumulano. Afferma:

Credo che siamo tutti formati da diversi strati: personale, sociale, culturale, storico e così via. Il nostro sistema sociale è il prodotto di questo stesso processo di strati, e credo che rimuovendo ed esponendo alcuni di questi strati, di fatto distruggendoli, potremmo essere in grado di raggiungere qualcosa di più puro, qualcosa di ciò che eravamo e di cui abbiamo dimenticato tutto [Vhils 2010].

La città come *medium*

Dai cartelloni stradali alle facciate cittadine il passo è breve. Anche i muri sono composti da strati ai quali, dopo diversi test, Vhils riesce ad applicare lo stesso metodo. Scrostati e grattati, vengono allo stesso tempo usati come tela e come colore per far affiorare sagome, visi e sguardi incredibilmente realistici, grazie a scalpelli, martelli e acidi che fungono da pennelli.

In questa prospettiva, l'artista diventa quasi un archeologo che scava nella materia e nel passato del mondo. Parlando del suo sistema spiega:

mi piace vederlo come una sorta di lavoro archeologico di dissezione degli strati della storia e del tempo e di esposizione di qualcosa che si trova sotto tutto il rumore, il disordine, lo sporco, alla ricerca di un'essenza che è stata persa da qualche parte lungo la strada [Vhils 2010].

La sua tecnica classica, *Scratching the surface*, assume la più completa valenza di archeologia urbana nel contesto cittadino: dove si dimostra efficace nel raschiare, strato dopo strato, la superficie della città contemporanea fino a far affiorare l'immagine nascosta, rimossa o dimenticata dalla sua sostanza fisica.

Servendosi dell'obiettivo della macchina fotografica o della videocamera Vhils, di solito, inizia "prelevando" dal luogo stesso o da fotografie e da pubblicità il volto da riprodurre. Poi, ne riporta la sagoma sul muro. E, infine, intaglia lo strato superficiale d'intonaco per far emergere il ritratto finale. Un risultato sul quale non vuole mai avere il controllo assoluto e che dovrà rimanere soggetto a possibili ulteriori alterazioni dovute all'impermanenza dei materiali e alla volontà degli abitanti. Vhils crede «nel lavorare con le forze del caos presenti nella città e nel farle diventare parte di un'arte che è tanto transitoria quanto la realtà materiale che ci circonda» [Donahoe 2017].

Attento alle istanze locali e insieme figlio delle culture post-warholiane e neo-pop, trasforma le architetture in un palinsesto che cattura i cambiamenti e parla di specifiche comunità, ma anche della crescente omogeneizzazione dell'ambiente urbano d'oggi [Stuart 2017]. Le persone comuni, incontrate nei suoi giri intorno al mondo, fotografate, filmate e incise sulle pareti, diventano icone; che comunicano ai propri vicini di quartiere la loro stessa memoria, ma sono pronte a viaggiare lontano attraverso uno scambio reciproco di sguardi che avviene fisicamente o attraverso la riproduzione mediale dei suoi ritratti veicolata dalle stesse registrazioni, dai video o attraverso internet.

Così, se in Italia, a Catania, in un murales alto quanto un edificio di 10 piani e largo come un campo da calcio, il volto di un uomo rivolge lo sguardo verso i Paesi del Mediterraneo cercando gli occhi di un suo possibile fratello (magari libanese), su Instagram le immagini fisse e in movimento delle opere e dei luoghi ripresi prima e dopo i suoi interventi incontrano continuamente lo sguardo dei followers mettendo in connessione l'umanità in tutto il pianeta.

Si tratta di una critica della società condotta sui muri con scalpelli e acidi, dove visi familiari e di personaggi famosi emergono dalla materia per mostrarsi come icone mediali. Volti giganti abitano le nostre strade e, insieme, popolano la comunità globale da dove provengono e alla quale sono destinate. Nei progetti in cui l'obiettivo è quello di rappresentare qualcuno con una specifica connessione con la comunità nella quale insisterà il lavoro, prima di ritrarlo, Vhils lo incontra, ne ascolta le storie. Fotografa e filma donne, uomini, anziani e bambini, nei luoghi in cui hanno vissuto. In altri casi, crea montaggi da diverse immagini al fine di crearne una sola rappresentativa di tutti e di nessuno in particolare [Stuart 2017]. E anche il suo lavoro procede per "storie" come sui Social. Vhils afferma: «con l'aiuto del mio team di produzione posso solitamente impostare un ritmo di una *storia* al giorno» [Donahoe 2017].

È in questo modo che, ricorda in *Incisão/Incision*, «si può ascoltare la storia di una città, la sua influenza o ciò che la città ha sperimentato nelle sue mura e negli strati in esse accumulati. Ma tutti questi strati accumulati sulle mura si riflettono anche nelle persone e nelle loro forme». Perché «Siamo tutti prodotti del caos che ci circonda» in una dimensione nella quale locale e globale si influenzano sempre più. E, ogni volta che si prova a grattare via la superficie, ribadisce, è «come accedere alla storia recente della città, e ho iniziato a vedere questo processo come un atto di archeologia contemporanea». Un processo che muove dalle mura della città e, come un'esplosione, punta oltre la sua stessa estensione fisica.

Exploding Plastic Inevitable

Pur provenendo dal mondo dei graffiti e della Street art, insieme a figure come Banksy, JR, Blu, Conor Harrington, Word 2 Madre, NeckFace, Os Gemeos, Vhils appartiene a una generazione che reinterpreta la metropoli contemporanea non solo agendo con bombolette e stencil sulla sua estensione materiale, ma si serve di molteplici forme creative capaci di superare i confini del genere, rendere complesse e interconnesse le forme espressive così da arrivare a legare l'intervento fisico all'ambiente mediale.

In particolare, un'accentuata versatilità alla sperimentazione di tecniche e risorse connota il suo linguaggio visivo, aperto alla continua messa in discussione di logiche e regole tradizionali. Nelle sue opere, pittura, stencil, reverse stencil, fotografia e incisione sono, spesso, integrati da esplosioni pirotecniche, modellazioni 3D, installazioni, performance art, video musicali, video-recording e film. Media differenti che definiscono la città come medium per eccellenza in grado di contenerli tutti: uno spazio materiale e immateriale, ricevente ed emittente capace di connettere locale e globale, alienazione e omologazione, naturale e artificiale, presente e passato.

Nella pratica artistica di Vhils, sin dagli esordi, accompagnata da un'ossessiva videoregistrazione delle azioni di preparazione e realizzazione di interventi e mostre, sono proprio le esplosioni a rivelare la propensione delle incisioni a venir fuori dalla superficie e proiettarsi sul mondo attraverso il video. Significativo è il nesso che lega l'adozione di questa tecnica alle riprese.

Accade, per la prima volta, nel 2011 in occasione di una collaborazione con il gruppo Orelha Negra per il videoclip della traccia musicale dal titolo *M.I.R.I.A.M.* Vhils racconta:

Quando ho avuto l'idea di usare cariche esplosive per intagliare pezzi di muro per il video, ho dovuto creare l'intero processo da zero perché non era mai stato fatto prima. Questo è stato probabilmente il processo più difficile da padroneggiare. Ho collaborato con uno specialista in articoli pirotecnici e abbiamo sperimentato per circa 8 mesi prima di avere tutto a posto per il primo video [Donahoe 2017].

Si tratta di una tecnica riutilizzata anche per il video *Raised by Wolves* realizzato per gli U2 nel 2014. Nelle sequenze di entrambi, il testo della canzone e i caratteristici grandi ritratti appaiono quasi dal nulla, all'improvviso, detonati da potenti scariche di plastico su muri sui quali è stato steso un fondo bianco. Parole (come "Love") e immagini di matrice pop, esplodono dalle pareti lasciando che frammenti di intonaco si scaglino sui passanti e raggiungano la telecamera puntando verso l'occhio che le scruta.

In questi episodi, più che le opere a essere messo in scena è proprio il processo di creazione prodotto dalla distruzione. A differenza delle lunghe videoriprese, grazie alla forza dello scoppio, qui viene mostrata la tensione contenuta nel muro (alla quale, altrove, l'incisione riesce a dare sfogo lentamente) la direzionalità dell'informazione e il passaggio da un codice all'altro (dalla città come struttura materiale alla "città dei bits", spazio dei flussi virtuali). Una tematica, quella della connessione favorita dalle tecnologie, affrontata in molti altri film scritti da Vhils (insieme con il regista Jose Pando Lucas) come *Imprint* (2017) o *Debris* (2017) dedicati rispettivamente a Pechino e a Hong Kong e presentati sempre in concomitanza di interventi legati alle rispettive città.

Si chiarisce, così, il metodo di lavoro di Vhils e la sua poetica multimediale che sceglie di posporre l'intervento nello spazio fisico di una specifica location a una vasta ricognizione visiva durante la quale i fantasmi dei luoghi e di coloro che li hanno vissuti, o li vivono, rimangono catturati dalla videocamera come sequenze o riadattati in montaggi. Gli stessi fotogrammi entreranno a far parte dell'iconografia scavata dalla parete, in un procedimento registrato ancora una volta dall'obiettivo perché la definizione dei soggetti

avvenga come un ritrovamento capace di mettere in contatto i volti incontrati nella città con i volti nascosti nella sua storia materiale. Il ritratto graffiato sulla superficie continua a essere ripreso nel tempo al fine di coglierne i successivi cambiamenti dovuti all'impermanenza della materia. L'insieme dei filmati viene disseminato in rete. Entra nel flusso globale e modifica la nostra stessa percezione della città invitandoci a interagire con il luogo "reale" in un continuo sovrapporsi tra memorie della vita *on-line* e *off-line*.

In questa prospettiva, ogni tassello dell'arte di Vhils risulterebbe in sé incompleto se non venisse inserito nella mediasfera attraverso la catena di rapporti di cui il linguaggio video si fa garante.

Conclusioni

Seppur su ricerche distanti da Vhils, sono tanti gli artisti (si pensi ad Ai Weiwei, Cindy Sherman, JR e altri) che affidano ai social le registrazioni di lavori *in progress* rivolgendosi al pubblico senza mediazione in un processo di auto-globalizzazione aperto a condivisioni e libere alterazioni [Trione 2018]. Un fenomeno che muove dalla riflessione di fine Novecento sulla possibilità di sostituzione dell'arte con la propria documentazione giunta fino al Web: riconosciuto archivio di documentazione artistica e spazio "reale" di autorappresentazione [Groys 2018].

I procedimenti di acquisizione diretta *user-friendly* come il *video-recording* partecipano, infatti, alla democratizzazione del processo di produzione d'immagini [Barilli 1979, 87]. E «l'atto del videoregistrare consente di formalizzare azioni e interventi artistici che si ritrovano unificati all'interno del video per fornire modelli di situazioni comunicazionali» [Bourriaud 2010, 52]. Così, la documentazione sistematica prodotta per ogni lavoro non ha più come orizzonte solo il visivo, ma si pone come obiettivo l'interazione presente e futura con l'osservatore in occasione di un possibile *re-enactment* che può riattualizzare e modificare i significati stessi dell'opera. Per Groys, è il «tentativo di riempire il vuoto che sorge nel cuore stesso dell'aura» [Groys 2018, 15].

In arte, oggi, è quasi scontato che un'azione, una performance, il processo creativo di un'installazione o le fasi di un evento diventino documentazione video. Dopo l'estetica tautologica del concettuale, la documentazione dell'arte, pur non essendo essa stessa arte, spesso, ne ha preso il posto in mostre e collezioni dove la fruizione dell'opera, dematerializzata o inaccessibile, avveniva attraverso un processo di mediazione teso a instaurare una relazione mentale, in "assenza", con l'osservatore, a consentirne la pensabilità o a certificarne e comunicarne la semplice esistenza [Alberro, Norwell 2001]. Con la conseguenza che gli artisti si sono impegnati sempre di più perché le loro produzioni effimere potessero essere conservate a futura memoria, pensando agli archivi (fotografie, film, video) come «macchine per trasportare il presente nel futuro» [Groys 2018, 166].

Il cambiamento maggiore che i videotape innescano, infatti, sta nelle categorie di spazio e tempo. L'opera d'arte non si pone più solo «come segno di un'azione passata, ma come l'annuncio di un prossimo evento» dove «l'evento si presenta come durata materiale» da rivivere proprio grazie alla sua riproduzione in un ulteriore stadio della sua esistenza [Bourriaud 2010, 82].

Per Vhils, l'obiettivo degli interventi è che «cambino nel tempo, che vengano assorbiti dal muro stesso e dalla città in cui sono stati creati» [Donahoe 2017]. Un'attesa che l'artista vive senza drammi ma che monitora indicizzando ogni pezzo sulla mappa del suo sito web. Il tempo è la caratteristica fondamentale che connota ogni pezzo di muro toccato dall'artista. Il tempo che ha condotto la superficie ad assumere la veste contemporanea. Il tempo che verrà eliminato a ogni colpo di scalpello e quello che riemergerà. Ma anche il tempo che il ritratto inciso resterà visibile.

L'insieme di queste temporalità, passate, presenti e future, trova forma unitaria solo nella dimensione della videoripresa, che tiene in sé anche tutti i possibili futuri moltiplicati dalla rete e consente all'opera di trovare la sua completa realizzazione solo nell'esperienza *on media* e *off-media* della città globale.

Bibliografia

- ALBERRO, A., NORWELL, P. (2001) *Recording Conceptual Art*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press.
- BARILLI, R. (1979). *Il "video-recording" (1970)*, in *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, Milano, Feltrinelli.
- BOURRIAUD, N. (2010). *Estetica relazionale*, Milano, postmedia books.
- DOGHERIA, D. (2015). *Street art. Storia e controscoria, tecniche e protagonisti*, Firenze, Giunti.
- GROYS, B. (2018). *In the Flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Milano, Postmediabooks.
- KAISER, P., KWON, M. (2012). *Ends of the Earth. Land Art to 1974, Los Angeles-Haus der Kunst, Prestel*, Munich-Los Angeles-New York, The Museum of Contemporary Art.
- IRVINE, M. (2012). *The Work on the Street: Street art and Visual Culture*, in *The Handbook of Visual Culture*, a cura di B. Sandywell, I. Heywood, London & New York, Berg.
- TRIONE, V. (2018). *Quanto è social (e democratico) l'artista d'oggi*, in «La Lettura-Corriere della Sera», 29 luglio.

Sitografia

- DONAHOE, A. (2017). *Urban Art and Chaos with Vhils*, in «Impakter»: <https://impakter.com/urban-art-chaos-vhils/> [maggio 2017].
- STUART, J. (2017). *Interview: One Artist is Carving Walls Around the World to Turn Them into Portraits of Locals*, in «My Modern Met»: <https://mymodernmet.com/vhils-street-art/> [giugno 2017].
- VHILS (2010). *Alexandre Farto aka VHILS*, in «Collateral»: <https://www.collater.al/alexandre-farto-vhils/> [novembre 2010].
- www.vhils.com [giugno 2019].

LO STORYTELLING URBANO, IL RACCONTO TRANSMEDIALE E PARTECIPATO

MATILDE DE FEO

Abstract

The paper is dedicated to the use of digital storytelling to portray the urban context, promoting reflection and fostering the relationship between communities and the territory. This transforms physical space into a virtual theatre and the inhabitants into characters of the story. The creative exercise of transforming this knowledge into a film or rather a story in pictures is added to the challenging phase of research aimed at the comprehension and knowledge of the territory.

Keywords

Storytelling; Digital stories; Documentaries

Introduzione

Da qualche anno si parla sempre più di *storytelling*, termine anglosassone che può essere tradotto come *raccontare storie*, mutuato dal mondo aziendale e dalla pubblicità, e che sta dilagando in campi diversi da quelli a cui lo si associa abitualmente, in particolare in quello letterario e cinematografico. Ma perché usiamo *storytelling*, un termine inglese? Perché copre un campo semantico più ampio: rispetto ai termini italiani, narrazione, racconto, che restano limitati al linguaggio verbale, lo *storytelling* si applica anche al campo del visuale e soprattutto dell'immagine in movimento, e quindi al mondo del video e del cinema. Ma al di là delle questioni terminologiche, lo *storytelling* sta emergendo sempre più sullo scenario culturale come strumento in grado di gestire la complessità. Costruire storie significa costruire senso, una pratica tanto più necessaria in un contesto culturale come quello contemporaneo in cui si tenta di decifrare le evoluzioni, nei flussi sociali, nelle logiche della produzione e del consumo, nelle nuove forme di relazioni fra le persone. Lo *storytelling* sembra lo strumento più agile ed empirico, per accedere alla conoscenza, che consente di selezionare i dati e poi connetterli secondo modalità che non sono rigide, ma nomadi, simili al vagabondare in terre sconosciute. Bisogna ricordare quanto il racconto sia legato al viaggio, a partire dal ritorno ad Itaca di Ulisse, alle esplorazioni infernali cui si ispira Dante, ai romanzi di peripezia, alla narrativa *on the road*, e, sul piano della sintassi, alle *Passeggiate nei boschi narrativi* di Umberto Eco: tutti elementi in cui ritroviamo la connessione fra conoscenza ed esplorazione del territorio.

A tutto questo si aggiunge l'impiego delle nuove tecnologie: la mano, che già gestiva il mouse per muoversi fra i bivi del racconto, o che impugnava il joystick per immergersi nei videogiochi tridimensionali, si è ora spostata sullo schermo dello smartphone, è diventata anche viaggiatore/esploratore. Il suo testo sono gli spazi urbani mediati, interattivi, perché ormai l'*ubiquitous* computing dissemina ovunque i suoi microelaboratori in grado di ricevere input ed emettere output [Lughi 2015].

Gli sviluppi tecnologici attuali ci vedono immersi in un tessuto connettivo, dove la pervasività dei flussi comunicativi porta a guardare la realtà circostante non solo come materia inerte, ma anche come possibilità narrativa. Nei capitoli che seguono parleremo di un'esperienza, della costruzione di un'opera pensata e costruita grazie alle opportunità conoscitive offerte dallo storytelling digitale: la trilogia crossmediale *Naples Three of Three*.

Tre finestre sulla città

La trilogia *Naples Three of Three*, commissionata dal Museo Madre di Napoli nel 2016, per la collezione ufficiale del Museo *Performare una collezione*, è un'ipotesi di storytelling digitale, una trilogia che trasforma le storie in visioni, e che ha lo scopo di raccontare, attraverso uno sguardo unico e diverso, la città metropolitana di Napoli; tre racconti che entrano in relazione tra loro, ciascuno con la propria autonomia di linguaggio, sono pensati come tre finestre sulla città, sul concetto di comunità ed ecosistema, di trasformazione e resistenza che si produce attraverso la documentazione, l'incontro e la relazione con l'altro, soggetto protagonista delle storie. Tutto il lavoro è costruito sull'idea della crossmedialità, del colore, e il primo capitolo della trilogia *Desert Flower* sul coinvolgimento degli abitanti della città nel processo di costruzione di una storia, a metà tra documentario e finzione. Sono state raccolte storie e testimonianze sul processo di urbanizzazione e sulle dinamiche abitative della città stessa. Abbiamo scelto di raccontare la città selezionando quattro abitanti, rappresentativi delle dinamiche tipiche del centro storico, della città di mezzo, e della periferia. Un artista e un autoctono raccontano il centro storico di Napoli, che si configura come un territorio assai composito e complesso, per questa convivenza tra cultura alta e bassa, che mette assieme nello stesso stabilimento studenti, avvocati, operai, fuori sede. Luciano Ferrara, fotografo, così describe, nella clip che completa sul web, il ritratto corale presente al Museo Madre, la sua casa, Via tribunali 138:

Tribunali 138 è l'indirizzo di casa, è casa mia e di Sofia, ma interpretiamo un po' anche il quartiere, nel senso che stiamo, tra il Duomo, tra il Fanzago, piazza Riario Sforza, di fronte c'abbiamo il Piemonte della Misericordia con uno straordinario Caravaggio, Le Sette Opere della Misericordia, quindi siamo nel pieno, nel centro antico, e quindi nel cuore pulsante della città [...]. Questo palazzo intanto è un palazzo del Cinquecento, abitato da avvocati, commercianti, artigiani, quindi, fuorisede, studenti. Questa condivisione è interessante, e loro sanno esattamente noi cosa facciamo in questo posto, e quando scendo, a me mi chiamano il professore, intanto, non mi chiamano neanche il fotografo, e dice - Ma sentite, ma voi fate i quadri? No, io faccio le fotografie!! - Perché per loro fare i quadri o le fotografie è la stessa cosa.

Ottocento metri da casa di Luciano, a pochi passi dal Museo Nazionale vive invece Pasquale Maresca, un bambino di otto anni, che dai Quartieri Spagnoli, da qualche mese, si è trasferito nella sua nuova casa in via Stella 131:

Vivere ai quartieri spagnoli, beh, un po' più rumoroso, perché succedevano delle sparatorie, a volte, morti, invece qui non ci sono sparatorie, non si sente niente, è più tranquilla. La prima volta che ho visto questa casa, beh, per non dirlo, ho pianto un poco, perché mi mancava la mia vecchia, perché io c'ero affezionato [...]. La cosa più bella di questa è che è più spaziosa, invece quella, beh, non potevi giocare fuori, perché, fuori c'era una signora che era pazza, quindi, non è che potevi giocare, perché diceva che il quartiere era suo e comandava lei. Lì ho suonato per due anni il mio strumento, a cui sono dedicato, la tromba. Il mio brano preferito è il Bolero, che sarebbe, cioè, un brano che per me sarebbe nuovo, però c'è un nuovo brano, l'Arte della Fuga. Aprirei anche un'orchestra. La chiamerei l'Orchestra delle Stelle.

Queste due interviste raccontano, attraverso lo sguardo e le esperienze degli abitanti stessi, dinamiche molto antiche e complesse del centro storico, che si è stratificato conservando, e mai cancellando, la sua identità e memoria. Diversamente, Fabrizio Giardino racconta la "città di mezzo": «quella parte urbana che occupa la fascia intermedia del territorio comunale, tra centro e periferia, che si vuole far coincidere proprio con la città della middle-class e dei condomini» [Ingrosso 2017,18] che ha una storia relativamente più recente e strettamente legata all'esodo della popolazione dal centro verso altre zone della città, cementate dal *boom* edilizio. In uno stabilimento storico progettato da Franz di Salvo nel 1948, con un piano-belvedere aperto sulla strada, che impedisce la chiusura sull'indescrivibile vista sul golfo della città, Fabrizio trasforma la casa della sua famiglia, in via Manzoni 131, in un panoramico b&b:

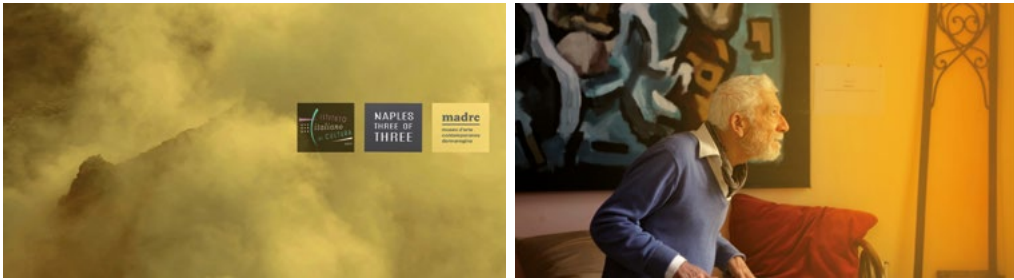
A Posillipo c'hai tremila anni di storia, praticamente, e li vedi tutti, per esempio, dal mare. Abbiamo fatto dei lavori di ristrutturazione, che hanno leggermente modificato la struttura dell'appartamento, ma ne hanno completamente stravolto l'aspetto estetico, ragionando molto su quello che di bello c'è fuori da qui, su un panorama pazzesco, una vista di tutto il golfo di Napoli. Il turista che deve venire qui sostanzialmente deve attraversare tutta Napoli. Veramente ti vedi tutta la città in tutte le sue componenti sociali e architettoniche, perché vedi sia la parte più antica, sia la parte più moderna, sia la parte in cui, magari, negli anni cinquanta, la speculazione edilizia poi ha stravolto la natura dei luoghi [...] Gli ospiti di questo Bed and Breakfast, quando vengono qui hanno spesso reazioni strane, nel senso che qualcuno, che non conosce Napoli, si affaccia al balcone e resta paralizzato. Ho un ospite che torna spesso, col quale abbiamo stretto un rapporto di amicizia, che una volta, quando è venuto qui, una delle prime volte, è uscito fuori al balcone e in preda, diciamo, all'emozione di tornare qui a Napoli, lui che vive fuori, ha allargato le braccia e si è messo a urlare - Sono tornatoooo!!! - ha avuto proprio una reazione come se si stesse abbracciando tutta la città, a dire - eee sto quaaaa - cioè, è impazzito.

L'ultimo abitante intervistato chiude il racconto della città parlando del suo fianco più esposto e sensibile, la periferia. Mirella Pignataro, moglie di Felice Pignataro, storico

muralista cui è stata dedicata anche l'intera stazione di Piscinola dell'attuale metro linea 1, ricorda cos'era Scampia prima della cementificazione:

La casa l'abbiamo trovata come la volevamo noi, dobbiamo trovare un posto in cui possiamo incontrare gente, perché il nostro discorso era quello di aprire la casa, non tenersi chiusi; questo, questa ammezzato non ci stava, quindi, erano due ambienti grandi, grandi, grandi, e poi nella prima stanza, quando si entra, su tre scalini, troneggiava una tazza di gabinetto, ma non c'erano pareti [...]. Felice, sopra al tovagliolo, fece già il disegno di come la immaginava, facciamo l'ammezzato, facciamo qua, facciamo là, e la casa, che con Felice, abbiamo preso quando poi abbiamo deciso di stabilirci a Secondigliano, questa qua, era una delle tre quattro masserie che esistevano su questo spazio enorme di campagna. E i contadini, che abitavano nel palazzo, erano tutti quanti non proprietari, o mezzadri, fittavoli, insomma, non erano... tant'è vero che quando gli offrirono la permuta, il cambio, perché per espropriarli delle terre, sai che la zona si chiama 167 dal numero della legge che prevede l'esproprio di una proprietà nel momento in cui serve per un uso pubblico, per cui andavano espropriate, e come cambio ebbero oltre cento mila lire, allora, oppure il posto in comune.

Nell'idea del racconto transmediale le interviste pubblicate sono state lanciate sul web a completamento del lavoro corale, allestito per un anno negli spazi del Museo Madre. Lo spettatore era invitato ad entrare in una stanza, un cubo nero, dove sono stati allestiti il primo capitolo della trilogia *Naples Three of Three*, *Desert Flower*, racconto partecipato realizzato con gli abitanti della città di Napoli, che in un video corale sono i protagonisti, dalle loro case, della storia dell'invasione della Ginestra Etnea, e il secondo capitolo, presentato in forma di traccia progettuale, *Ramondino's Apologue*, un ritratto dedicato alla scrittrice Fabrizia Ramondino, autrice di numerosi romanzi e racconti, maestra irregolare scomparsa nel 2008, ideatrice e partecipante attiva di alcune esperienze delle pratiche pedagogiche alternative a Napoli (ARN Associazione Risveglio Napoli), co-sceneggiatrice con Mario Martone del film *Morte di un matematico napoletano*. Un ritratto elaborato attraverso la lettura di alcuni dei suoi scritti (*L'isola dei bambini*, *Il libro dei sogni*, *Althenopsis*, *Dadapolis*, *Terremoto con madre e figlia*) che racconta il rapporto con Napoli profondamente di-segnato da dinamiche biografiche e politiche, alla ricerca di quelle tracce che un simile sguardo può aver lasciato, ancora oggi, nella nostra comunità. I testi di Ramondino contengono un patrimonio di immagini potentissime, da cui sono stati enucleati quattro temi, maternità, mare, lavoro, casa, utilizzati come linee direttrici nel racconto della città *Desert Flower*, primo capitolo della trilogia. Nell'allestimento uno storyboard del film anticipava tutti i temi del lavoro da mettere in produzione nei prossimi anni. Alla visionarietà delle immagini fa da contraltare la voce di chi, per conoscenza diretta, può raccontare Fabrizia, l'intervista realizzata a Mario Martone, con cui la Ramondino, oltre a sceneggiare *Morte di un matematico napoletano*, ha anche vissuto l'esperienza africana del racconto del Saharawi, ha fatto emergere le affinità con Fabrizia nel modo di raccontare Napoli attraverso la capacità di trasfigurare il personale nel collettivo, e il letterario nel biografico, sempre avendo come terreno di appoggio o caduta la casa, la maternità, il lavoro, il mare e la città.



1: Desert Flower, first chapter of *Naples Three of Three* project [Matilde De Feo 2017].

La Ginestra Etnea sta cancellando il Vesuvio

Desert Flower, il primo capitolo di *Naples Three of Three*, prende spunto da una notizia, o meglio, dalla storia della Ginestra Etnea, pianta particolarmente invasiva che, nell'estate del 2016, ha aggredito il Vesuvio, minacciando di renderne completamente giallo il profilo. La notizia è esplosa su tutti i giornali, «Il Corriere del mezzogiorno», annunciava il fenomeno dell'invasione del fiore con un titolo lisergico e visionario: *La Ginestra Etnea sta cancellando il Vesuvio*. Questa vicenda è stata causa di grande apprensione per i ricercatori di Botanica della facoltà di Agraria di Portici, Università Federico II: pare che, senza un intervento in tempi brevi, la *Genista Aetnensis*, causerà un graduale e permanente cambiamento di uno degli ambienti più fotografati del mondo, pregiudicando uno skyline unico ed inimitabile. L'allarme sulla gravità dell'infestazione da Ginestra Etnea è stato lanciato per la prima volta nel 2013, in uno studio dal titolo *Invasion impact of the nitrogen-fixing shrub Genista Aetnensis on Vesuvius Grand Cone* da un'équipe di ricercatori di Agraria, coordinato dal dottor Adriano Stinca, pubblicato nel 2015 sulla rivista scientifica americana «Ploss one» ma la notizia, già diffusa nella comunità scientifica e nell'Ente Parco del Vesuvio, è passata in sordina all'esterno: «Stiamo assistendo a una infestazione velocissima e molto consistente di una specie invasiva e trasformatrice, la sua azione di colonizzazione della sommità del Vesuvio muterà l'aspetto paesaggistico, con danni non solo ecologici difficilmente quantificabili» [Stinca 2016]. Questa storia, quasi incredibile, e che al meglio racconta un processo di trasformazione fortemente ambivalente del nostro paesaggio, è stata scelta per raccontare il concetto di resistenza, a qualunque condizione, tipico della nostra comunità.

La *Genista Aetnensis*, nel primo episodio di *Naples Three of Three*, entra nelle sale del Museo spaccando la terra, determinata a cancellare o a trasformare anche l'aspetto del Museo Madre insieme a tutta la città. Un video documenta questo processo di "giallificazione" degli esterni che è messo in relazione con l'intervento dell'uomo, e in particolare con la costruzione di edifici che, con lo stesso valore ambivalente del fiore, alterano il paesaggio urbano. Attraverso il coinvolgimento di cinque abitanti della città, dal centro alla periferia, si documenta il loro vivere la casa e le reazioni emozionali provocate dall'invasione cromatica in atto. Gli stessi abitanti sono protagonisti di interviste pubblicate sul sito web del Madre a completamento del progetto, grazie alle quali è



2: *La muraglia cinese on Desert Flower*, first chapter of *Naples Three of Three* project [Matilde De Feo 2017].

stato possibile raccogliere testimonianze dal vivo sul processo di urbanizzazione e sulle dinamiche abitative della città stessa. Il documentario è anche un viaggio attraverso l'architettura razionalista napoletana, espressione di una modernità complessa non priva di contraddizioni: alle immagini intime e private delle case fanno da contraltare quelle pubbliche, ovvero le opere architettoniche di Aldo Loris Rossi, Davide Pacanowski, Franz di Salvo, Luigi Cosenza, Stefania Filo Speciale, Franco Purini.



3: *The Suburbs on Desert Flower*, first chapter of *Naples Three of Three* project [Matilde De Feo 2017].

La città e il documentario partecipato

Tuttavia la definizione di regia esprime un'attitudine vicina all'idea, a me cara, di artista plurale. Cioè trasporta l'idea dell'artista singolo, unico artefice del processo artistico e unico depositario dei percorsi di senso, nella direzione di autore come figura espansa, individualità che riceve, che è attiva, che traduce, che interpreta e ritrasmette un'informazione il cui fine è di collegarsi con altre entità. In più, nel mio caso, devo confrontarmi anche con un nome collettivo, una pratica collaborativa che è quella di Studio Azzurro [Rosa 2009].

Il concetto di "artista plurale", di cui parla Paolo Rosa, leader del collettivo di videoartisti milanesi Studio Azzurro, e autore de *L'arte fuori di sé*, riassume, nella sua forma più poetica e politica, quello che è accaduto all'arte contemporanea dai primi del Novecento a oggi, quando si sposta l'interesse dal quadro all'azione, dall'oggetto al soggetto che agisce, e che è protagonista non solo dell'opera, ma di un intero processo. Responsabili di questa trasformazione la nascita del cinema e della televisione, gli *happening* di Allen Kaprow, le *performance* dei Fluxus e il Gruppo T, che lasciavano scritto accanto alle opere in mostra «Si prega di toccare», invitando esplicitamente lo spettatore ad un intervento diretto, divenendo egli stesso parte dell'opera attraverso la sua partecipazione attiva. L'artista plurale rinuncia a parte della propria autorialità per diventare promotore di processi, che possono coinvolgere lo spettatore nel processo di costruzione dell'opera, o intere comunità, come nel ciclo di opere *Portatori di storie*, del collettivo Studio Azzurro, nate dall'interazione e dall'incontro con i soggetti che abitano i luoghi scelti nel campo della ricerca, e che attraverso i loro racconti contribuiscono alla definizione delle caratteristiche economiche, culturali e sociali, tracciando una mappa sensibile e contemporanea del territorio, generando letture del paesaggio attraverso lo sguardo e la visione originale di ognuno. Sono opere che invitano a una inversione dell'arte e della cultura contemporanea: passare dalla forma alla relazione, alla partecipazione. Molto vicina è anche l'arte Relazionale del critico francese Nicolas Bourriaud, che definisce questo approccio come un insieme di pratiche artistiche che considerano il loro punto di vista teorico e pratico nell'insieme delle relazioni umane e del loro contesto sociale. Questa modalità di scrivere e pensare un'opera attraverso il coinvolgimento attivo dello spettatore può anche essere definita come "arte partecipata", ciò che conta non è l'oggetto finito e "donato" alla comunità, quanto piuttosto il processo che conduce ad esso; è l'esperienza artistica, il percorso fatto dall'artista con la comunità cui si rivolge, a dare senso e valore al gesto. Il progetto artistico manifesta i bisogni reali, si relaziona con essi, abbandona gli spazi ad esso deputati, superando la dicotomia opera d'arte-museo/galleria, e si immerge nel presente. *Desert Flower*, il primo capitolo di *Naples Three of Three*, è un'opera completamente partecipata, realizzata grazie alla partecipazione degli abitanti, scelti per zone, e direttamente coinvolti nel racconto della città di Napoli, attraverso una sorta di *mise en abyme* fortemente simbolica: la storia dell'invasione della Ginestra Etnea. Il lavoro ha un valore documentario e video installativo ma anche teatrale: il fiore, che rompe il pavimento del museo, sorprende lo spettatore con l'iperrealismo di una scultura, o meglio di una riproduzione scenografica.



4: *Naples Three of Three* project by Matilde De Feo, Museo Madre, Napoli, 2017 [Fotografia di Amedeo Benestante, courtesy Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee, Napoli].

Conclusioni

Lo storytelling digitale si configura come mezzo e pratica assai efficace e spettacolare nelle operazioni di arte pubblica, relazionale e partecipata. *Desert Flower*, il primo capitolo di *Naples Three of Three*, attraverso la partecipazione attiva degli abitanti, traccia un ritratto contemporaneo e vivo della città di Napoli, come diversamente non sarebbe stato possibile. L'originalità e la pluralità degli sguardi, l'autenticità del racconto, l'immersione dentro le consuetudini e le abitudini degli abitanti, documentano, meglio che con altri metodi di ricerca, la comunità e il territorio di riferimento.

Un'operazione che ha un valore fortemente relazionale, che trasforma gli abitanti in personaggi di una storia e che ha come soggetto la città, il paesaggio come oggi appare, nella sua complessità, attraverso secoli di stratificazioni e contraddizioni. Il cinema che è *la langue*, ovvero lingua scritta della realtà, e il film, *la parole*, con la sua capacità di catturare il tempo e di arrivare a tutti col suo linguaggio visuale e semplice, trasformano tutta questa materia descritta in una memoria universale ed eterna.

Bibliografia

Monografie

- ANDÒ, R. LEONZI, S. (2013). *Transmedia Storytelling e Audience Engagement. Strategie narrative e pratiche partecipative nell'era digitale*, Roma, Armando Editore.
- BAZIN, A. (2007). *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti.
- BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Verso books.
- BOURRIAUD, N. (2010). *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia books.
- INGROSSO, C. (2017). *Condomini napoletani, La "città privata" tra ricostruzione e boom economico*, Siracusa, LetteraVentidue.
- LUGHI, G. (2006). *Cultura dei nuovi media. Teorie, strumenti, immaginario*, Milano, Guerini e Associati.
- MANOVICH, L. (2005). *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares.
- MARINELLI, A. (2004). *Connessioni. Nuovi media, nuove relazioni sociali*, Milano, Guerini e Associati.
- MENDUNI, E. (2007). *I media digitali. Tecnologie. Linguaggi. Usi sociali*, Bari, Laterza.
- MILLER, C. H. (2008). *Digital Storytelling: A Creator's Guide to Interactive Entertainment*. New York, Focal Press
- MONTEVERDI, A, BALZOLA, A. (2004). *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*. Milano, Garzanti.
- Paolo Rosa. *Un artista plurale* (2016) a cura di E. Longari, Milano, Silvana Editoriale.
- PASOLINI, P.P. (1972). *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti.
- RAMONDINO, F. (1989). *Dadapolis*, Milano, Einaudi.
- RAMONDINO, F. (1998). *L'isola dei bambini*, Roma, Edizioni e/o.
- RAMONDINO, F. (2002). *Il Libro dei sogni*, Napoli, L'ancora del mediterraneo.
- ROSA, P., BALZOLA, A. (2011). *L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli.

Articolo in rivista

- STINCA, A., CHIRICO, G. B., INCERTI, G., BONANOMI, G. (2015). *Regime shift by an exotic nitrogen-fixing shrub mediates plant facilitation in primary succession*, in «LoS ONE», vol. 10, n. 4: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0123128>.

Saggio in volume collettaneo

- LUGHI G. (2015). *Interactive Storytelling*, in *I media digitali e l'interazione uomo macchina* a cura di S. Arcagni, Roma, Aracne.

Sitografia

- DE ROSA, L., DE LUCA, P. (2017). *Museo Madre, la video installazione che racconta il "giallo Napoli"*, 17 ottobre: <https://video.repubblica.it/edizione/napoli/museo-madre-la-video-installazione-che-racconta-il-giallo-napoli/287107/287719> [novembre 2019].

- DE ROSA, L., DE LUCA, P. (2017). *Madre, il bambino racconta la sua casa*, 19 ottobre: <https://video.repubblica.it/edizione/napoli/madre-il-bambino-racconta-la-sua-casa/287555/288170> [novembre 2019].
- DE ROSA, L., DE LUCA, P. (2017). *Museo Madre, gli abitanti raccontano la città*, 25 ottobre: <https://video.repubblica.it/edizione/napoli/museo-madre-gli-abitanti-raccontano-la-citta/288027/288641> [novembre 2019].
- DE ROSA, L., DE LUCA, P. (2017). *Museo Madre, i napoletani raccontano la città con Matilde De Feo*, 1 novembre: <https://video.repubblica.it/edizione/napoli/museo-madre-i-napoletani-raccontano-la-citta-con-matilde-de-feo/288581/289189> [novembre 2019].
- DE ROSA, L., DE LUCA, P. (2017). *Madre, la fondatrice del Gridas racconta Scampia a Matilde De Feo*, 9 novembre: <https://video.repubblica.it/edizione/napoli/madre-la-fondatrice-del-gridas-racconta-scampia-a-matilde-de-feo/289280/289891> [dicembre 2019].
- GALBIATI, G. (2017). *#Naplesthreeofthree, la video installazione di Matilde De Feo [INTERVISTA]*, 23 ottobre: <http://www.quartaparetepress.it/2017/10/23/naplesthreeofthree-la-video-installazione-di-matilde-de-feo-intervista/> [ottobre 2019].
- REDAZIONE (2017). *Un giallo a Napoli. A raccontarlo, Naples three of three, la trilogia cross mediale di Matilde De Feo*, 25 ottobre: <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=55195&IDCategoria=204> [novembre 2019].
- REDAZIONE (2017). *Inaugurata "Naples three of three", la video installazione di Matilde De Feo al Madre*, 13 ottobre: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/10/13/news/inaugurata_naples_three_of_three_la_video_installazione_di_matilde_de_feo_al_madre-178188582/ [novembre 2019].
- VALENTINI, V. (2009). *La vocazione plurale della regia. Conversazione di con Paolo Rosa*: <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/676/6.Rosa%2520Intervista.doc+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it> [ottobre 2017].
- Vernissage della mostra *Naples three of three*, Istituto italiano di cultura di Parigi (2019): https://www.youtube.com/watch?v=HxiTXnGPZ_A [ottobre 2019].

LA STAZIONE E LA CITTÀ: UN MONDO MOBILE E ILLEGIBILE. L'ESPERIENZA DI ACCADEMIA IN STAZIONE A BOLOGNA (1997-2005)

LARA DE LENA

Abstract

The site-specific art exhibition Accademia in Stazione held in the train station of Bologna is the result of a partnership between the committee for the victims of the bombing of 2 August 1980 and the local Academy of Fine Arts, which the artists and the two curators belong to. The urban device is connected to the idea of a non-place, a place of passage or a short stay, of arrivals and departures. From its inception, it forced a reflection on the social and aggregating role of the public space.

Keywords

Bologna railway station; Urban geography; No-places

Introduzione

Gli interventi *site-specific* di *Accademia in Stazione* a Bologna si susseguono dal 1997 al 2005 nell'ambito delle celebrazioni per l'anniversario della strage avvenuta il 2 agosto 1980. Promotrice del progetto è l'associazione dei familiari delle vittime, che attraverso nuove forme di narrazione intende restituire al luogo una funzione sociale e trova affinità di intenti nei due curatori della rassegna, Roberto Daolio e Mili Romano. Il primo è un critico e storico dell'arte, la seconda un'artista; insegnanti di Antropologia culturale all'Accademia di Belle arti a Bologna e fortemente interessati ai processi di globalizzazione urbana.

Daolio non è alla prima esperienza sul tema. Tra aprile e novembre del 1991 è nella giuria della rassegna sammarinese *Provoc'Arte* – realizzata nell'ambito della IV edizione di ARTEGIOVANE – uno dei primi importanti tentativi sul territorio di utilizzare luoghi espositivi inediti per la città: l'ex Monastero di Santa Chiara, la galleria ferroviaria e il cantiere di un parcheggio, spazi interstiziali al tessuto urbano. Subito dopo, Daolio cura *Nuova Officina Bolognese*, una collettiva tenuta tra dicembre 1991 e gennaio 1992 alla GAM di Bologna, in cui un nutrito gruppo di artisti emergenti realizza con i propri lavori quel cambiamento di rotta che fa da spartiacque con il decennio precedente, ricordandoci che non esistono «eredità storiche che non possano essere programmaticamente azzerate e “dimenticate”» [Daolio 1991, 109].

In *Accademia in Stazione* nessuna delle opere in rassegna è stata pensata in e per un luogo diverso da quello in cui è stata esperita, la costante del *site-specific* accomuna tutti gli interventi di ogni edizione. I giovani artisti coinvolti scelgono di usare temi e materiali propri del luogo per «aprire una “tranquilla conversazione” con questo spazio» [Romano 2003, 75]. Inizialmente attesa dal personale della stazione e dal comitato delle vittime come una mostra tradizionale, *Accademia in Stazione* diventa fin da subito qualcosa di profondamente diverso: insieme ai curatori e con la collaborazione del personale di servizio, tramite un costante confronto in itinere, gli artisti assorbono la storia locale e interiorizzano le diverse stratificazioni degli spazi. Come novelli etnologi, vivono il tempo lungo dell'osservazione e della riflessione in posti dal transito veloce, dedicandosi a una lenta esplorazione di spazi che rivelano ai loro occhi una geografia urbana sempre più plurale e diffusa.

La stazione come memoria urbana. La profondità della leggerezza

Per quanto sia stato enorme e tragico l'impatto di quella che è comunemente definita come “Strage di Bologna”, ciò che caratterizza i luoghi della stazione in questa città è la memoria sottile della tragedia, i cui segni sono quasi invisibili al passaggio di chi non conosce o non ricorda l'accaduto. Tra le rotaie e i binari di questa città «l'attuale spazio del flusso convive con lo spazio della memoria» [Pirazzoli 2008, 122].

Per uno scenario così *site-specific* altrettanto peculiare deve essere il modo in cui si affronta la sfida di trattare il dispositivo urbano e la sua memoria. È così che si è fatta strada tra gli organizzatori la scelta di accantonare la soluzione del monumento celebrativo e di agire attraverso la costante dell'effimero, in modo da manifestare apertamente il senso antiretorico dell'evento.

Il memoriale antistatico, teso a non modificare l'assetto della stazione ferita, si presenta come giusto compromesso per trattare con delicatezza e garbo un evento ancora così doloroso. Per le medesime ragioni non si è mai pensato di realizzare progetti dedicati interamente al tema della strage, alla quale solo una parte degli artisti si avvicina con



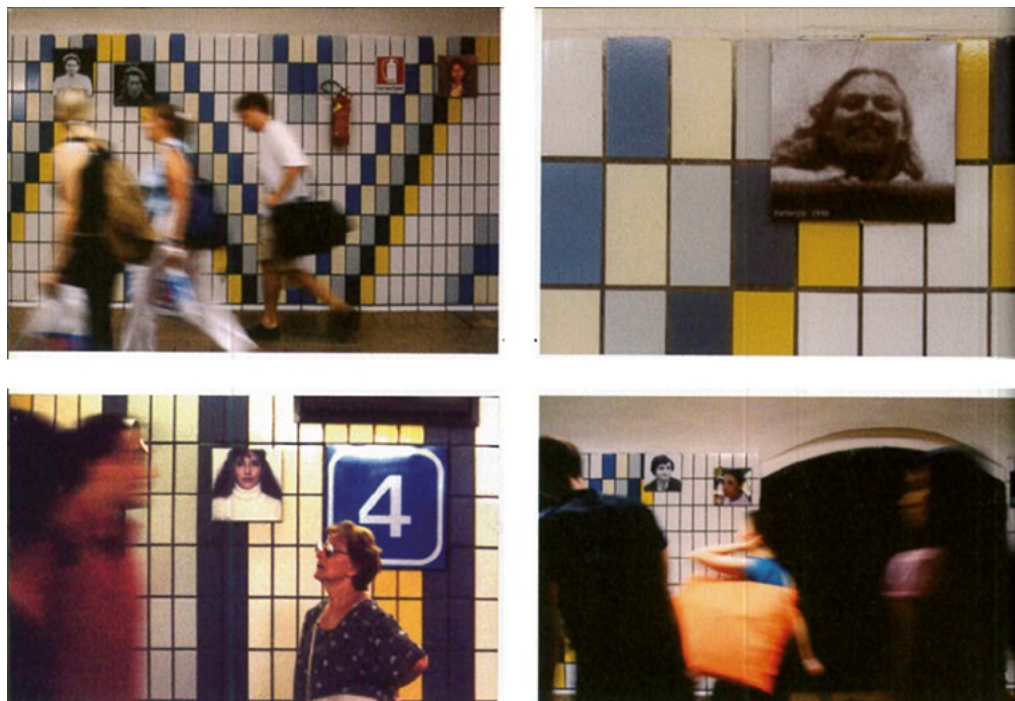
1: Donatella Acciari, *Lista d'attesa*, 2002, *Accademia in Stazione*, Bologna [Archivio fotografico digitale *Accademia in Stazione* 2019]

levità e pudore. Questi interventi sono spesso quasi impercettibili e si rivelano come *objet trouvé* solo a uno sguardo più attento, prendendo, in alcuni casi, forme inedite dai tratti addirittura ludici. È il caso delle lancette dell'orologio composte da caramelle gommosi dell'installazione *Dolci attese* di Elisa Freato (2000), ferme alle 10:25 del 2 agosto, ora della deflagrazione, o la piccola sediolina rossa di Donatella Acciario di *Lista d'attesa* (2002), dedicata alla memoria della più giovane delle vittime della bomba, scomparsa senza lasciare alcuna traccia tangibile della sua esistenza. Acciario sottrae peso alla struttura narrativa del racconto, che si libera degli aspetti macabri e parossistici. Fotografata e riproposta in sequenza in ottantacinque anfratti della stazione (pari al numero di morti), la sedia è *objet trouvé* che catalizza la memoria, di cui la piccola vittima si fa simbolo.

La Stazione come flussi e convergenze. I non-luoghi dell'arte pubblica

Il contatto tra le persone, non scelto ma imposto, ci permette di comprendere il nostro modo di essere e ci mette di fronte alle alterità sociali e culturali nei confronti delle quali percepiamo la distanza per quell'insieme di simboli e stereotipi che dettano i nostri sistemi di pensiero. Il confronto perenne tra le diversità imposto da un mondo sempre più globalizzato crea inevitabilmente conflitti nelle dinamiche sociali. «Solitudine: questa è senza dubbio la parola chiave della descrizione che un osservatore esterno potrebbe essere tentato di fare del fenomeno sociale del metrò» [Augé 1992, 53]. A scriverlo è il celebre antropologo francese teorico del *non-lieu* nel corso dei suoi spostamenti quotidiani a Parigi. Il mezzo pubblico, a suo avviso, «proprio perché ci accosta all'umanità quotidiana, svolge il ruolo di uno specchio di ingrandimento» [Augé 1992, 34]. Memori del suo insegnamento, allo specchio si ispirano alcuni degli artisti, attraverso interventi che giocano sul contrasto tra reale e virtuale. È il caso delle installazioni fotografiche di Federico Madalozzo (2000), che occupa alcune sedute della sala d'aspetto con immagini in attesa che si mescolano ai viaggiatori reali, e di Monika Stemmer (2002), posta sulle lunette delle vetrate dell'atrio centrale della stazione a riprodurre immagini di passanti che rimandano ai gesti che si compiono nell'atrio stesso. Come attraverso uno specchio queste opere mettono i passanti/spettatori di fronte a un campo eterotopico. Le immagini si rivelano virtualmente dietro la superficie che diventa varco dimensionale verso il non-luogo/stazione.

La condizione umana (in particolare femminile) del viaggiatore è protagonista nell'installazione fotografica *Arrivo/Partenza Emigrazione/Immigrazione Emilia Romagna 1900-2003*, sempre di Monika Stemmer, che legge la stazione come centro di convergenza dei flussi urbani. Attraverso le immagini di volti femminili di varie età, etnie e periodi storici disseminate nei corridoi del sottopassaggio, l'artista tedesca interpreta i temi di alterità immediata e lontana di Augé. Accorciando ogni distanza spazio-temporale, racconta il viaggio come migrazione e ne semina tracce per il viaggiatore di oggi. Se è vero che non c'è incontro che non presupponga anche uno scontro, è anche vero che la globalizzazione impone di fatto un superamento delle frontiere e questo superamento può avvenire a piccoli passi. È così che in questi quasi impercettibili improvvisi il



2: Monica Stemmer, *Arrivo/Partenza Emigrazione/Immigrazione Emilia Romagna 1900-2003, 2003, Accademia in Stazione, Bologna* [Archivio fotografico digitale Accademia in Stazione 2019]

passante può confondersi, stupirsi, magari fermarsi e riflettere su ciò su cui ha posato il proprio sguardo frettoloso, riconoscersi nelle immagini ritratte, attivando frammenti di pensiero in cui la propria storia diventa sempre più simile, e dunque più vicina, a quelle a cui si trova di fronte.

La Stazione come territorio di relazioni. Tracce di passaggi, micro racconti

Per la rilettura in chiave relazionale del non-luogo/stazione è fondamentale l'esperienza coeva che Roberto Daolio e Mili Romano vivono con i propri studenti nel 2000 in Francia, quando sono chiamati a partecipare a un seminario internazionale di Paris 8 finalizzato a realizzare interventi *site-specific* nel circuito metropolitano di Parigi. Il progetto presentato prende il nome di *Plutôt la vie...* (*Plutôt la ville*) dall'omonima poesia di Breton, tornata in auge in epoca situazionista. La proposta d'intervento è ovviamente influenzata da *Accademia in Stazione*, per questo il progetto prende corpo negli ambienti più marginali e impersonali del quartiere di Saint-Denis, gli stessi non-luoghi che già si offrono come terreno fertile per le sperimentazioni in situ nella stazione ferroviaria bolognese.



3: Alessandra Andrini, *Break Out*, 1999, Accademia in Stazione, Bologna [Archivio fotografico digitale Accademia in Stazione 2019]

Accademia in Stazione nasce come evento relazionale e come tale si mantiene in ogni edizione. Utilizzando una formula cara a Bourriaud, in essa il luogo di esposizione coincide con il terreno della coabitazione. Creando spazi rivisitati di convivialità e nuovi modelli di partecipazione, gli artisti gestiscono con metodologie proprie il compiersi dell'opera e usano il paradosso per esplorare forme d'interazione e d'intervento nello spazio pubblico. Si prenda ad esempio gli interventi di Amanda Chiarucci e Silke De Vivo (2000). Amanda Chiarucci pone delle pantofole su cui sono ricamate scritte evocative ("gocce di latte per la dipendenza", "la tua culla") in vari angoli degli spazi della stazione come un dono, per evocare immagini di tranquilla familiarità anche in uno spazio straniante come un lungo corridoio oscuro di passaggio. Silke De Vivo propone invece ai passanti il rituale della pausa caffè dopo la quale lasciare, con la tazzina vuota a terra, la traccia del proprio passaggio. Entrambe pescano dagli oggetti e dai rituali del quotidiano e inseriscono queste insolite tracce affettive nello scenario di disagio ed estraneità del non-luogo/stazione: se nel primo caso l'effetto può essere destabilizzante nel secondo incita alla pausa, alla sosta piacevole, all'incontro con l'altro.

L'educazione allo sguardo incontra l'interazione con il pubblico, stringe relazioni e le sublima nelle testimonianze delle azioni compiute. È il caso delle indagini socio-antropologiche delle artiste Alessandra Andrini e Chiara Pergola. In *Break Out* (1999), proiezione video di un bambino di pochi mesi che gattona nudo, Andrini fa uno sgambetto al passante distratto che, assorbito dai propri pensieri, è irrimediabilmente attratto e confuso da questo tenero incontro: non cogliendo subito la differenza tra realtà e proiezione interrompe bruscamente la sua corsa, come a non voler calpestare l'immagine trasmessa. Osservare e registrare le reazioni della gente ha dato luogo a un «laboratorio mobile di studio delle reazioni e interazioni percettivo-comportamentali in situazione metropolitana» [Romano 2003, 78].

Con *Viaggio marginale* di Chiara Pergola (2004), di cui Daolio osserverà alcuni anni dopo l'attitudine «a sondare i risvolti relazionali sottesi all'avvicinamento e alla comunicazione tra ambito pubblico e ambito privato» [Daolio 2007, 2] dallo sguardo si passa all'ascolto. L'opera si compone di un insieme di pensieri e segni anonimi raccolti tra i passeggeri e posti in mostra nei locali della stazione ferroviaria.



4: Chiara Pergola, *Viaggio marginale*, 2004, Accademia in Stazione, Bologna [Archivio fotografico digitale Accademia in Stazione 2019]

La Stazione come utopia. L'epilogo

Le recensioni nei quotidiani locali alla rassegna sono state perlopiù incentrate su aspetti marginali rispetto agli interventi proposti. Per trovare una recensione più mirata dobbiamo fare riferimento a riviste del settore. «Exibart», ad esempio, nella recensione all'edizione del 2003 entra nel merito delle opere evidenziandone il livello qualitativo altalenante [Vannini 2003] mentre in quella dell'anno successivo ne riconosce l'aspetto coinvolgente [Questioli 2004]. «La Repubblica» le dedica un trafiletto in ogni anno di edizione dal 1999 in avanti, incentrando l'attenzione agli aspetti politici e mondani e riservando all'aspetto artistico solo brevi citazioni di routine. La recensione del 2005 riporta a tale proposito uno stralcio dell'intervista a Roberto Daolio che, con evidente vena polemica, lamenta la sempre più progressiva difficoltà di avere spazio per gli interventi degli artisti [Naldi 2005]. Nell'ultimo anno della rassegna, sembrano ormai inconciliabili le posizioni tra i curatori e i fautori del nuovo assetto organizzativo di Grandi Stazioni. A esprimere l'amarrezza per la scarsa attenzione ricevuta si pone l'azione *Daniela ha perso il treno* di Sissi, presentata nell'edizione del 1999. In questa performance, da poco entrata a far parte dell'esposizione permanente del MAMBo all'interno della collezione Roberto Daolio, Sissi «fa del suo corpo una cassa di risonanza dello spazio metropolitano» [Romano 2003, 76]. L'abito indossato, pomposo e ingombrante perché realizzato con camere d'aria di pneumatici gonfiate ad aria compressa, non le permette di salire in vettura: per le dimensioni e il peso del suo corpo/vestito, l'artista non può oltrepassare le porte di accesso del vagone, cosicché resta a guardare il suo treno partire, sotto gli sguardi dei passanti e dei viaggiatori. Nella rilettura che Daolio darà dell'opera per la rivista romana «Gomorra» nel 2004, Daniela diventa Bologna, la viaggiatrice che vede partire il treno senza riuscire a salirvi, la «dama salottiera compiaciuta e ingombrante» che sceglie di difendere la propria «memoria statica, bloccata e monumentalizzata» [Daolio 2004, 95] e mettere a tacere il proprio lato di flâneur, curioso e aperto al nuovo.

Accademia in Stazione termina nel 2005, anno che per Mili Romano coincide con l'inizio del progetto di *public art Cuore di pietra* a Pianoro, che ne riprende gli intenti

seppure in una cornice sociale differente, quella del quartiere urbano di un piccolo centro cittadino costruito nel dopoguerra. Daolio invece continuerà ancora per qualche anno l'esperienza coeva di *ad'a. area d'azione* a Imola, che vede coinvolti molti degli artisti con cui ha collaborato all'esperienza bolognese.

Conclusioni

Se abbiamo bisogno di utopia non è per sognare di realizzarla, ma per trovare il modo di reinventare il quotidiano. L'educazione dovrebbe anzitutto insegnare al comune mortale come far muovere il tempo per non alienarsi né dall'età né dall'epoca, e come far muovere lo spazio, come muoversi nello spazio e andare sempre a vedere le cose più da vicino, per uscire dalla passività cieca, dalla schiavitù volontaria, e scongiurare così il panico che ci minaccia [Augé, 2012, 104].

Gli interventi che per otto anni hanno animato *Accademia in Stazione*, seguendo il monito di Augé, avevano come obiettivo innescare un processo di trasformazione culturale. Per cambiare davvero le cose, però, l'arte pubblica ha bisogno di crescere gradualmente con la collaborazione, l'impegno e la responsabilità di tutti. Non è un'impresa facile. Spesso intervenire negli spazi pubblici si riduce a cura per l'effetto, attenzione spasmodica all'immagine più che alla cosa in sé; del resto, come osserva l'antropologo, «Non c'è reale, oggi, che non passi attraverso l'immagine» [Augé 2007, 14]. L'arte pubblica non può solo sconvolgere ma deve piuttosto coinvolgere, cosa che ad *Accademia in Stazione* non è riuscita fino in fondo, almeno nei confronti dell'opinione pubblica e delle istituzioni. Anche se non ha ottenuto la considerazione e l'attenzione che meritava, tuttavia, la rassegna è riuscita per il tempo limitato in cui si è svolta a trasformare la geografia sub-urbana della stazione centrale di Bologna da non-luogo e luogo antropologico e identitario, dimostrando che l'arte, nella sua declinazione più attenta al sociale, può essere un forte stimolo al riconoscersi nel proprio tessuto urbano e a vivere gli spazi di attraversamento quotidiano come luoghi affettivi. In ogni progetto successivo di arte pubblica e relazionale dei due curatori, l'attenzione è rimasta sempre vigile perché l'arte pubblica resti attenta alle differenze e si mantenga aperta al nuovo e all'altro, per rispondere in modo concreto e duraturo a ogni identità antropologica e contesto abitativo.

Bibliografia

- ALINOVI, F. (1976). *Ambiente come arte alla Biennale di Venezia*, in «Studio G7», anno I, n. 4, pp. 8-10.
- AUGÉ, M. (1992). *Un ethnologue dans le métro* [trad. it. 1992. *Un etnologo nel metrò*, Milano, Elèuthera].
- AUGÉ, M. (2007). *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Torino, Mondadori.
- AUGÉ, M. (2012). *Carnet de route et de déroutés. Septembre 2008-juin 2009* [trad. it.2012. *Per strada e fuori rotta*, Torino, Bollati Boringhieri].

- BAUMAN, Z. (2005). *Trust and fear in the cities* [trad. it. 2005. *Fiducia e paura nella città*, Milano, Mondadori].
- Plutôt la vie...Plutôt la ville. *Premio Roberto Daolio. I edizione* (2015), a cura di M.R. Bentini, G. Giannuzzi e M. Romano, Bologna, Fausto Lupetti Editore.
- Plutôt la vie...Plutôt la ville. *Premio Roberto Daolio per l'arte pubblica 2. 3. Edizione 2015 2016* (2017), a cura di M.R. Bentini, G. Giannuzzi e M. Romano, Bologna, Fausto Lupetti Editore.
- Plutôt la vie...Plutôt la ville. *Premio Roberto Daolio per l'arte pubblica 4. 5. Edizione 2017 2018* (2019), a cura di M.R. Bentini, G. Giannuzzi e M. Romano, Bologna, Fausto Lupetti Editore.
- CARERI, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi.
- CELANT, G. (1976). *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Milano-Venezia, Electa, Edizioni della Biennale di Venezia.
- CONSAGRA, P. (1969). *La città frontale*, Bari, De Donato Editore.
- DAOLIO, R. (1991). *Nuova officina bolognese: arte visiva e sonora, 25 artisti*, Villanova di Castenaso, Edizioni d'Arte renografica.
- DAOLIO, R. (1991). *Testo senza titolo*, in *Progetto artegiovane, 4. edizione: aprile-novembre 1991*, a cura del Dicastero della cultura e dell'Ufficio attività sociali e culturali, San Marino, s.p.
- DAOLIO, R. (1992). *Linee della discontinuità. Appunti*, in *Arte: Utopia o regressione*, a cura di L. Vergine, Milano, Mazzotta, pp. 61-64.
- DAOLIO, R. (1997). *Officina Italia rete Emilia Romagna*, Milano, Mazzotta.
- DAOLIO, R. (2004). *Il flâneur e la dama*, in «La metropoli rimossa. Gomorra. Territori e culture della metropoli contemporanea», anno IV, n. 7, pp. 100-101.
- DAOLIO, R. (2005). *Bologna contemporanea. Dentro e fuori*, in *Bologna contemporanea, 1975-2005*, a cura di P. Weiermair, Bologna, Damiani, pp. 25-26.
- DAOLIO, R., ROMANO, M. (1998). *Accademia in stazione: sotto il segno della solidarietà. Stazione centrale di Bologna*, Bologna, Organizzazione eventi.
- DAOLIO, R., ROMANO, M. (2000). *Accademia in stazione*, Bologna, Organizzazione eventi.
- DAOLIO, R., ROMANO, M. (2000). *Atelier n. 3. Plutôt la vie...Plutôt la ville. Intervention proposée par Mili Romano et Roberto Daolio*, in *Passages. La sculpture dans la ville*. Symposium européen, Parigi, Edizioni Paris 2000, pp. 34-54.
- DAOLIO, R., ROMANO, M. (2003). *Accademia in stazione*, Bologna, Organizzazione eventi.
- DAOLIO, R., ROMANO, M. (2005). *Accademia in stazione*, Bologna, Organizzazione eventi.
- HEIDEGGER, M. (1951). *Bauen Wohnen Denken* [trad. it. 1976. *Costruire abitare pensare in Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia], pp. 96-108.
- PEREC, G. (1974). *Espèces d'espaces* [trad. it. 1989. *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri].
- PEREC, G. (1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [trad. it., 1989. *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, Bologna, Baskerville].
- PINTO, R. (1998). *Subway. Arte, fumetto, letteratura e teatro negli spazi della metropolitana del passante e delle stazioni ferroviarie*, Milano, Electa.
- PINTO, R. (2006). *Luca Vitone. Pratiche di spazio*, in *Luca Vitone. Ovunque a casa propria*, a cura di O.K Centrum für Gegenwartskunst, Bolzano, Folio, pp. 18-25.
- PIRAZZOLI, E. (2008). *Memorie intime, memorie stratificate. La Stazione di Bologna come non-luogo del ricordo*, in *Bologna Centrale: città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, a cura di E. Pirazzoli e R. Dirindin, Bologna, CLUEB, pp. 93-128.
- ROMANO, M. (2003). *aRITMie. Ultime visioni metropolitane*, Bologna, CLUEB.

- ROMANO, M. (2004). *Frammenti della cancellazione e della sacralizzazione*, in «La metropoli rimossa. Gomorra. Territori e culture della metropoli contemporanea», anno IV, n. 7, pp. 94-99.
- ROMANO, M. (2007). *Cuore di pietra. Quaderno n. 1*, Bologna, CLUEB.
- ROMANO, M. (2009). *Cuore di pietra. Quaderno n. 2*, Bologna, Pendragon.
- ROMANO, M. (2011). *Nel tempo lungo della cura*, in *Architetture del desiderio*, a cura di B. Bottero, A. Di Salvo, I. Faré, Napoli, Liguori, pp. 58-60.
- ROMANO, M. (2014). *Con la città che cambia. Percorsi e pratiche di Public art*, Acireale, Newl'ink.
- ROMANO, M. (2015). *Cuore di pietra/Lavoro. Quaderno n. 3*, Bologna, Fausto Lupetti Editore.
- SCALISE, G. (2004). *Uno spazio senza senso*, in «La metropoli rimossa. Gomorra. Territori e culture della metropoli contemporanea», anno IV, n. 7, pp. 28-31.
- VENTURI, R. (1966). *Complexity and contradicton in architecture* [trad. it. 1980. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo Edizioni].

Sitografia

- Accademia in stazione 1997/2005*: <https://www.youtube.com/watch?v=BbXsDMfmjn0> [aprile 2019].
- <https://accademiainstazione.blogspot.com> [aprile 2019].
- <http://andrini.info/> [aprile 2019].
- FERRI, P. (2014). *La metropoli flessibile*, in «Il Manifesto», 2 agosto, <https://ilmanifesto.it/la-metropoli-flessibile/> [aprile 2019].
- NALDI, P. (2005). *La memoria della strage*, in «La Repubblica», 21luglio: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/07/21/la-memoria-dellastrage.html> [aprile 2019].
- QUESTIOLI, S. (2004). *Stazione Arte*: <http://www.exibart.com/print/notizia.asp?IDNotizia=10391&IDCategoria=68> [aprile 2019].
- VANNINI, E. (2003). *Resoconti Accademia in Stazione – Sotto il segno della solidarietà Bologna, Stazione Centrale FS*, 23 agosto: <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=7927&IDCategoria=68> [aprile 2019].
- <https://pergolachiar.com/work/> [aprile 2019].
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/07/07/in-stazione-arte-per-ricordare.html> [aprile 2019].
- <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/07/06/in-stazione-opere-di-artisti-per-ricordare.html> [aprile 2019].
- <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/06/26/arte-per-non-dimenticare.html> [aprile 2019].
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/07/11/gli-allievi-di-belle-arti-espongono-in.html?ref=search> [aprile 2019].

LA STREET ART COME IMMAGINE, FORMA E NARRAZIONE DEGLI SPAZI URBANI PERIFERICI

VINCENZO CIRILLO

Abstract

The paper analyses street art as image, form and narration of degraded peripheral urban spaces and as an action of urban regeneration for architectural and social-cultural sustainability via the evocation of beauty. The paper also assesses the possibility that the medium's dimension (wall, not paper or canvas) and the architectural and/or environmental context could influence the works and methods of creating art on untraditional media.

Keywords

Drawing; Street art; Italy

Introduzione

L'atto del disegno implica un'elaborazione critica dell'immagine visiva e il riferimento al contesto culturale di cui l'immagine è il risultato. Questa operazione avviene attraverso segni grafici e consente la costruzione grafica dell'immagine visiva. Pertanto, la rappresentazione della realtà non può quindi mai essere una "copia" dell'originale, ma una costruzione simbolica di una "realtà autonoma" che trasforma il segno grafico (impronta) in un simbolo.

Questo contributo propone come tema di studio la possibilità che la *street art* possa partecipare a azioni di rigenerazione urbana in periferia degradata per la sostenibilità architettonica, socio-culturale attraverso l'evocazione di un concetto di bellezza e la possibilità che la notevole dimensione fisica del supporto (muro e non carta o tela) e il contesto architettonico e/o ambientale possano influenzare il pensiero creativo e le modalità di esecuzione del lavoro artistico su supporti diversi da quelli tradizionali (disciplinare di il disegno). Per queste domande è stata esaminata la principale produzione di arte di strada sul territorio italiano [Zerlenga 2018].

La *street art* oggi è riconosciuta dalla comunità come un fenomeno identitario, che ha acquisito nel tempo diverse connotazioni stilistiche, che si sono evolute a seconda delle esigenze sociali di riferimento. Giovani idealisti e manifestanti danno vita a una nuova forma di espressione a stretto contatto con la realtà urbana, si esprimono sfruttando la città stessa, le sue mura, i vagoni della metropolitana e l'arredo urbano, come supporto fisico per fare arte.

Trasformare facciate cieche, muri grigi, muri di edifici abbandonati, situati in aree periferiche degradate è l'obiettivo comune degli artisti di strada che condividono l'idea di un'arte sociale per la comunità, in grado di attirare l'attenzione su contesti trascurati per denunciare il disagio convertendolo in *input* di rigenerazione urbana [Cirillo 2018].

Un fenomeno culturale che dai suoi inizi, dalla connotazione iniziale dell'arte arbitraria esercitata per esprimere il malcontento attraverso formule grafiche alternative, si è evoluto assumendo una condivisione sempre maggiore. La lettura sovversiva iniziale si è ora capovolta assumendo un ruolo di interesse per il sociale, il rinnovamento, l'opportunità di scambi culturali con i cittadini che possono trovare le proprie chiavi di lettura osservando ciò che raccontano le immagini impresse nei muri dei quartieri svantaggiati, aree marginale della città [Palestini, Basso 2018, 1141].

Inoltre, l'attenzione dei media verso il fenomeno e la rapida diffusione di informazioni attraverso i *social network* hanno generato un interesse diffuso e l'emergere di percorsi urbani dedicati. Tuttavia non è sempre facile identificare le opere nel tessuto urbano o conoscere gli autori. Per la loro stessa natura, gli interventi di arte urbana si trovano spesso in aree degradate o difficilmente accessibili o sono vandalizzati o rimossi [Garofalo 2018, 1154].

Nel 1981, la critica d'arte Francesca Alinovi (1948-1983) iniziò i suoi studi sulla *street art* nel *South Bronx* e nel 1984 si occupò della mostra *Arte di frontiera: graffiti di New York* alla *GAM Modern Art Gallery di Bologna* (Fig. 1, A-B) [Alinovi 1984]. Questo particolare fermento artistico anima le strade americane attraverso l'attività (spesso illegale) di scrittori e artisti di strada, che si impegnano a iniziare uno sconvolgimento sociale dei luoghi più degradati delle grandi città (Fig. 1, C-D). L'obiettivo di riqualificare aree abbandonate o degradate di grandi città e/o centri minori attraverso l'arte del murale e associare queste immagini di dimensioni considerevoli a un messaggio di protesta politica e/o sociale secondo una cultura *underground*, parallela al mondo di arte istituzionale, arriva anche in Italia. Le città italiane protagoniste della diffusione di questa forma alternativa di arte si identificano dapprima nei grandi centri metropolitani (Milano, Bologna, Roma, associando spesso l'artista alla città) e poi estendendo la condivisione a macchia d'olio sul territorio nazionale. Questa diffusione comporta un cambiamento di ordine culturale e, anche se l'azione della *street art* non prescinde dal suo elemento più saliente (la subalternità alle regole), è sempre meno vista come un vandalismo e gli interventi, da blocchi, sono sempre più promossi all'interno di festival istituzionali o mostre a tema in luoghi dedicati all'espressione artistica. Inoltre, le sentenze e i capitoli giudiziari pubblicati a favore della *street art* guidano l'opinione pubblica e l'istituzione legale a riconoscere la *street art* come forma d'arte.

Il disegno della *street art* in Italia

In generale, il panorama artistico di *street art* è composto da molti artisti, ognuno dei quali presenta tecniche, stili e messaggi da trasmettere. Emblema dei graffiti è la bomboletta spray (uno strumento preferito da artisti come Alice Pasquini e Pao), la cui versatilità è perfetta per ogni rappresentazione ma richiede una notevole abilità manuale.



1: (A-B) Bronx, New York; (C) Mostra *Arte di frontiera*: New York; (D) GAM Bologna, murale con ritratto di Francesca Alinovi; (E) Leone di San Marco e scheletro in preghiera (F) Tartaruga gigante a Sassari; (G) Bastardilla, murale su pilone ferroviario a Camposanto di Modena; (H) Murale sui silos del porto di Ancona.

La tecnica dello *stencil* (usata da Banksy e dagli Orticanoodles italiani), una maschera di cartone o acetato che, dopo essere stata applicata al muro e cosparsa di colori, rende possibile creare opere (e copie) con un impressionante realismo.

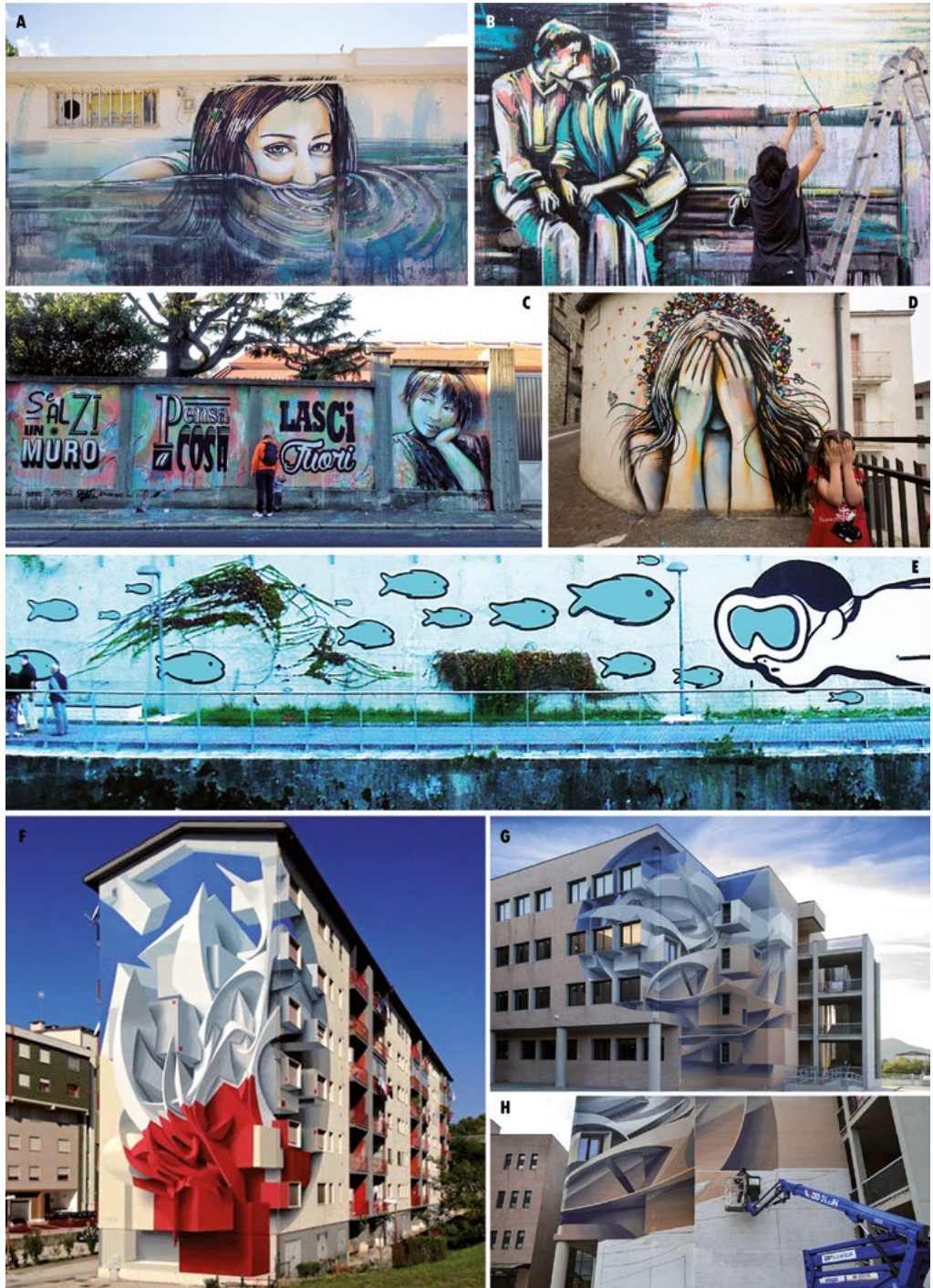
Un'altra tecnica molto diffusa è l'uso di *poster*, stampe di grandi dimensioni applicate direttamente su pareti e/o elementi di arredo urbano. I *poster* consentono una straordinaria velocità di azione e grazie alla loro versatilità sono ampiamente utilizzati. Esempi di utilizzo di *poster* sono evidenziati dalle esperienze dell'americano Shepard Fairey e di JR per le sue installazioni fotografiche. Una versione ridotta dei *poster* sono adesivi che sono facilmente stampabili e applicabili in quantità copiose. Tuttavia, la forma per eccellenza di *street art* è il murale, un unico grande pezzo realizzato con più tipi di tecnica e spesso con l'ausilio di ponteggi, sollevatori meccanici, bracci telescopici per raggiungere con pennello e dipingere i punti più lontani dell'edificio.

In Italia, negli ultimi anni la *street art*, da un fenomeno marginale, è diventata un movimento culturale diffuso in tutta la nazione. Tra i primi artisti di strada, protagonisti di rilevanza per il pubblico, ci sono: Bros, Tresoldi, Ozmo, Pao, Tvboy; il Blu bolognese (ora famoso in tutto il mondo), Ericailcane (noto per l'ibrido uomo-animale) ed Eron (attivo tra Rimini e Bologna); Sten Lex (noto per l'uso esclusivo dello *stencil*).

Ericailcane è un artista di strada italiano originario di Belluno, noto per le sue illustrazioni e installazioni. Dal suo profilo Facebook (aperto nel 2008), nelle informazioni personali leggiamo: «Ericailcane, non ha fisionomia numerica, né compleanno. È Giovane. Vive e lavora tra Bologna e la sua mente» [Ass. Culturale Attack 2010]. Il suo linguaggio artistico si distingue per il tipo di soggetto, un ibrido tra uomini e animali, e un'atmosfera malinconica, irreal e inquieto. Più originale del suo stile è l'impressionante illustrazione fatta sui due silos gemelli dell'ex cementificio di Vignole, dove l'immagine del leone di San Marco ammonisce uno scheletro in preghiera attraversato da un pesce rosso (Fig. 1, E-F).

Un'altra opera particolarmente interessante è una tartaruga gigante che, venendo dal mare, schiaccia i camini. Sull'armatura la verde natura sarda e le candele, per evocare la *Discesa dei lampadari* (Faradda di li candareri), il festival che anima la città di Sassari in agosto. Una sorta di immagine del potere animale e naturale (e tradizionale) dell'isola contro la distruzione industriale (Fig. 1, F).

Il rapporto tra uomo e animale è visibile anche nel murale del Camposanto di Modena. Il risultato è un'enorme capanna rattoppata in cui un piccolo elefante ripara nella parte più alta - con la mano di Ericailcane - e un bambino dipinto con una carne rossa tipica del lavoro dell'artista colombiano. Con un incredibile livello di dettaglio, notiamo i piccoli tratti che aumentano la resa di ombre e pelle dei due personaggi disegnati, o gli occhi dell'animale aperti e vigili rispetto a quelli del bambino ora semi-addormentato (Fig. 1, G). Infine, il lavoro svolto insieme a Blu su silos nel porto di Ancona. L'opera d'arte interviene nella percezione collettiva, sostituendo il meccanismo di rimozione del degrado e del grigiore, quello della rassegnazione dei luoghi chiave della città (Fig. 1, H). I *murales* di Alice Pasquini rappresentano una forma di protesta della donna che viene rappresentata non come un oggetto ma come una rappresentazione di un sentimento (Fig. 2, A-D). Una forma di denuncia contro la società lavorativa in cui prevale l'uomo:



2: (A-D) Murales di Alice Pasquini nelle città di Sapri, Roma, Busto Arsizio e Civitacampomariano; (E) Mp5, Playing Upstream, Terni; (F) Murale tridimensionale sulla facciata di un edificio residenziale a Campobasso; (G-H) Murales tridimensionale sulla facciata di una scuola ad Agropoli.

per questo motivo, ha deciso di firmare sempre con il suo nome. Non ha un pseudonimo. Per lei è importante che anche altre donne possano identificarsi, sapendo che «questo lavoro l'ha fatto una donna» [Tommasini 2018].

A Terni è invece nota l'attività dell'illustratore-vignettista, scenografo e artista di strada romano Mp5, le cui opere bicromatiche sono caratterizzate da spessi tratti. Tra le sue opere più interessanti, il murale *Playing Upstream*, che si trova lungo il fiume Nera, raffigura il pesce contro corrente in una tendenza fluttuante. Il murale è un esempio di installazione ambientale (Fig. 2, E).

Il lavoro di Manuel di Rita detto Peeta, pittore, scultore e scrittore veneziano, è particolarmente interessante dal punto di vista della costruzione prospettica e dell'uso di effetti grafici con un impatto tridimensionale. In questa città, nello spazio abbandonato del Teatro Marinoni a Lido di Venezia, l'artista ha rappresentato un interno evocativo caratterizzato da una morbida atmosfera turchese e abili giochi di luci e ombre.

Durante il festival *Draw the Line 2016* dedicato alla *street art* ha completato un murale anamorfico a Campobasso. L'opera, molto vasta, ha interessato non solo la facciata dell'edificio, tristemente grigia come molti dei nostri edifici suburbani, ma anche una parte della facciata con balconi, dando luogo a una rappresentazione di tipo tridimensionale (Fig. 2, F).

Un altro murale di Peeta si trova sulla facciata d'ingresso della scuola di Agropoli, in provincia di Salerno. L'intervento riformula la composizione architettonica dell'edificio stimolando una nuova e diversa percezione del paesaggio e del contesto urbano che gli studenti, gli insegnanti e i cittadini di Agropoli sono soliti attraversare (Fig. 2, G-H). L'idea è ancora una volta quella di proporre una rilettura dell'architettura preesistente, scomposta e ricomposta attraverso uno studio meticoloso dell'edificio e dell'ambiente in cui è inserito.

Lo *street artist* Millo firma un'opera articolata in una serie di tredici *murales*, collocati sulle facciate cieche degli edifici popolari nel quartiere Barriere di Milano a Torino e realizzati con fondi del bando B.ART. I *murales* introducono gli abitanti a una narrazione attorno al rapporto tra l'uomo e la città metropolitana. Il linguaggio artistico ibrido le linee curve, con cui disegna i bambini, con le linee rette degli edifici metropolitani. In generale, i *murales* sono di colore bianco-nero e solo alcuni elementi che compongono la rappresentazione appaiono colorati (Fig. 3, A-F).

Le sue ultime opere in Italia sono il murale della città di Forlì, ispirato all'articolo tre della Costituzione italiana, che introduce al concetto uguaglianza fra i cittadini. Infine, a Milano nel 2018, Millo ritrae un bambino in atto di scrivere con una macchina da scrivere dalla quale la carta diventa un albero.

La città di Bologna si è identificata con l'arte dello *street artist* di Senigallia conosciuta sotto lo pseudonimo Blu, un artista di fama internazionale. Un'opera particolare, dipinta sul fronte di un edificio periferico di Bologna, raffigura una miscela emblematica di persone e poliziotti, racchiusi tra le mura della città e l'ombra delle Torri dell'Asinello, in competizione per la lotta contro il potere, simboleggiata dalla conquista di un anello. La scena si riferisce deliberatamente al famoso capolavoro *fantasy* di Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (Fig. 3, G).



3: (A-F) Opere di Millo nelle città di Roma, Milano, Torino e Battipaglia; (G-L) Opere di BLU nelle città di Bologna, Roma, Napoli e Campobasso.

In generale, i murales di Blu interpretano il linguaggio architettonico dello spazio pubblico, per ripensarlo e reinventarlo. I temi ricorrenti nelle immagini di questo artista giocano principalmente sulla distorsione della figurazione umana (Fig. 3, H). Le sue opere non vengono mai rilasciate dal contesto in cui sono inserite. Il grande merito della pratica artistica di Blu è stato quello di aver contribuito a un cambiamento radicale, anche se silenzioso, nel mercato dell'arte contemporanea. Le sue opere a Campobasso, Roma e Napoli (Fig. 3, I) sono molto suggestive.

A Campobasso, per il festival dedicato a Stefano Rocca chiamato Sopa (suo amico), noto artista di strada locale, ritrae un gigantesco masso sospeso nell'aria, distaccato violentemente dalla metropoli e abbozzato in cielo, la memoria di Sopa rimane lì, granitica, propiziatorio, sempre presente, sopra una cicatrice che ricorda un cratere. Una scena piena di emotività, in cui vengono catturati accenti surreali e una certa leggerezza poetica, restituita con la consueta minuziosità del segno e un paio di forti note cromatiche: un cielo cobalto striato di nuvole e un arcobaleno scolpito nella roccia, per proteggere dalla piccola città malinconica alta (Fig. 3, L).

Agostino Iacurci è un artista di origini italiane con sede a Berlino. Le sue opere combinano la capacità dell'artista con quella del mago: entrambi creano l'illusione di un evento magico nello spettatore per generare una sensazione di meraviglia. I suoi lavori compongono un percorso tematico in cui il principio di decostruzione e scomposizione della figura appare costante, a cui si avvicina una nuova combinazione al confine tra diverse forme della natura, in modo complementare e sincronico.

In questo modo, la costante ricerca di un principio di completamento e integrazione degli elementi si aggiunge alla decostruzione fisica dei soggetti, una linea costante di questo gruppo di opere.

Le opere di Agostino Iacurci hanno uno stile inconfondibile, riconoscibile, semplicemente poetico. Ampi sfondi, dalla gamma di colori armonici e la scelta del timbro scarlato, costituiscono una melodia complessa. Iacurci dirige la scena e, nonostante la chiarezza elementare e la sintesi delle forme, genera visioni oniriche che evocano mistero. Il suo stile geometrico, semplice e pulito, gioca spesso con gli opposti: l'alternanza tra vuoto e pienezza, tra divisione e composizione, tra apparizione e scomparsa. Contorni di uomini, figure svuotate che si innestano nell'ambiente naturale. Atmosfere indefinite, sospensione senza tempo, transitorietà di uno stato transitorio che influenza la mente (Fig. 4, A-E).

Ozmo è un artista di strada toscano. Nelle sue visioni si combinano modelli del passato e simboli moderni con continui riferimenti e citazioni: «Non sono nostalgico, attingo dalla storia e dal passato come uno scrigno pieno di gioielli che amo osservare e ricombinare con gli elementi di il presente» [Terzo Incomodo 2018].

Ozmo ha recentemente completato un nuovo murale a Bolgheri, in provincia di Livorno. Il dipinto è interamente realizzato in chiaroscuro e si distingue per la grande quantità di elementi rappresentati da Ozmo. L'artista dà forma e sostanza a diverse figure e scene, alcune esplicitamente riferite al territorio come il volto di Giosuè Carducci e il Viale dei Cipressi, il castello di Bolgheri, il cinghiale (simbolo della Maremma) il vitigno e Pinocchio, altri libero come La Libertà che guida il popolo, tratto dal famoso dipinto di



4: (A-E) Opere di Agostino Iacurci nelle città di Torino, Roma e Milano.

Delacroix. Ancora una volta Ozmo sviluppa un lavoro contestuale all'ambiente di lavoro e allo stesso tempo stimolante per chi osserva attraverso quel libero girovagare, all'interno di una visione aperta a diverse e possibili combinazioni e significati, tipici della sua ricerca pittorica (Fig. 5, A).

Nemo's è uno degli artisti più in crescita nel panorama artistico europeo. Ad oggi l'artista è dedicato a veri e propri disegni che rappresentano immagini grafiche, essenziali e umane che hanno lo scopo di trasmettere messaggi sociali attraverso questi personaggi ricorrenti che, come quelli delle fiabe, eseguono azioni poetiche paradossali in totale contrasto con lo scopo comunicativo di ogni disegno. Basta osservare una delle sue opere per comprendere appieno come questo giovane artista di strada e le sue rappresentazioni siano contraddittorie, concepite con una leggera, macabra ironia [Whoisnemos n.d.]. L'immaginario dell'artista traccia sempre l'aspetto dell'essere umano come riflesso naturale sullo stesso. La figura umana dell'artista è interamente fatta di carta, per sottolineare la sua intrinseca fragilità, allo stesso tempo logora, rugosa, ruvida e vuota, un'immagine così pessimista, alimentata da colori opachi che fungono da propellente ideale per poter suggerire l'intero spettro di preoccupazioni e malinconia dell'uomo moderno (Fig. 5, B-E). Il suggestivo nuovo murale di *Men Like Cows* di Nemo's, dipinto a Vedriano (Italia) per l'evento *Street Art Festival*, copre la fattoria delle facciate abbandonate e raffigura due personaggi, metà mucca e metà umano, che sembrano seguire mentre fissano lo spettatore con uno sguardo piuttosto triste. Il murale mostra che gli animali vengono sfruttati per fornire cibo agli umani.

I *murales* inseriti nel contesto, sottolineano l'orrore, la mostruosità, la sporcizia, la vergogna dell'illegalità, trasformano le opere di degradazione in opere d'arte, denunciano, inducono, ancora una volta, la riflessione. Così Nemo's disegna una testa umana, dall'aspetto spaventoso e terrorizzato, che ha il cranio squarciato a una fessura profonda che divide la struttura della casa in due e sulle pareti di un'altra struttura fatiscente, raffigura alcuni uomini compressi all'interno di una lattina di sardine che porta la scritta «Bio Mare. Pescato e confezionato nel mare di Carini» (Fig. 5, F).

Infine, per concludere (senza esaurire la grande produzione italiana sulla *street art*) Pixelpancho, è un artista di strada torinese facilmente riconoscibile per il suo particolare e originale "marchio di fabbrica": un robot umano, un automa, un elemento che identifica e critica la razza umana pronta a eseguire meccanicamente qualsiasi compito impone. Pixel Pancho si è specializzato all'interno di un corso di studi sui graffiti avviato presso l'Accademia di Torino e proseguito a Valencia nello studio delle belle arti. I suoi *robot* chiamati "Androidèi" sono dei soggetti (Fig. 5, H-L) in cui i *robot* e gli dei si incontrano per fondersi in un'unica entità soprannaturale. L'uomo è il protagonista senza mai apparire nella carne, la sua pelle sensibile diventa ferro, il suo cuore è ingranaggio. E spiega: «Il corpo umano è interessante da un punto di vista anatomico: il modo in cui funziona è davvero affascinante e ispira tutti i miei disegni» [Galleria Valsi 2016]. In tal senso, cita di sé stesso:

Pixelpancho non è altro che un nome, un'entità, una persona a cui piacciono i *robot* con cui vuole comunicare. Esprime ciò che è giusto mostrare. Il *robot* è un soggetto molto volatile e quindi posso usarlo per concetti diversi, non ce n'è uno solo. Sono nato negli anni Ottanta quando questo era il simbolo della fantascienza, il sogno e la fobia della società di quel tempo. Per l'uomo, il *robot* è il desiderio di essere Dio, di diventare lui, è la sua creazione. È la divinizzazione dell'uomo [Laboratorio Creativo 2014].

Conclusioni

Il mondo della *street art* è in continua evoluzione. È una realtà ancora giovane, che si sta sviluppando negli ultimi anni e che, pertanto, rende difficile una esaustiva interpretazione critica di questa forma d'arte.

L'analisi degli esempi illustrati mostra poi come sia cambiato anche il concetto di *street art*. Le iniziative di vicinato e/o amministrazione locale promuovono, infatti, tanti progetti di *street art*, non considerando più quei muri "degradati" ma piuttosto una forma di decorazione per promuovere il senso di appartenenza ai luoghi periferici, attivando forme di riqualificazione, stimolando al contempo un turismo culturale. Il linguaggio artistico del murale è quindi cambiato: da un segno violento e astratto alla ricerca di una nuova estetica narrativa che, senza negare la matrice ideologica della denuncia sociale, propone l'immagine della bellezza in luoghi in cui non ci sarebbe nessuno. Inoltre, queste immagini non sono aperte all'ambiente fisico, ma si adattano alle architetture e ai visualizzatori stradali per favorire una sintesi concettuale tra la memoria dei luoghi e nuovi sguardi sulla città.



5: (A) Opera di Ozmo sul muro esterno de Le Macchiole, prestigiosa cantina di Bolgheri; (B-E) opere di Nemo nelle città di Vedriano, Milano, Catania, Messina e Palermo; (F) Opera di Nemo su un edificio del lungomare di Carini (Palermo); (G) Opera di Erosie nella città di Catanzaro; (H-L) Opere di Pixelpancho nelle città di Ravenna, Ragusa e Roma.

Bibliografia

- ALINOVI, F. (1984). *Arte di frontiera: New York graffiti*, Milano, Mazzotta.
- ARNALDI, V. (2017). *Sulle tracce della street art. Viaggio alla scoperta dei più bei murali italiani*, Roma, Ultra.
- CAMORRINO, A. (2016). *Vedi Napoli e poi muori. La Street Art dal punto di vista della sociologia della cultura*, in Punziano, G. ed., *Società, Economia, Spazio a Napoli*. GSSI Social Sciences, working paper 28.
- CHAFFEE, L. G. (1993). *Political protest and street art. Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*, United States of America, Greenwood Press.
- CIOTTA, E. (2012). *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, Bepress.
- CIRILLO, V. (2018), *Social & cultural sustainability: street art in Italy*, in *Beyond all limits. Proceedings Book of the Extended abstracts of International Congress on Sustainability in Architecture, Planning and Design*; Ankara, Turkey, 17-18, 19 ottobre 2018, pp. 195-200; Çankaya University Press.
- DE INNOCENTIS, I. (2017). *Urban lives: due anni di viaggi alla scoperta della street art italiana*, Palermo, Dario Flaccovio.
- EGA International Conference 2018*, University of Alicante, May 30, 2018-June 1, 2018, Springer, pp. 1-10.
- FEKNER, J., SCHACTER, R. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, Sydney, NewSouth Publishing.
- GAROFALO, V. (2018), *Rappresentare il cambiamento. Street art e rigenerazione urbana a Palermo*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone, Federico II University Press, fedOA Press, pp. 1151-1160.
- MARZIANI, G. (2008). *SM: scala Mercalli. Il terremoto creativo della street art italiana*, Roma, SM, Drago Arts & Communication. ISBN 8888493425.
- PALESTINI, C., BASSO, A. (2018), *Utopie contemporanee della città fragile*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone, Federico II University Press, fedOA Press, pp. 1141-1149.
- PENATI, F., PERFETTI, J., BENELLI, D. (2009). *ivan Poesia Viva*, Milano, Skira.
- PERFETTI, J., SGARBI, V. (2007). *Bros20e20*, Milano, Skira.
- ZERLENGA, O., FORTE, F., LAUDA, L. (2018). *Street Art in Naples in the territory of the 8th Municipality*, in XVII
- ZERLENGA, O. (2017). *Imaging Naples Today. The Urban-Scale. Construction of the Visual Image*, in «Proceedings», vol. I, n. 922: <https://doi.org/10.3390/proceedings1090922>.

Sitografia

- ASS. CULTURALE ATTACK (2010). *Ericailcane@Le Condotte, Foligno Novembre 2009-dialogo con Ericailcane*: <https://associazioneattack.wordpress.com/2010/07/14/ericailcanele-condottefoligno-novembre-2009-2/> [marzo 2019].
- LABORATORIO CREATIVO (2014). *Pixel Pancho robot da strada*: <http://www.laboratoriocreativo.org/pixel-pancho-robot-da-strada/> [maggio 2019].

GALLERIA VALSI (2016). *Gli Androidèi: i robot immortali nella street art di Pixelpancho*. “*Gli Androidèi: i robot immortali nella street art di Pixelpancho*”, 1 febbraio: <http://www.romatoday.it/eventi/androidei-pixelpancho-pixelpancho-2717616.html> [aprile 2019].

TERZO INCOMODO (2018). *La street art di Ozmo tra Sacro e Profano*: <https://www.terzoincomodo.it/pot-pourri/la-street-art-di-ozmo-tra-sacro-e-profano> [aprile 2019].

TOMMASINI, A. (2018). *La Street Art, il Molise e l'essere donna. Intervista ad Alice Pasquini*, 14 agosto: <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2018/08/street-art-alice-pasquini-intervista/> [aprile 2019].

WHOISNEMOS: <http://www.whoisnemos.com/> [aprile 2019].

L'ESPERIENZA FOTOGRAFICA DELLA CITTÀ

THE PHOTOGRAPHIC EXPERIENCE OF THE CITY

CLAUDIO MARRA, FEDERICA MUZZARELLI

The “photographed city” is an experience that, in its own preconditions and in its own thinking, seems to describe the aesthetic and practical dimension of modernity. Thus, it is certainly no coincidence that at the virtuous intersection of reflections concerning the new and modern urban realities of cities and the debate on the artistic nature of the new and modern photographic medium resides the philosophy of Charles Baudelaire, Parisian intellectual, dandy *flâneur*. Modern cities, mirrors that reflect the power of new capitalism and the dynamics of industrialisation, become the stages of new representations for an increasingly massified bourgeois public. A modern and curious public who, through what Baudelaire calls the “skylights of the infinite”, can unleash their eyes and desires on goods, shop windows, everything that appears contingent and transitory, as also stated by Baudelaire.

Photography is therefore a sort of technological and medial epiphenomenon through which to signify and shape the ontology of the modern city. And this starting precisely from one of the oldest photographs that mark the history of the medium and which is, in fact, the image of a city. Not just any city, the city: Paris. It is the famous *Boulevard du Temple*, a view from above of the great Parisian artery shot by Louis-Jacques-Mandé Da-guerre in 1838, one year before the official announcement of the invention. But the symbiotic relationship between photography and the city would be confirmed throughout the 19th century, varying from the bold aerial views of the French capital taken from balloons by Nadar in the second half of the 1860s, to the rigorous Italian architectural cataloguing campaigns conducted by the Alinari brothers. From the enchanted exploration of distant cities by adventurous photographers/travelers to the first reconnaissance of living conditions in large metropolises, facilitated at the end of the century by the advent of photographic technology capable of allowing a more dynamic approach to reality and the nature of reportage. The advent of different and multiple perspectives, languages, motifs and developments during the 20th century marked an almost obsessive evolution of the link between photography and cities. The view of the city, its interpretation, its crossing, are topics that involved the major protagonists of 20th- and 21st-century photography. Not to mention the extra-artistic practices related to everyday life, great mass rituals, tourism and travel. Conditions that today are profoundly modified by the advent of the digital system that, by embedding cameras into smartphones, have transformed it into a sort of fixed prosthesis, able to accompany us step by step on the streets that we travel every day, always ready to document and preserve an image of the city and our being inside things, of our actions

in real time. Because in the end these seem to be the two great axes on which the relationship between photography and cities has developed. A relationship that has constantly oscillated between the extreme of documenting an object, somehow understood as a purely material abstract entity, and the other extreme of a more conceptual nature, capable of recounting and developing a condition of presence of the subject, an expanded and widespread process of relationship.

Thus, suspended and valued in its ambiguous identity, photography has been and remains many things for the city: a practice functional to the aesthetic dimension of globalised living, the exercise of socially interpreting the contemporary world. It has been and remains a historical source of knowledge and critical analysis, an instrument of architectural visualisation of urban environments, a celebration of urban modernity.

But still today, deep down, in our postmodern or post-contemporary age, for the city photography is above all the metaphor of a way of being and of relating to the outside world: surreal wandering, random and automatic, with a photographic device in hand, waiting for a revelation, an epiphany that guides us to a new rediscovery of reality.

ALICE NELLE CITTÀ. MODELLI EMPIRICI DI DESCRIZIONE VERSO L'ENTROPIA NELL'ESPERIENZA FOTOGRAFICA DELLA CITTÀ

SIMONE FAGIOLI

Abstract

Photography is an important instrument of anthropological investigation and it may be the best tool for analyzing urban areas. Today, Western cities are in constant and rapid evolution, not just because of their development, but this is the aspect that makes their description increasingly difficult, as well as their urban, architectural and social planning.

Keywords

Photography; Urban development; Entropy

Introduzione

La fotografia è strumento d'indagine socio-antropologica del tutto individuale. Se vedere, inquadrare, scattare sono azioni che si possono anche dire automatiche e oggettive la realtà che esiste oltre lo scatto, quello che viene dopo, a livello di interpretazione, è del tutto soggettivo.

La fotografia naturale, ottenuta con la pellicola o senza manipolazione, e la fotografia assistita, in digitale e con una riscrittura a posteriori, ci permette di mostrare e approfondire qualcosa di un corpus complesso come la città, vista come oggetto frattale che riproduce se stessa in ogni angolo.

È possibile in questo senso una misurazione della città in una lettura *pars pro toto*, dove la sovrapposizione di linguaggi, rielaborati e sintetizzati dalla fotografia, forma un unico linguaggio.

Partendo da una serie di suggestioni visive, non ultime quelle suggerite da titolo - che è quello del film di Wim Wenders (*Alice in den Städten*, 1973), regista molto attento ai temi della città e della fotografia, vista anche come processo soggettivo (*Lisbon story*, 1994) - l'intervento indaga in modo empirico, con raccolta di dati sul campo e loro analisi successiva, sul concetto di città quale luogo *fotografico*, misurando lo scarto tra ripresa oggettiva e analisi oggettiva, ovvero propone chiavi di lettura sui modelli di mutazione che si evidenziano nel luogo città, che oggi tende, come istituto, a una prematura entropia.

Pistoia, Bologna, Livorno, Kiev, Pripyat sono i luoghi dove ho condotto ricerche visuali, anche con l'assistenza e i suggerimenti del prof. Paolo Chiozzi (2018†) fondatore in Italia dell'antropologia visuale, del quale sono stato allievo e amico.

Il richiamo ad *Alice* non è né marginale né casuale, sia in Wenders sia in questo intervento. La narrazione di Lewis Carroll introduce una frantumazione della visione e del linguaggio sempre più presente nella fotografia contemporanea che deve fare i conti con l'utilizzo di nuovi strumenti che ne hanno del tutto modificato la grammatica di base, tema di rilievo per la descrizione di un oggetto in apparenza fisico e monolitico come la città, dove la fotografia, anche la più banale, sottolinea la forte mutazione in corso: storica, sociale, economica, antropologica, architettonica, urbanistica.

Polaroid

In qualche modo la fotografia istantanea potrebbe essere la massima espressione della fotografia, nella misura in cui fissa nel modo assoluto e solo per una volta un preciso momento, irripetibile.

Tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento la fotografia Polaroid è usata anche come espressione creativa e artistica, intervenendo anche successivamente sulle immagini già sviluppate.

Nelle scene iniziali di *Alice nelle città* di Wenders il protagonista, Philip Winter, è seduto su una spiaggia e scatta una foto polaroid verso il mare, foto che si sviluppa sotto gli occhi dello spettatore.

La fotografia a sviluppo istantaneo, la Polaroid appunto, anche se negli anni altre case hanno introdotto questo sistema, nasce in epoca analogica per avere una stampa immediata dell'immagine, stampa che era tuttavia in unica copia dato che la macchina non produceva un negativo, ma una sola stampa positiva per volta.

In qualche modo le polaroid di Philip Winter, che troveremo anche in un altro film fotografico di Wenders, *Lisbon Story* (1994) non sono più in copia unica, bensì sono infinitamente riprodotte nella pellicola cinematografica. Wenders, in tal senso, spezza il circolo virtuoso generato da questa tecnica, in qualche modo un modello che andava oltre la necessità di uno scambio commerciale con il negozio di fotografia per lo sviluppo, introducendo anche un nuovo concetto di privacy e "esibizione": la fotografia era con la Polaroid un fatto del tutto privato, che poteva anche ritrarre soggetti sconvenienti.

Nel 2018, in occasione dei 150 dalla prima edizione, ho curato la ripubblicazione di *Cronache dei bagni di mare*, volume pubblicato nel 1868 dal giornalista livornese Pietro Coccoluto Ferrigni, conosciuto come Yorick, mettendo a corredo del volume 10 foto istantanee in bianco e nero scattate a Livorno, luogo dove il libro è ambientato [Fagioli 2018b]. La macchina fotografica istantanea che ho usato essendo abbastanza vecchia ha un difetto per il quale sull'immagine compare una parte più scura, una specie di ombra più o meno netta.

Nel pubblicare le immagini le ho corrette digitalmente togliendo il difetto.

In questo senso anche la fotografia istantanea in copia unica ora non è più tale e soprattutto non mostra più un'immagine concreta, veritiera.

Inoltre alcune delle più recenti macchine istantanee permettono il salvataggio dell'immagine su memoria interna o esterna e poi nel caso la stampa, anche con modifiche. Naturalmente questa non è una critica alla nuova fotografia: le modifiche al negativo o alle stampe nascono con essa, non sono un'invenzione digitale, tuttavia anche ciò che sembra apparire istantaneo e in unica copia si modifica, si riproduce bejaminamente senza tregua.

Lo scarto tra un reale in qualche modo veritiero e la sua rappresentazione diviene sempre più ampio, la realtà nella sua rappresentazione si trasforma sempre maggiormente fino in qualche modo a scomparire.

Fotografie

Se consideriamo questa una premessa metodologica e prendiamo il luogo città come campo, davvero, fisico, di studio, la sua descrizione deve per forza mutarsi, deve mutare lo sguardo, anzi il campo dello sguardo in cui si muove.

Il riferimento a *Lisbon Story* non è casuale, perché questo lavoro di Wenders, con il pretesto di realizzare un documentario centenario sul cinema e Lisbona, filosofeggia sull'occhio del regista, con il secondo protagonista, Friedrich Munro, che deluso dalla costruzione dell'immagine come progetto preferisce fare video di Lisbona tenendo la telecamera sulla schiena, senza il controllo dell'inquadratura.

La nascita e il vertiginoso sviluppo della fotografia digitale, abbinata a un oggetto quotidiano come il telefono cellulare, ci permette di "scattare" in una giornata un numero equivalente di foto come in un anno di "rullini" analogici.

Il limite di 36 fotografie analogiche si moltiplica così a dismisura e anche per un non professionista dello sguardo alcune migliaia di foto per una breve vacanza, una festa, una cerimonia, sono un valore del tutto possibile.

Si hanno è vero da alcune parti critiche a questo nuovo modello visivo, legate soprattutto a una presunta mancata conservazione e fruizione "collettiva" di tali immagini, critiche che invero fanno sorridere lo scienziato sociale, che vede la moltiplicazione dello sguardo come la moltiplicazione dei campi e degli oggetti e soggetti di studio.

Il video 8 mm di Abraham Zapruder dell'omicidio di John Kennedy è il più chiaro e rilevante documento in merito, di una durata di 26,6 secondi.

Su di esso si basano molte conclusioni della *Commissione Warren*, ma anche molteplici teorie cospirazioniste.

Se ci fosse stata nel 1962 la densità di immagini foto-video attuali non sarebbe stata necessaria nessuna *Commissione Warren*.

In realtà, oltre i casi di "cronaca" le immagini, la proliferazione incontrollata delle immagini, ci mostra in modo marcato e evidente il mutamento della società, il mutamento dei valori, dei gusti, delle mode, dei gesti, delle architetture.

La fotografia oggi ci mostra un gigantesco cantiere sociale che muta in ogni attimo sotto i nostri occhi.

La città è il luogo dove poter meglio esercitare la ricerca visiva, luogo storico di mutazioni, aggregazioni, creazioni e distruzioni.

Le città occidentali sono anche, allo stesso tempo, uno straordinario concentrato di stereotipi, dove i monumenti di prestigio, siano essi in qualche modo veri o falsi, sono magneti visivi e allo stesso tempo scatole vuote descritte in una ridondanza infinita, dove la componente architettonica e non quella sociale detta le regole.

In qualche modo oggi la fotografia non esiste più, non esiste più come documentazione oggettiva, trasformata in una puntualizzazione soggettiva dell'esserci: le suggestioni di Roland Barthes sulla "presenza" fotografica, anzi della fotografia come testimonianza di un momento, si sono dilatate a dismisura, così come le riflessioni di Walter Benjamin sulla riproducibilità dell'opera d'arte, oggi frammentata e cortocircuitata tra originale e copia.

Anche la città è divenuta più effimera, non certo per l'evoluzione della fotografia ovviamente, bensì per l'evoluzione della società. Le città in qualche modo hanno sviluppato una pelle come quella dei rettili, che muta di tanto in tanto, che assorbe anche mimeticamente le trasformazioni sociali, i messaggi, i simboli per poi restituirli sempre più frammentati: vedremo come in questo senso alcuni "segni" nelle città sono utili per un'analisi anche della mentalità sociale.

Città

In senso generale e potremmo anche dire empirico la città in quanto tale, luogo urbano, risulta coperta dalla documentazione fotografica, in senso storico, dall'invenzione di questo medium, più di ogni altro soggetto, considerando la fotografia "pubblica".

La prima immagine fotografica della storia è di un edificio. La città nella sua fissità si prestava al superamento tecnico del soggetto immobile per lungo tempo: si hanno foto di città completamente vuote di abitanti, non tanto perché non ci fossero, bensì perché nel lungo periodo di posa la lastra fotografica non era in grado di fissarli, specie agli inizi di questa tecnica. Foto successive mostrano una rarefazione perché ad esempio i "visitatori" di monumenti, prediletti dal fotografo, erano minori.

Questi aspetti non sono secondari su cosa sia o possa essere la fotografia, su come ovvero possa "vedere" più o meno di quanto non ci sia nella realtà.

Il tema della città vuota non è marginale: rappresenta in qualche modo la negazione di questo sistema. Almeno dalla seconda metà dell'Ottocento, da una rivoluzione industriale matura, le città si sono andate saturando di edifici. Nelle città storiche, ad esempio italiane, i numerosi spazi vuoti, giardini e orti, si sono andati riempiendo di edifici. Allo stesso modo è accaduto all'esterno, nell'impossibilità di seguire o sviluppare piani regolatori prestabiliti: in questo senso la città è un organismo biologico che satura semplicemente lo spazio che ha a disposizione.

Edifici ovviamente vuol dire abitanti e in questo senso basta seguire le curve demografiche anche dell'ultimo secolo per avere dati in merito. Allo stesso tempo la città ha assunto anche una forma frattale e policentrica, dove una parte di essa riproduce le linee geografiche, architettoniche, sociali, politiche dell'intera struttura.

Ci sono su Facebook molti gruppi che propongono immagini storiche di città, in gran parte cartoline, non considerando che le immagini personali sono in ogni caso documenti di grande rilievo.

Un aspetto significativo è che questi gruppi non propongono tramite queste immagini un'analisi sociale della città, ad esempio misurando i cambiamenti, non solo urbanistici, ma di più ampio raggio che questo genere di immagine può indicare, bensì lavorando sul registro della nostalgia, evidenziando solo i fattori estetici, su come le città un tempo fossero "belle" e adesso "brutte".

Un parametro che misura tale bellezza è appunto dato dal fatto che "una volta" le città erano "vuote": piazze, strade, giardini sembravano vivere una vita propria data dall'assenza di abitanti, mezzi di locomozione, ecc.

Ovviamente questa visione è del tutto parziale e non corrisponde alla realtà. È data il più delle volte da esigenze tecniche o in qualche modo di "documentazione" delle strutture urbanistiche o architettoniche. Quando si introducevano nelle immagini, nelle cartoline, figure umane questo era fatto per evidenziare un "pittoresco" del tutto locale. Si hanno serie di cartoline, specie nei piccoli centri, dove compaiono gli stessi personaggi, comparse assunte dal fotografo per vivacizzare e caratterizzare la scena.

Nel 2016, in occasione dei trenta anni dall'incidente nucleare del 26 aprile 1986 sono stato a Chernobyl e Pripjat, relativamente ad un progetto di ricerca volto a misurare, partendo dal dato simbolico, la permanenza dell'idea di Unione Sovietica in un paese ex comunista, quale l'Ucraina [Fagioli 2017].

Il "sistema" Chernobyl è un'area vasta e complessa, interessata in parte dalla radiazioni del Reattore 4.

Chernobyl è una città molto antica, risalente al medioevo, centro di commerci e traffici, molto sviluppata nell'Ottocento. È stata solo modestamente investita dalle radiazioni, è tuttavia in gran parte abbandonata, situata nel diametro dei trenta km dalla Centrale.

La città di Pripjat, fondata nel 1970 come città modello per i tecnici, gli scienziati e le loro famiglie che operavano alla costruzione e attivazione della Centrale, è del tutto abbandonata, compresa nel raggio di dieci km dalla centrale. È stata pesantemente investita dalle radiazioni, evacuata con 24 ore di ritardo.

La Centrale, l'epicentro dell'incidente, è stata attiva con altri reattori sino al 2000. La zona presenta aree fortemente radioattive e aree nulle. Il Reattore 4 è stato coperto nel 2018 da una nuova struttura di protezione in acciaio.

Nella zona ricade anche la base radar di Duga 3 a alcune decine di villaggi agricoli, variamente contaminati.

Di tutto questo l'area più interessante è quella di Pripjat. La radioattività è a macchia di leopardo, con aree ad alta e gravissima pericolosità, come l'ospedale, e altre del tutto sicure, ovviamente nei limiti dati dall'incidente. La città, che nel 1986 contava 47.000 abitanti è stata evacuata solo delle persone: gli edifici sono rimasti in gran parte "arredati" in un inesorabile degrado dato da oltre 30 anni di abbandono. Ci sono già crolli significativi e le aree sportive ad esempio sono totalmente invase dalla vegetazione.

Pripjat è in qualche modo un nuovo ecosistema, che oltre le aree simbolo, come il parco giochi con la grande ruota panoramica che doveva essere inaugurato il 1 maggio 1986, ci mostra la trasformazione della città tecnologica in città ecologica.

In apparenza il fascino popolare di Pripjat sta nel suo abbandono traumatico, quando invece lavorando in "assenza" ci mostra quali sono i caratteri delle città "normali".

Considerando le foto delle città dell'Ottocento si potrebbe appunto supporre, e così le considera il profano, che il "vuoto" fosse una cifra stilistica dell'ambiente urbano. Così osservando immagini di Pripyat si associa il suo vuoto a un valore positivo, costruendovi sovrastrutture immaginarie di "bello".

In realtà Pripyat non soggiace a nessuna regola estetica, neppure quella delle "rovine": la città è "perturbante" perché vi è l'assenza.

Per quanto mi riguarda l'assenza più rilevante di Pripyat è quella dell'odore.

L'odore è un rilevante tema sociale [Corbin 2005] che si associa anche con esattezza al contesto urbano. Ricerche empiriche mi fanno osservare che nelle città gli odori sono poco percepiti, non facciano parte del panorama sociale. I suoni secondariamente sono percepiti solo come rumore.

Le immagini dell'Ottocento delle città hanno un "valore" estetico anche perché si ha l'associazione vuoto/silenzio.

A Pripyat il silenzio è in qualche modo implicito, nel senso che non essendoci fisicamente abitanti la prima componente che manca è proprio questa. Tuttavia tra i valori sociali appunto quello del quale l'assenza è più marcata è quello dell'odore, odore di città, qualunque esso sia.

È evidente come l'odore possa essere un valore duplice: simbolico e personale e che quindi in senso più generale sia soggettivo e non oggettivo.

Pripyat è una città che si sta desaturando di valori urbani, che tende in modo marcato non alla sua distruzione, o almeno non solo, quando più alla sua entropia.

In questo senso è rilevante chiedersi se e in che misura l'indagine fotografica possa misurare l'entropia delle città, che non è il loro "degrado" quanto appunto la perdita di quei valori legati allo spazio sociale.

Sempre citando Facebook, che è una fonte robusta di documenti, anche non filtrati, si hanno a livello mondiale centinaia di gruppi che lavorano sui luoghi abbandonati, legati al movimento *Urbex* (Urban Exploration). Non si tratta semplicemente di documentare l'archeologia industriale, che storicamente prevedeva in qualche modo che una struttura produttiva fosse vuota, bensì indagare fotograficamente in tutte quelle forme di abbandono che oggi si fanno sempre più marcate. In questo senso si hanno edifici del tutto abbandonati ma non vuoti, anzi spesso completamente arredati, come se i proprietari se ne fossero andati in tutta fretta, come se fosse scomparsi. Anche rilevanti strutture industriali possono essere trovate inutilizzate ma con macchinari, merci, archivi, documenti, quasi pronte a riprendere la produzione.

Questa documentazione è di grande rilievo perché appunto mostra e misura l'entropia di questi luoghi, di come decada nel tempo ancora lo spazio sociale.

Qui non si ha un romanticismo delle rovine, ma appunto un tentativo di documentazione di un'assenza che è quella del dato più rilevante della città: la presenza umana.

Se le città storiche europee sono considerate dalla maggior parte dei visitatori come contenitori di monumenti – e gran parte delle immagini, delle cartoline, alle quali facevo riferimento mostrano proprio questo – in realtà il sistema è ben più complesso.

Pisa è un significativo esempio di questo: i flussi turistici nel contesto della Torre, tre milioni e 200.000 nel 2017, senza tener conto i dati analitici, si concentrano in massima

parte nella Piazza dei Miracoli, senza disperdersi nella città. Da maggio 2018 è stato aperto un percorso di 3.5 km sulle mura medievali, dall'Arno alla Piazza, che nell'anno maggio 2018-maggio 2019 ha totalizzato 100.000 visitatori. È palese la sproporzione di fruizione. Ed è palese anche come la Torre sia più che un monumento un feticcio: in tal senso è significativo è osservare i visitatori che si fanno le foto nelle pose più bizzarre. Simbolicamente la Torre non ha più nessun significato, è una scatola vuota. In questo senso è utile osservare come la riproduzione di una parte di Venezia, con i suoi canali e la navigazione in gondola, in scala 1:5, proposta dall'*Italia in Miniatura* di Rimini, sia per la riviera una delle attrazioni più gradite. In rete si trovano commenti che paragonano questa "Venezia" alla vera Venezia, senza considerare la finzione: le due cose sono di fatto uguali.

Se Marc Augé definisce e lavora sui nonluoghi in altri contesti chi scrive ha definito i metaluoghi, spazi, strutture architettoniche del tutto marginali o inventati che assumono il valore di esempio.

In questa linea gli outlet, con le ricostruzioni di edifici, piazze, tipiche di una regione, come la Toscana o l'Emilia assurgono a esempi da seguire: ci sono sempre più di frequente nei pressi degli outlet edifici privati, villette, "copiate" dallo stile artefatto. Per alcuni turisti poi la "Toscana" è quella riprodotta nell'outlet.

La Torre di Pisa, Venezia, altri edifici italiani e europei, stanno divenendo metaluoghi, esempi facilmente ricostruibili altrove (vedi anche la Venezia di Las Vegas, comunque del tutto effimera) senza che ci sia 1. La percezione della differenza dall'originale, 2. Che anzi la copia sia intercambiabile con l'originale.

Su questa linea una foto di "Venezia" o di Venezia hanno lo stesso identico valore, così estremizzando una sua visita.

In un discorso più ampio se si suppone che la città abbia una struttura frattale si potrebbe affermare che la Torre è Pisa o il Nettuno è Bologna o Santa Croce è Firenze.

In realtà non è così, perché appunto quei monumenti sono ora metaluoghi: la città è sì frattale ma si rappresenta più a livello micro che macro.

Indagini condotte nella Basilica di Santa Croce a Firenze nel corso del 2019 finalizzate ad una ricerca della percezione di questo luogo da Ruskin (1875) al turismo attuale [Fagioli 2019], mi ha portato a valutare come la maggioranza dei visitatori non "vede" il contenuto della Basilica, vede o cerca più correttamente un sistema simbolico del quale ha una vaga conoscenza, come quello legato alle grandi (ma anche piccole) tombe. La facciata poi, insieme a quella di Santa Maria del Fiore, è un caso limite: è stata costruita tra il 1857 ed il 1865, su progetto dell'architetto Niccolò Matas, sepolto oltretutto sul sagrato della chiesa, di fronte al portone principale. Nessun turista pone attenzione in modo analitico alla facciata e alla tomba esterna del suo costruttore. Lo stesso accade per il Duomo: la facciata odierna è stata inaugurata nel 1887 e se vista nel suo complesso appare attinente alla chiesa, al campanile e la battistero; nel dettaglio, specie nella parte bassa, è invece il racconto sociale dei finanziatori fiorentini e toscani del progetto, con i loro nomi, stemmi, simboli, nascosti in qualche modo nella decorazione. Anche qui raramente i turisti osservano i particolari.

Un'ampia indagine condotta a Livorno nel 2018, con quasi 4.000 foto scattate tra luglio e settembre e relativa ad una seconda fase della pubblicazione del volume di Yorick già indicato [Fagioli 2018b; Fagioli 2018c], mi ha permesso di approfondire alcuni aspetti relativi allo spazio sociale della città.

A titolo di esempio in via dei Pensieri, nella zona dello Stadio, lungo vari muri di cinta ci sono parecchie scritte, fatte nel tempo di offese a opposte fazioni calcistiche. Una di rilievo è "Pisano vegano" (fotografata il 1 luglio 2018) perché utilizza un aggettivo che in un sistema di valori gastronomici come quello della città di Livorno rappresenta un'offesa, data anche dall'eccessiva esposizione mediatica dei vegani stessi, nell'infinito poi scontro con Pisa. (dove la frase simbolo è "Pisa merda").

In piazza Mazzini troviamo uno stencil per Amedeo Modigliani (fotografato il 24 luglio 2018). Si tratta di una "presenza" di un artista che a Livorno è amato più come personaggio, come leggenda che come figura reale. Ci sono in città infatti altri e vari stencil e immagini dedicati a Modigliani, con molti interventi di aggiunta rispetto all'immagine "originale" proposto dall'artista di strada.

Nel 2018 ho anche condotto una ricerca in una precisa area di Pistoia, confluita poi in una pubblicazione realizzata con la collaborazione del prof. Paolo Chiozzi [Fagioli 2018a] indirizzata a documentare e analizzare le scritte sui muri di quella parte di città. Il saggio in merito è uscito il 22 marzo 2018 e già all'inizio dell'estate successiva quell'area era stata completamente modificata, con la realizzazione di un "giardino" urbano, modificata cancellando le scritte documentate, che avevano un significativo valore antropologico, ancora di misurazione dello spazio sociale e che nel saggio erano state messe in relazione a volumi pubblicati su Pistoia dal Cinquecento in poi.

Conclusioni

Nelle foto di Livorno che ho scelto di pubblicare nel 2018 [Fagioli 2018c], una minima parte del corpus originale, ad attenta osservazione si vede come i soggetti appaiono "consunti". In questo senso non sono state scelti luoghi più usurati, né sono state fotografate situazioni solo di palese degrado. Relativamente alla possibilità di una "fotografia automatica" come quella espressa da Wenders in *Lisbon story* la documentazione su Livorno è stata condotta se non con sistemi automatici almeno non considerando valori estetici: la città – con l'uso poi di queste immagini senza postproduzione [Fagioli 2018c], come quelle di Pripyat [Fagioli 2017] - è stata acquisita e mostrata così come si trovava in quel momento, non nel degrado, ma nel decadimento entropico.

Senza scomodare Pasolini e la mutazione antropologica degli italiani la trasformazione dello spazio sociale urbano è sicuramente un dato, che opportunamente collazionato e analizzato può offrire strumenti di corretta pianificazione del territorio. Intervendendo nel 2010 ad un seminario organizzato dall'Ordine degli architetti e paesaggisti di Bologna con una lezione proprio sullo spazio sociale evidenziai che era necessario, prima di proporre nel tessuto urbano un qualunque tipo di intervento, occuparsi proprio di andare a misurare quello spazio, con tutti gli strumenti che la sociologia, l'antropologia, la storia, l'economia e anche la politica offrono, al fine di non scontrarsi con

problemi in apparenza banali ma in realtà molto gravi sin dal breve periodo, come ad esempio la modifica dei flussi di traffico innescati dalla costruzione di un centro commerciale, tema che analizzai per Pistoia.

Il “consumo” delle città è un fattore chiave oggi. Le evidenze messe in luce dalla documentazione *Urbex* richiamata deve essere la spia di nuove direzioni di uso della città, che frattalizzandosi perde anche di compattezza e “disciplina”. Le città oggi tendono ad essere indisciplinate, e questo porta inevitabilmente ad uno stato di entropia, certo, parziale, per alcune aree, maggiore o minore in altre, ma la direzione appare essere questa. Le città non degradano, perdono energia, in un paradosso dato da una generale tendenza mondiale di decremento demografico. In effetti questo è valido per le città dell’Occidente, per l’Europa, gli Stati Uniti in parte. In altre parti del mondo le città acquistano energia, pur nuovamente in una indisciplina diffusa. Questi aspetti ci dovrebbero far riflettere su ciò che davvero è la città, su come, non tanto nel lungo periodo, anzi, negli ultimi cento, centocinquanta anni, il tessuto urbano si è andato ritessendo, cambiando in corsa le regole del gioco. Le città oggi non sono più 1. Descrivibili nella loro interezza (4.000 fotografie non descrivono Livorno); 2. Pianificabili secondo le regole auree dell’urbanistica.

La raffinata rappresentazione di *Google Map* del quartiere Venezia di Livorno non è Livorno: la tridimensionalità fisica non mostra che una piccola parte dello spazio sociale, quella anzi più irrilevante. Le corrette dinamiche possono essere solo catturate dalla ricerca sul campo, condotta anche con la fotografia.

Livorno nel 1624 è stata oggetto di una rappresentazione antropomorfa, realizzata da Giovan Battista Bracelli, che illustra la città in due incisioni dandogli forma umana, raccolte in *Bizzarie di varie figure* [Bracelli 1624].

Quello che può sembrare un vezzo pre-surrealista è invece una corretta analisi, il mettere in evidenza lo spazio sociale, dato prima di tutto dall’interazione degli esseri umani, che plasmano le città a loro immagine e misura.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- AIME, M. (2012). *L'altro e l'altrove*, Torino, Einaudi.
- ARCAGNI, S. (2018). *L'occhio della macchina*, Torino, Einaudi.
- AUGÉ, M. (1999). *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Torino, Bollati Boringhieri.
- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- AUGÉ, M. (2005). *L'antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Elèuthera.
- AUGÉ, M. (2009). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
- AUGÉ, M. (2010). *Un etnologo nel metrò*, Milano, Elèuthera.
- BECATTINI, G. (2015). *La coscienza dei luoghi. Il territorio come soggetto corale*, Roma, Donzelli.
- BELPOLITI, M. (2005). *Crolli*, Torino, Einaudi.

- BENJAMIN, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della suariproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi.
- BIANCHI, S., PERNA, R. (2012). *Le polaroid di Moro*, Roma, DeriveApprodi.
- BORTOLOTTI, B., DE LUCA, G. (2000). *Come nasce un'area metropolitana*, Firenze Alinea.
- BRACELLI, G. B. (1624). *Bizzarie di varie figure*, Livorno, s. e.
- C. SCOTT, J. (2018). *Le origini della civiltà. Una contro storia*, Torino, Einaudi.
- CADELO, E. (2013). *Contro la modernità. Le radici della cultura antiscientifica in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- CAZZULLO, A. (2008). *Outlet Italia*, Milano, Mondadori.
- CELATI, G. (1992). *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli.
- CELATI, G. (2002). *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli.
- CHÉROUX, C. (2009). *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi.
- CHÉROUX, C. (2010). *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Torino, Einaudi.
- CHIOZZI P. (1993). *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli.
- CHIOZZI, P. (1984). *Antropologia visuale. Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Firenze, La casa Usher.
- CHIOZZI, P. (1989). *Teaching visual anthropology*, Firenze, Il Sedicesimo.
- CHIOZZI, P. (1991). *Antropologia urbana e relazioni interetniche*, Firenze, Pontecorboli.
- CHIOZZI, P. (1995). *Elogio dell'incertezza*, Firenze, Pontecorboli.
- CLARKE, G. (2009). *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi.
- CONNERTON, P. (2010). *Come la modernità dimentica*, Torino, Einaudi.
- COTTON, C. (2010). *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi.
- D'AUTILIA, G. (2012). *Storia della fotografia in Italia*, Torino, Einaudi.
- DE LUNA, G., D'AUTILIA, G., CRISCENTI, L. (2005). *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. 1.1. Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945); 1.2. Il potere da De Gasperi a Berlusconi, 1945-2000*, Torino, Einaudi.
- DE LUNA, G., D'AUTILIA, G., CRISCENTI, L. (2006). *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. 2. La società in posa*, Torino, Einaudi.
- DE MAJO, C. (2008). *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Milano, Minimum Fax.
- DYER, G. (2007). *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- FAGIOLI, S. (2017). *Polvere. Viaggio a Chernobyl Pripjat Duga 3 Kiev sulle tracce di un impero dissolto*, Pistoia, Settegiorni - E.S.T.
- FAGIOLI, S. (2018a). *La Cappella Sistina a Pistoia*, con una nota di P. Chiozzi, Settegiorni, Pistoia.
- FAGIOLI, S. (2018b). *Yorick figlio di Yorick*, in *Cronache dei bagni di mare*, a cura di S. Fagioli Pistoia, Settegiorni.
- FAGIOLI, S. (2018c). *Livorno. I giorni di Yorick. Estate 2018*, Pistoia, Settegiorni.
- FAGIOLI, S. (2019). *Un vecchio corso di educazione estetica (ad uso degli inglesi). John Ruskin dentro e fuori Santa Croce (1874-2019)*, in «Restauro archeologico», vol. 2, n. 28 – special issue “Memories on John Ruskin. Unto this last”, pp. 60-63
- FANELLI, G. (2007). *L'Italia virata all'oro - Giorgio Sommer*, Firenze, Polistampa.
- FAZIO, M. (2000). *Passato e futuro delle città*, Torino, Einaudi.

- FERRARIS, M. (2009). *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari, Laterza.
- FONTCUBERTA, J. (2018). *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi.
- GARDINI, G. (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi.
- GREGOTTI, V. (2011). *Architettura e postmetropoli*, Torino, Einaudi.
- GUADAGNINI, W. (2011). *La Fotografia. Le origini 1839-1890*, Milano, Skira.
- HANN, C., HART, K. (2011). *Antropologia economica. Storia, etnografia, critica*, Torino, Einaudi.
- LORENZO, R. (1998). *La città sostenibile*, Milano, Elèuthera.
- LUCAS, U. AGLIANI, T. (2015). *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi.
- MATTHEW E. (2018). *Pensare come un antropologo*, Torino, Einaudi.
- MEHTA, S. (2016). *La vita segreta delle città*, Torino, Einaudi.
- PERULLI, P. (2014). *Terra mobile. Atlante della società globale*, Torino, Einaudi.
- PINOTTI, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- POIVERT, M. (2011). *La fotografia contemporanea*, Torino, Einaudi.
- POZZATO, M. P. (2012). *Foto di matrimonio e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- RITCHIN, F. (2012). *Dopo la fotografia*, Torino, Einaudi.
- RUSSO, A. (2011). *Storia culturale della fotografia italiana*, Torino, Einaudi.
- SEVERI, C. (2018). *Loggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, Torino, Einaudi.
- TARPINO, A. (2008). *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi.
- TARPINO, A. (2016). *Il paesaggio fragile. L'Italia vista dai margini*, Torino, Einaudi.
- USE (2002). *Multiplicity uncertain states of Europe*, Milano, Skira.
- VACCARI, F. (2011). *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi.

PASSAGGI URBANI. LA CITTÀ CONTEMPORANEA NELLA FOTOGRAFIA DI PINO MUSI

STEFANIA ZULIANI

Abstract

*The essay highlights the peculiarities of the research that the photographer Pino Musi (Salerno, 1958) is conducting on the contemporary urban landscape. In particular, the article sheds light on the photographic campaigns *Border Soundscapes* (2019) and *Attraverso* (2012), both already published.*

Keywords

Photography; City; Pino Musi

Introduzione

«La città e la fotografia concordano l'una con l'altra. Forse si potrebbe addirittura arrivare a dire che si contengono l'un l'altra: la città è sempre nella foto così come la foto, in primo luogo, deve nascere nella città» [Nancy 2016, 113]. Jean-Luc Nancy non ha dubbi: quello fra la città e la fotografia è un nesso indissolubile. È una coincidenza che si radica nella storia, che si riattiva ogni volta che lo sguardo di un fotografo interroga l'orizzonte urbano, mettendone in luce quegli "infiniti rapporti" nei quali Baudelaire aveva riconosciuto l'ossatura – la struttura programmata, secondo Filiberto Menna – del proprio pensiero moderno. Lo sa bene Pino Musi, fotografo di architetture e, quindi, di ritmi e relazioni, di materie e di energie: la città è un testo che la fotografia continuamente riscrive, è un archivio – e in questa parola vive l'*arché*, che è principio e comando – [Derrida 1996] da cui ogni volta ci si deve muovere per stabilire ulteriori, spesso implicite, relazioni. Per Musi, infatti, l'architettura non è (tanto) scienza del costruire e neppure ipotesi sull'abitare ma scrittura – e quindi sintassi – dello spazio in cui la forma progettata è condizione di ogni legittima invenzione di vita. Nelle tante e diverse occasioni che nel corso della sua attività di fotografo, iniziata alla fine degli anni settanta del secolo scorso, hanno portato Musi a confrontarsi con il tessuto urbano, la scelta è sempre stata quella di costruire un discorso che, evitando ogni tentazione narrativa, restituisse, per analogia e per contrasto, innanzitutto il ritmo della città, la sua polifonia, che è fatta di singole e inconfondibili voci, corpi di architettura [Musi 2018] che, per dirla con l'Eupalino di Valéry, "cantano", e ancor più di ricorsive consonanze, sintonie di cui la fotografia interpreta la struttura, svolgendone le ripetizioni e le, inevitabili, differenze.

Sempre attento a sottolineare (ad inventare, in realtà) relazioni spaziali implicite di cui la fotografia rende evidente la tensione, Pino Musi conduce la sua indagine sull'urbano con grande lucidità, con il rigore di un bianco e nero tagliente, e però non rinuncia allo stupore dell'incontro, all'inquietudine di una prospettiva inattesa perché fin dagli esordi della sua attività, non a caso legati ad un teatro che sperimentava la propria radicale corporeità, la fotografia è per Musi esigente ricerca. Un itinerario mai concluso di sguardi e di forme dove ogni singolo progetto è tappa e ripartenza.

Errando sui bordi

Sei ore ininterrotte, implacabili, fatte di pieni e di vuoti, di suoni, misuratissimi, e di altrettanto controllati silenzi: questo è *String Quartet (II)*, il pezzo che Morton Feldman, tra i compositori più influenti della seconda metà del secolo scorso, ha costruito nel 1983 con visionario *esprit de géométrie*. Da quest'opera monumentale e diafana, più spesso proposta nei musei che nelle sale da concerto – è del 2016 la memorabile esecuzione alla Tate Modern di Londra – Pino Musi ha esplicitamente preso le mosse nel comporre la sua più recente scrittura visiva della scena urbana, che in questa occasione si misura con il ritmo, fatto di ripetizioni e di sottili intervalli, variazioni, della città che cresce.

Border Soundscapes è il titolo del lavoro, confluito nel 2019 in un volume il cui formato quadrato, 32,8x32,8 cm, ripropone quello del cofanetto di dischi 33 giri da cui la ricerca ha trovato forma. Si tratta davvero di un percorso che si muove sui bordi, ai margini del recinto urbano, là dove la città nei suoi cantieri si incontra e si confonde con la campagna, come annotava negli anni Trenta Alfonso Gatto, poeta sensibile ai destini (alla «profezia», diceva Persico) dell'architettura. Musi qui esplora con occhio analitico, volutamente distaccato, edifici che attendono di essere abitati (è appena un fantasma di carta l'unica figura umana che si intravede da una finestra), cortili, mura, piazze ma dove non c'è (ancora?) sedimento esistenziale, temperatura emotiva, dove tutto resta da vivere, individuare, riconoscere (Fig. 1).

È un itinerario che non può avere meta o conclusione – non c'è un punto di arrivo, un limite stabile, una cesura definitiva – quello che Musi ha condotto ai confini di Parigi, città in cui il fotografo da anni vive e lavora, di Anversa e di Berlino. Poco, anzi nulla importa però identificare di che periferia o, meglio, di che *banlieu* (che, come ha ricordato Jean-Luc Nancy, è il luogo del bando e del banale), si tratti, mancano del tutto anche i minimi segni identitari che riconoscano, individuandoli, i singoli *Soundscapes*. Un'assenza che trova le sue ragioni non soltanto nell'uniformità (la banalità, appunto) dell'edilizia che troppo spesso caratterizza l'espansione urbana: Musi infatti sceglie, ed è una sua modalità operativa più volte dichiarata e argomentata, di intervenire significativamente sugli scatti adoperando con precisione chirurgica «la mano invisibile del digitale». Una mano sapiente che, toccando ogni cosa, «ha – scrive Marie Rebecchi nel suo testo di presentazione al volume – cancellato ogni traccia di trasparenza, ogni scarto di profondità». Ha, soprattutto, eliso ogni possibile riferimento narrativo: non ci sono gesti, mancano in queste foto che, scrive ancora Rebecchi, «si ascoltano come un poema elettronico», le ombre, i residui dell'uso, gli scarti, le imperfezioni e le trovate del vissuto. La questione



1: Pino Musi, Border Soundscape #03 [in *Border Soundscapes* 2019].

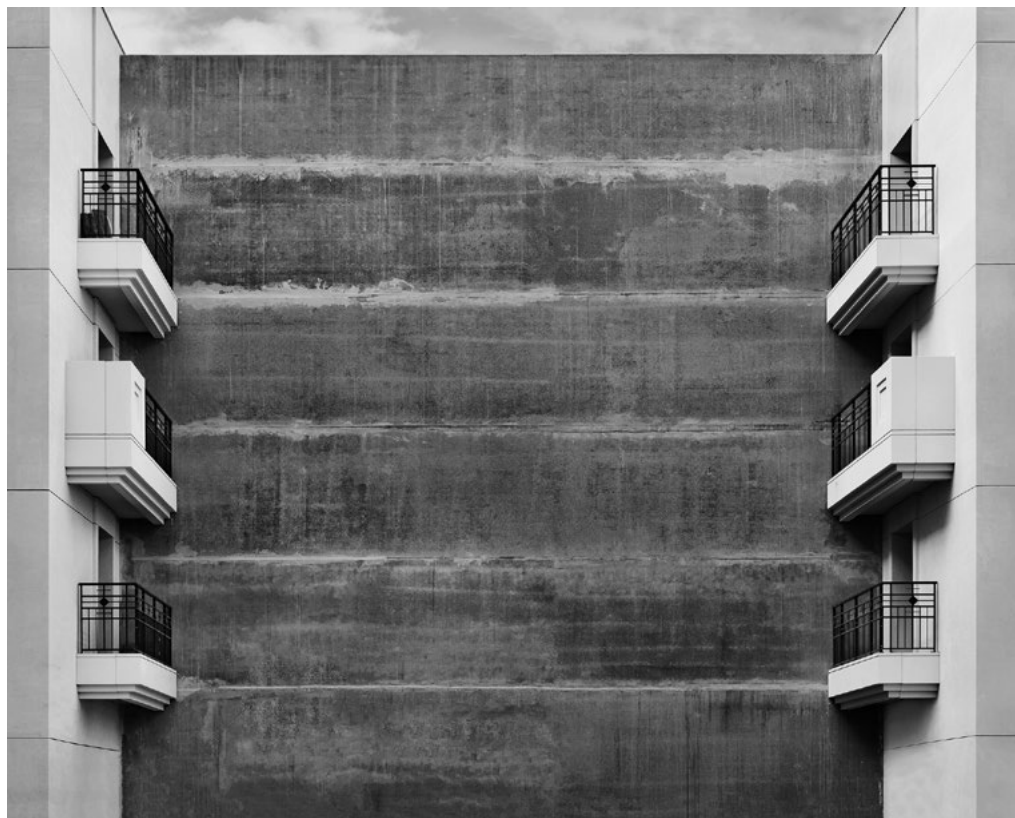
che esse pongono non è quella, tante volte discussa e spesso persino abusata, che si lega al tema dell'abitare, un abitare interpretato come pratica di ospitalità e di «coabitazione» [Trimarco 2004, 84] ma più sovente riletto attraverso la lente, non poco deformante, del pensiero di Heidegger, di quell'*abitare la terra* nella cui elaborazione il filosofo si mantiene distante dall'orizzonte urbano, diffidando «della città, della vita metropolitana, dei *media*» [Colangelo 2009, 12] e sollecitando nei successivi interpreti considerazioni che al più guardano alle singole (e comunque inadeguate) proposte dell'architettura (e non dell'urbanistica) contemporanea [Duque 2007]. Le fotografie della serie *Border Soundscape* non sono affatto interessate a mostrare lo spaesamento, «la perdita di mondo» di cui scriveva Heidegger, e non sono neppure il paradossale manifesto di «un'antropologia della solitudine» [Augé 2003], tendono piuttosto a dare forma, evidenza quasi apodittica, ad una condizione di possibilità futura, un “non ancora” il cui rovescio, l'altra, necessaria e inseparabile, faccia della medaglia, è il “non più”, la quiete apparente (solo apparente) della rovina, il silenzio residuale del già vissuto (Fig. 2).

Del resto, il trattamento che qui Musi riserva ai confini della città a venire non è in realtà molto diverso da quello con cui ha affrontato, in viaggi certamente più letterari e codificati, le vestigia illustri dell'archeologia mediterranea, i monumenti dell'Italia Antica e



2 : Pino Musi, Border Soundscape #06 [in *Border Soundscapes* 2019].

dell'Alto Medioevo [Musi 2011; Musi 2011b], i luoghi dell'antica Grecia [Musi 2019b]: anche nel confronto con la valle dei Templi di Agrigento o con l'Acropoli di Atene, con la Basilica di San Vitale, con i templi di Paestum o con le rovine di Pompei, Musi lavora infatti per paziente sottrazione, elimina le interferenze, le distorsioni di suono e di visione, risarcisce equilibri e privilegi formali nascosti dalla sciatteria della cronaca e dall'approssimazione dello sguardo del turista, incapace di vedere quello che non ha già visto. Al contrario, Pino Musi con la sua fotografia non sollecita mai il riconoscimento e cerca invece, innanzitutto per sé, la meraviglia (l'inatteso) del visibile, meraviglia che non scaturisce, secondo una matrice surrealista, dall'epifania dall'incongruo o dal cortocircuito, talvolta fin troppo brutale, che, soprattutto nei luoghi del turismo, mette a reagire tempi e orizzonti culturali differenti, ma che viene piuttosto generata dalla presenza, qui ed ora, di un'ambiguità che non è profondità, opacità, ombra, ma assenza di pregiudizio. Il lavoro di Musi risponde, con il rigore e la disciplina che da sempre accompagnano la ricerca del fotografo, a quel «*return to ambiguity*» segnalato da Pablo Helguerra [Helguerra 2011, 519-626] come uno dei fattori che definiscono la rinascita – preoccupante, felice, comunque indiscutibile – della meraviglia nell'arte e nelle pratiche espositive di questi ultimi anni [Mieves, Brown 2017].



3 : Pino Musi, Border Soundscape #13 [in *Border Soundscapes* 2019].

Del tutto disinteressato agli inganni seducenti e, in fondo, piuttosto rassicuranti dei tanti diorami che negli ultimi anni hanno ripreso, nelle sale dei musei e negli spazi espositivi, a mettere in scena mondi dichiaratamente impossibili [Dohm, Garnier, Le Bon, Ostende 2017], e forse ancora più lontano dal fasto ottico delle contemporanee *Wunderkammern* [Zuliani 2018] Pino Musi nella sua fotografia cerca e produce una meraviglia senza eccessi, frutto di una tecnica tanto perfetta da nascondersi e, soprattutto, di uno strenuo esercizio di pazienza, di una disciplina che condiziona il corpo e i suoi movimenti. Scrive a questo proposito Musi ancora nel testo che accompagna le immagini di *Border Soundscapes* (Fig. 3):

Camminare ai margini della città, seguendo una linea di percorso tangente ai grandi svincoli delle superstrade, del “*périphérique*”, immergendomi in terre di nessuno dove si espandono grandi cantieri, a proporre massicci agglomerati abitativi (il paradosso), per il momento ancora privi di vita umana. Un procedere lento e ostinato il mio (la durata), mono-tono, nella speranza, spesso disattesa, di un “cambiamento”, di uno stato di inquietudine. Qualche volta la bizzaria visiva, la sorpresa, in questi non-luoghi, l’ho scoperta tra le quinte dei muri, stretto (la costrizione), mai aperto ad uno sguardo perso sull’orizzonte e nella trasparenza delle cose [MUSI, P. 2019a].

Quello di Musi non è il passo svagato del flaneur, dell'uomo delle folle che si immerge curioso nelle pieghe della metropoli moderna, e non è neanche quello, volutamente insofferente ad ogni prescrizione, che pertiene alla deriva situazionista, ad una psicogeografia che nel corpo di chi cammina, così come nel corpo della città, riconosce forze, tensioni e desideri, rimossi eppure efficaci. Musi non si abbandona all'eventuale, Musi sceglie un percorso – «una linea tangente» – per esplorare una sorta di *terrain vague* in cui tutto deve ancora succedere, dove nessuna archeologia dello sguardo è possibile. La sua erranza non lo conduce fuori dalla legalità, come secondo Nicolas Bourriaud accade a quegli artisti che si dedicano appunto all'*erranza urbana* – uno per tutti, Francis Alÿs, per il quale «camminare è uno dei nostri ultimi spazi intimi» [Bourriaud 2014, 102] – ma, senza dichiarare esplicitamente alcuna strategia politica, anche quella di Musi è comunque critica della città, se per critica si intende un'interrogazione e un lavoro di analisi condotti con dichiarati strumenti ed intenzioni. E quindi, innanzitutto con la luce e con il tempo dell'assenza, ovvero con gli elementi propri della fotografia. Enfatizzando la perdita – per Barthes, un vero e proprio lutto – che sempre definisce lo scatto fotografico (ogni fotografia, lo sappiamo, ci mostra comunque ciò che non è più), Musi nel suo esplorare i bordi, definiti ma silenti, della città conferma il carattere *radicale* del suo lavoro [Knoblauch 2019], che ancora una volta sceglie di sottrarsi del tutto allo sviluppo di racconti, allo scorrere del tempo, collocandosi in un punto di snodo e di rottura, in un intervallo che, come accadeva negli scatti clinici della serie *_08:08 operating theatre* [Musi 2013] dove lo spazio della sala operatoria era mostrato *five minutes after ten minutes before*, è sempre un po' dopo e un po' prima, premessa o conseguenza, in ogni caso mai azione. Nulla a che vedere con l'empatia per gli ultimi o con la malinconia dell'abbandono e il patimento della disgregazione che segnano altri percorsi ai margini dell'urbano, dal realismo magico del docufilm *Sacro Gra* (2013) agli smarrimenti esistenziali di cui ha scritto W.G. Sebald ne *Gli anelli di Saturno* (1995). La periferia di cui Musi ci mostra visioni ritmate ma senza tempo non è, lo abbiamo detto, segnata dalla vita, soprattutto non dichiara quel conflitto permanente che secondo Derrida caratterizza la città, a suo dire sempre dilaniata «tra il desiderio per il luogo, per la vocazione, per la visibilità, e un desiderio di appartenenza», un desiderio che resiste anche a quella che il filosofo definisce la «globalizzazione elettronica» [Derrida 2018, 254-255]. Se c'è, quel conflitto nelle foto di Musi vive senza dubbio una condizione di latenza, di attesa (Fig. 4).

Analogamente a quanto accadeva in *Facecity* [Musi 2012], opera realizzata per la Biennale Architettura del 2012 in cui le immagini delle più significative facciate delle case milanesi degli anni Cinquanta–Sessanta si svolgevano in un unico eppure scandito flusso visivo, un nastro di 21 foto giuntate lungo quasi 15 metri, anche nelle fotografie della serie *Border Soundscapes* l'assenza di dinamismo che caratterizza le singole immagini (nel caso di *Facecity*, la frontalità e la distanza erano delle costanti inderogabili) si compensa nel montaggio, nel rapporto tra pagina singola e pagina doppia che si gioca nel volume, come sempre frutto di un lavoro quasi ossessivo di cura da parte di Pino Musi, che nell'oggetto libro, variamente stressato e potenziato, riconosce l'approdo privilegiato per la sua fotografia, forse perché raccolte in volume le fotografie ribadiscono



4: Pino Musi, Border Soundscape #23 [in *Border Soundscapes* 2019].

la propria autonomia, il proprio necessario distacco dai fragori e dai colori del mondo. Una presa di distanza e, quindi, di coscienza che è, in fondo, la condizione stessa dello sguardo, come ha di recente ricordato Mark Cousins nella sua sorprendente *Storia dello sguardo*, e che Musi vuole preservare ad ogni costo, pur sapendo che il nostro vedere è comunque «infestato da tutto ciò che abbiamo visto in precedenza» [Cousins 2018, 467]. L'unica possibilità, che non è una soluzione, è provare a rendere manifesta la cornice e dichiarare che quello che si vede lo si vede, in ogni caso, *attraverso*.

Attraverso

Sono otto le grandi fotografie che costituiscono *Attraverso* [Musi 2012b] una ricerca e, ancora una volta, un volume realizzati nel 2012 da Pino Musi per dare conto e visione degli aperti cantieri della “nuova” Salerno. Otto immagini, datate fra il 14 e il 16 marzo – e per ogni fotografia è indicata anche l'ora precisa dello scatto – che sono nate all'interno del progetto *City specific*, promosso dalla Galleria Leggermente Fuori Fuoco e da Salerno Fotografia, progetto che tra il 2009 e il 2013 ha visto la partecipazione di Raffaella Mariniello, di Maura Banfo, di Franco Fontana e di Nicola Palma, che dell'iniziativa è

stato ideatore. Ad essere messo in opera nella costruzioni delle immagini di *Attraverso*, stampate in bianco e nero con una cura che sfiora, come sempre, il virtuosismo, è un dispositivo, quello della città inquadrata dall'architettura, che s'inserisce in un regime scopico illustre, ben attestato nella storia dell'arte occidentale: basterà pensare, per citare almeno un esempio legato ad un contesto molto noto a Musi, al modo in cui i templi di Paestum venivano rappresentati da Thomas Major (e prima da Antonio Joli, autore del dipinto che Major qui riprende) nell'incisione *North View of the City of Paestum, taken from under the gate* raccolta nel seminale *The Ruins of Paestum, otherwise Poseidonia in Magna Grecia* del 1768. Le rovine della città magnogreca sono infatti incorniciate, secondo un gioco di rovesciamenti ed anche di tradimenti della realtà, da una porta immaginaria che molto probabilmente è un'amplificazione (una visione) della finestra di porta Sirene, porta nord dell'antica Poseidonia [Trotta 2019].

Non so se Musi avesse negli occhi la memoria di questo "prototuristico" dispositivo di visione quando ha affrontato la sua lettura della città di Salerno, certo è che gli scatti di *Attraverso* confermano come per il fotografo quello urbano sia paesaggio ed anche, forse soprattutto, *passaggio*, un luogo di transizione che, come ci ha insegnato Benjamin, è, insieme, vetrina e teatro [Benjamin 2000] e che, in quanto tale, rimette ogni volta in questione la direzione (chi guarda cosa?) e il valore di verità dello sguardo.

Così, scegliendo di inquadrare pezzi di città attraverso edifici pubblici che non hanno ancora conseguito la propria funzione – si tratta della cittadella giudiziaria disegnata da Chipperfield, della stazione marittima progettata da Zaha Hadid e del palazzetto dello sport firmato da Tobia Scarpa – Musi mette in questione il valore di orientamento e di definizione (di istituzione) dei luoghi dell'architettura, non solo perché è dall'interno invisibile delle costruzioni, costruzioni che stanno ancora crescendo e non nascondono la propria, comunque pubblica, intimità, che l'autore ha voluto far muovere il suo (e il nostro) sguardo verso l'orizzonte urbano e le sue speranze, ma perché proprio in quanto cornice l'architettura non è soltanto limite che chiude e distingue, esibisce, ma estensione e prospettiva di ciò che racchiude e che, mentre racchiude, ci fa, finalmente, vedere. Più che finestra che delimita, unisce e separa il suo contenuto, come prescriveva agli inizi del Novecento Georg Simmel, la cornice è infatti *parergon*, non è né interna all'opera né completamente esterna ad essa, è «un supplemento» che, ha osservato Derrida, smonta le opposizioni concettuali più stabili [Derrida 2005, 56 ss.]. E di questa ambiguità felice, di questa qualità ibrida e rischiosa, perturbante – qual è il dentro, qual è il fuori? ovvero, qual è il soggetto e qual è l'oggetto di queste immagini? – vivono le fotografie che Musi ha scattato a Salerno.

Le otto stazioni che strutturano la visione, che è, etimologicamente, desiderio [Perulli 2009, 5] di *Attraverso* mostrano e, inevitabilmente, giudicano le strutture in cemento armato, ora così ferme e verticali da ribadire che, malgrado gli oramai spericolati computi digitali, l'architettura è in fondo ancora figlia di Dedalo e del suo filo a piombo, ora tanto increspate e sinuose, così azzardate e leggere da farci credere che davvero l'architettura abbia infine trovato "l'antidoto a Cartesio", il segreto della poesia, che dell'urbanistica è la necessaria utopia [Sinisgalli 1987, 35 ss.]. Per forza di luce gli spazi abitati dai ferri e dalle ombre dei cantieri si costituiscono come provvisoria e inesorabile immagine,

restituendoci, al tempo stesso e senza soluzione di continuità, più vera e viva, nel suo modificarsi, la città. Facendocene fare, ed è questo l'azzardo e la speranza più coraggiose del lavoro di Musi sull'urbano, l'esperienza, che non è soltanto riconoscimento delle intenzioni e delle infinite figure della città – la città giardino, la città diffusa, l'indifferente «città generica» teorizzata da Rem Koolhaas, la ipertecnologica «città panico» analizzata da Paul Virilio, ecc – ma che è anche, e sempre di più oggi che il visivo ci sommerge, esperienza di ascolto piuttosto che di contemplazione. *Ascolto il tuo cuore, città*, aveva del resto dichiarato Savinio a proposito della sua metafisica Milano, e se davvero lo sguardo, come ha suggerito Régis Débray, si è progressivamente trasformato in una modalità dell'ascolto, un tendere verso che implica il movimento, l'adesione, l'attraversamento delle frontiere (dei limiti e delle cornici) che disciplinano – non impediscono – l'incontro con l'altro [Débray 2010], *Attraverso* è un esercizio di visione complessa, di mediazione fra i sensi (la vista, l'udito, anche, con sottile decisione, il tatto) capace di farci entrare effettivamente in contatto. In contatto con la città, con la sua vita inquieta e mobile, fatta di architettura e di persone, di mura da abbattere e da erigere, di commerci e di sempre nuovi legami tra gli individui e le comunità, tra la natura e le tante culture che nella città convivono, si fondono e si distinguono. Di tutto questo, le fotografie di Musi, quelle di *Attraverso* come quelle di *Border Soundscapes*, dicono le premesse. Si muovono sulla soglia, svelano e attraversano prospettive senza chiuderne nessuna. È un lavoro che si assume il rischio di rendere eterno il transitorio, ben sapendo che, della città, non resta nulla, mai, immobile. Tanto vale allora mostrarne i cantieri, le architetture in fieri, i quartieri ancora senza nome. In quegli spazi, che non sono ancora luoghi, si gioca la partita di un futuro che, nonostante tutti i postmoderni scongiuri, non può non riguardarci.

Ed oltre (a mo' di conclusione)

La fotografia, lo abbiamo detto in premessa, è consustanziale alla città. Spazio di visione, di ascolto, di incontro, che, come «il mondo, come ogni *infra*, mette in relazione e separa al tempo stesso gli uomini» [Arendt], la fotografia, al pari della città, non può smettere di inventarsi nuove forme e nuove pratiche, contraddicendosi, negandosi, persino – e molto si è parlato negli scorsi anni di post-fotografia come di post-architettura – senza però rinunciare ad un, magari minimo, spostamento di ottica. La sfida, che Musi ha raccolto con decisione e cautela, è quella di considerare, nonostante tutto, il confine ancora mobile, mantenendo aperto un varco, fosse pure esiguo, all'incognita del cambiamento. Sapendo che è negli spazi liminari, là dove le strade non sono tracciate e le funzioni non sono ancora assegnate, che può manifestarsi, inatteso, forse neppure cercato, un suono difforme, una luce che modifica il già visto, un pensiero che rinnega – rigenera – la sintassi. Se nelle rovine ci è dato riconoscere il tempo puro, senza storia [Augé 2003, 36] nei cantieri il tempo ha ancora la possibilità di compromettersi, di farsi destino individuale, promessa sociale, respiro e ritmo da cui farci, magari con fatica, sorprendere. Una sorpresa a cui Pino Musi non ha mai rinunciato, neppure quando sarebbe stato facile e forse persino giusto farlo: la sua fotografia resta, come ogni città dovrebbe, un cantiere aperto e uno spazio da decidere.

Bibliografia

- AUGÉ, M. (2003). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Milano, Bollati Boringhieri.
- BENJAMIN, W. (2000). *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
- BOURRIAD, N. (2014). *Il radicante*, Milano, postmedia books.
- COLANGELO, C. (2009). *La verità errante. Viaggio spaziali alla prova del pensiero*, Napoli, Liguori.
- COUSINS, M. (2018). *Storia dello sguardo*, Milano, Il Saggiatore.
- DEBRAY, R. (2010). *Eloge des frontières*, Paris, Gallimard.
- DERRIDA, J. (2005). *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton.
- DERRIDA, J. (2018). *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, Mimesis, Milano.
- DOHM, K., GARNIER, C., LE BON, L., OSTENDE, F. (2017). *Dioramas*, Paris, Flammarion.
- DUQUE, F. (2007). *Abitare la terra, Ambiente, Umanismo, Città*, Bergamo, Moretti&Vitali.
- HELGUERA, P. (2011). *Polivalent Space. The Postmodern Wunderkammer and the Return of Ambiguity*, in *Toward a New Interior: Anthology of Interior Design Theory*, a cura di L. Weinthal, Princeton Architectural Press, New York, pp. 519-626.
- LAZZARINI, A. (2014). *Polis in fabula. Metamorfosi della città contemporanea*, Sellerio, Palermo.
- MIEVES, C., BROWN, I. (2017). *Wonder in contemporary artistic practice*, New York and London, Routledge.
- MUSI, P. (2011a). *Italia Bellezza eterna*, Bologna, FMR.
- MUSI, P. (2011b). *Italia. Bellezza e fede*, Bologna, FMR.
- MUSI, P. (2012). *Facecity*, Milano, La Biennale Architettura di Venezia.
- MUSI, P. (2012b). *Attraverso*, Salerno, Edizioni Leggermente Fuori Fuoco.
- MUSI, P. (2013). *08:08 Operating Theatre*, Milano.
- MUSI, P. (2019a). *Border Soundscapes*, Lugano, Artphilein Editions.
- MUSI, P. (2019b). *Grecia. Le radici della civiltà europea*, Milano, UTET.
- NANCY J.-L. (2016). *Lontano la città*, Roma Lithos.
- PERULLI, P. (2009). *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi.
- SINISGALLI, L. (1987). *Promenades architecturales*, Bergamo, Lubrina.
- TRIMARCO, A. (2004). *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.
- TROTTA, A. (2019). *Itinerari culturali. Le immagini di Paestum nelle raccolte del Museo del Grand Tour in Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, a cura di D. Salvatore, A. Ricco, Roma, De Luca, pp. 143-150.
- ZULIANI, S. (2018). *Nuove stanze della meraviglia. Mostre e musei che incantano*, in *Storia della critica d'arte. Annuario della SISCA*, vol. I, pp. 533-543

Sitografia

- KNOBLAUCH, L. (2019). *Pino Musi, Border Soundscapes*: <https://collectordaily.com/pino-musi-border-soundscapes/>[agosto 2019].

LA CITTÀ CHE SI ESPANDE: IL RISANAMENTO DEL QUARTIERE FUORIGROTTA NELLE IMMAGINI DEL FONDO FOTOGRAFICO DELL'ARCHIVIO STORICO MUNICIPALE DI NAPOLI

MARIA LUCE AROLDI, ALESSIO MAZZA¹

Abstract

The paper examines the first phase of the development of the Fuorigrotta area in Naples, through the examination of the little known but remarkable photographic documents held in the Archivio Storico Municipale. Starting from the first relevant urban planning interventions up to the first renovation works in 1939, this area – that until the first quarter of the 20th century had an agricultural vocation unrelated to city traffic – is here thoroughly investigated.

Keywords

Fuorigrotta; Reclamation; Municipal Historical Archive of Naples

Introduzione

Il quartiere Fuorigrotta ricade geograficamente nella periferia occidentale del capoluogo partenopeo, in un'area intermedia tra il centro cittadino e la zona flegrea e pertanto è stato spesso considerato come semplice «area di passaggio» [Pagano 2001, 107]. Luogo poco abitato e prevalentemente agricolo, caratterizzato nel XVII e XVIII secolo dalla esclusiva presenza di masserie rurali documentata anche dalla cartografia storica [De Seta 1969], Fuorigrotta non ha subito nel corso del tempo grandi mutamenti, almeno fino alla seconda metà del XIX secolo, quando fu interessato da un processo più intenso di urbanizzazione. In occasione dell'approvazione nel 1884 del Piano di Risanamento cittadino, il quartiere cominciò inoltre ad essere preso in considerazione come possibile area di ampliamento e sviluppo e si decise di collegarlo in modo più appropriato al centro della città [Alisio, Buccaro 1999, 364]. Tuttavia, solo dagli inizi del Novecento

¹ I paragrafi *Introduzione* e *Cenni storici sullo sviluppo urbano di Fuorigrotta*, sono attribuibili a Maria Luce Aroldi. I paragrafi *La progressiva espansione nel XX secolo*, *Il Risanamento di Fuorigrotta nelle testimonianze fotografiche della prima metà del XX secolo* e *Conclusioni*, sono attribuibili ad Alessio Mazza.

la zona è stata effettivamente interessata dal susseguirsi di piani urbanistici che hanno finito per modificarne l'originaria fisionomia, fino a determinarne la configurazione attuale.

Cenni storici sullo sviluppo urbano di Fuorigrotta

Le fonti storiche ricordano che Fuorigrotta, il cui toponimo si fa derivare dalla particolare collocazione geografica posta al di fuori di una delle grotte che collegavano l'area con la zona di Mergellina, in origine non era particolarmente popolata. Ciò era determinato da aria malsana e terreni paludosi, nonostante la vicinanza al mare, cui si giungeva attraverso la via De Ribera, realizzata in epoca vicereale, come si legge nella descrizione di Giuseppe Mormile:

Di fuori grotta. Uscito che si è fuor della grotta, si scorge un'antica cappella col nome di santa maria dell'Hidrie, della quale il Petrarca scrive così: "*super ipsum cryptæ exitum breve, sed devotissimum sacellum divæ mariæ hydriæ dicatum*". Si ritrova poi la villa di fuori grotta anzi una parte di Napoli, essendo aggregata nel quartiere di Santo Spirito, la quale non sono molti anni ch'era di malissima aria e quasi inhabitabile, essendo occupato il sole per un pezzo di giorno dal Monte di Posilipo. Da quei luoghi, che per questo effetto sono paludosi, non si elevano e non si disfanno così presto i vapori, ma in questi tempi a noi prossimi, per la più spessa e diligente coltura, hanno gli habitanti avanzato maggior clemenza di cielo; non resta però che vi si possa con sodisfazione habitare. Tutto il contorno è fertilissimo, pieno di frutti, e piantato d'arbusti che in molte parti producono eccellenti vini, se bene la maggior parte di essi, per cagione del terreno troppo humido, non riescono spiritosi; in mezzo alla strada è un marmo con la seguente iscrizione:

*Philippo Secundo Cathol. Regnante
Peraf. Alcalæ Dux Prorege.
Qui vias fecit ab Neapoli, ad Bruttios,
Ad Appulos, ad Samnites, ad Latinos opere
Amplissimam hanc quoque viam cliuis
Antea difficilem arctam interruptam
Cum iter eius ad mare direxisset
Vastaq. scopulor. immanitate constrata
Nouam aperuisset Puteolos
Multo breuiorem perpetuam illustrem
Atque latam perduxit.
M. D. LVIII.*

Questo vuol dire in volgare: «Regnando il cattolico re Felippo Secondo, don Perafanno Ribera duca d'Alcalà viceré del Regno, havendo fatto fare le vie da Napoli all'Abruzzo, alla Puglia, alla Calabria, a Roma con spesa grandissima, fe' fare ancora questa via a Pozzuolo, la qual prima era molto difficile, stretta et guasta per l'Appennini che vi erano, atteso che il suo cammino ti portava nel mare per li grandissimi scogli; al presente è fatta molto breve, perpetua, nobile e larga. Nel 1558 [...]» [Mormile 1617, 32-34].

Pochi anni dopo la descrizione di Mormile, lo storico Giulio Cesare Capaccio menzionò la zona per la peculiarità delle sue salubri acque:

L'acque di Fore Grotta sono ottime per la debilità dello stomaco e per il pulmone offeso, oltre che sanano il petto e scacciano la tosse. Giuncara, o Degiuncara, così detta dai giunchi che là nascono, giovano anco a queste parti c'ho dette, e rallegrano mirabilmente l'animo [Capaccio 1634, 995].

Attraversata dalla via Antiniana, *Puteolis-Neapolim per colles*, e collegata a Mergellina attraverso la *Crypta Neapolitana*, scavata nel tufo da Lucio Cocceio Acuto nel corso del I secolo a. C., l'area fu nei secoli messa in comunicazione con la città in modo più consona, come esposto da Domenico Antonio Parrino:

Due strade vi sono per andar fuori Grotta, cioè la villa fuori la Grotta di Napoli per Pozzuoli: una detta la Regia, dalli Bagnoli attraversando dritta e larga, nel mezzo della quale il marchese don Francesco Ardia vi ha fatto un delizioso casino in una sua villa, con un tempietto alla Vergine de' Sette Dolori, o Solitaria. Per l'altra strada vi è un'altra chiesetta, detta San Clemente, e presso una villa de' padri certosini, e avanti un'altra chiesetta con una miracolosa immagine, detta a Festignano, ove è anche una villa con torre antica de' padri agostiniani di San Giovanni a Carbonara. Giungendo al fine fuori Grotta vi è anche la chiesa parrocchiale di detta villa con nome di Santa Maria della Grazia, della giurisdizione del vescovo di Pozzuoli, e vi è memoria esservi consecrato arcivescovo di Toledo don Pasquale d'Aragona, viceré di Napoli, col suo ritratto ed epitaffio. Avanti la chiesa vi è un altro epitaffio di don Perafan de Ribera, che fece accomodare le strade. Di poco buona aria è la Villa, perché vi tarda ad uscir il sole, benché i territorj ben coltivati. Havendo terminato questo semicircolo da Miseno al Promontorio di Posilipo, o Coroglio, presso Napoli torneremo per l'istesse strade indietro, per dire de' bagni, non havendoli voluto confondere con l'altre curiosità ed antichità, per darne più distinta relazione [Parrino 1700, 88-90].

Verso la fine del Settecento Fuorigrotta risultava, rispetto al secolo precedente, maggiormente popolata, seppur priva di particolari qualità, come si evince dalla descrizione del Galanti:

FUORI-GROTTE. Questo sobborgo è posto immediatamente fuori la Grotte di Posilipo, nel luogo che mena a Bagnuoli: non sembra essere più antico di due secoli. I luoghi vicini erano prima pantanosi e sono cessati di esserlo a proporzione che tale villaggio si è avanzato in popolazione [Galanti 1792, 35-36].

Individuata come zona di ampliamento dal Piano di Risanamento ottocentesco [Alisio 1980], l'area fu al centro di un interessante progetto presentato nel 1888 dall'architetto Lamont Young, che prevedeva la realizzazione di una ferrovia metropolitana che congiungesse il centro cittadino al nuovo Rione Venezia. Il progetto, mai realizzato, interessava anche Fuorigrotta e aveva il suo fulcro nella zona del litorale di Bagnoli, indicato come nuovo polo di attrazione turistica [Alisio 1978; Young 1884; Young 1888].

I primi decenni del XX secolo furono particolarmente importanti dal punto di vista dello sviluppo urbanistico. Il *Nuovo piano di risanamento e ampliamento della città* elaborato dal Comune nel 1910, integrato da quello di Daspuro e Comencini riguardante l'espansione dell'area flegrea, trovò solo parziale applicazione, così come il successivo *Piano* del 1927 [Alisio, Buccaro 1999, 320; Mangone, Belli 2011, 58, 106-108, 112-117; Società Edilizia Laziale 1926], ma portò alla realizzazione tra il 1913 e il 1939 del Rione duca d'Aosta a monte di via Leopardi e tra il 1928 e il 1930 del Rione Miraglia, entrambi frutto della convenzione tra il Comune e la Società Laziale; negli stessi anni nella zona di Bagnoli fu edificato il Rione Bagnoli-Agnano destinato agli operai dell'Ilva, sorto nei pressi del già esistente Rione Giusso [Castagnaro, Ruggiero 2016, 59-60; Pagano 2001, 108, 130], che si sviluppava intorno alla nuova stazione della Cumana [Alisio, Buccaro 1999, 356].

La svolta significativa si ebbe nel Primo dopoguerra, quando Napoli fu scelta «come ponte tra l'Italia e le sue conquiste territoriali africane e si riconosceva l'importanza di assicurarle un futuro attraverso un disegno politico ed economico, in quanto principale metropoli del meridione» [Castagnaro, Ruggiero 2016, 60-61]. Tra i molteplici interventi di modernizzazione che coinvolsero l'intero tessuto urbano, tutti voluti e attuati dall'Alto Commissariato fascista e realizzati attraverso la creazione di piazze, strade, giardini e infrastrutture [Basadonna 1980; Belfiore, Gravagnuolo 1994; Castagnaro 1998; De Fusco 1994; De Seta 1999], rientrò anche l'edificazione nell'area di Fuorigrotta della Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare [Arena 2011; Castagnaro 2018, 659-669;



1: Risanamento di Fuorigrotta, zona dove sorgerà la mostra d'Oltremare [Archivio Storico Municipale di Napoli, Fondo Fotografico, Serie Opere Pubbliche, Risanamento di Fuorigrotta (d'ora in avanti ASMUN, FF, OO.PP, RdF); Mostra d'Oltremare. Campi, autore: Aucone Giovanni, cod. 00265].



2: Risanamento di Fuorigrotta, foto di Aucone Giovanni: (a) chiesa rionale, (b) chiesa rionale, (c) chiesa rionale in via delle Legioni. [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Chiese, Chiesa rionale (28/01/1940), cod. 00297; ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Chiese, Chiesa rionale. (s. d.), cod. 00298; ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Chiese, Chiesa rionale in via delle Legioni (s. d.), cod. 00299].

Belfiore, Gravagnuolo 1994, 209-216; Siola 1991], ampiamente documentata dalle immagini del Fondo Fotografico custodito presso l'Archivio Storico Municipale di Napoli. La necessità di sfruttare uno spazio particolarmente ampio portò all'individuazione dell'area occidentale come sede della Mostra e per questa ragione fu proposto nel 1937 un *Piano esecutivo di Bonifica del rione Fuorigrotta*, che versava in difficili condizioni igieniche e edilizie. Nella scelta dell'area influì anche il buon collegamento della zona con il resto della città, garantito dall'attuale galleria IV Giornate, che a tutt'oggi connette Piedigrotta con Fuorigrotta, dalla Ferrovia Cumana aperta nel 1889, dalla linea ferroviaria Direttissima Napoli-Roma (1925-1927) e infine dalla galleria della Società Edilizia Laziale inaugurata nel 1925. [Pagano 2001, 108].

Il *Piano di bonifica* decretò la demolizione del degradato Rione Castellana, oltre alla realizzazione di tre assi viari principali, viale Augusto, dal carattere prevalentemente monumentale, via Giulio Cesare, che passava davanti al piazzale della Mostra e giungeva fino a Pozzuoli e via Lepanto [Alisio, Buccaro 1999, 320; Castagnaro, Ruggiero 2016, 62; Pagano 2001, 113]. Il progetto, come ricorda lo storico dell'architettura Alessandro Castagnaro, doveva concludersi con la realizzazione di altre due grandi strutture lungo la direttrice per Bagnoli, ovvero la Scuola Napoletana di Equitazione e il Collegio dei Figli del Popolo Costanzo Ciano, collegato alla Mostra attraverso il nuovo Viale dei

Giochi del Mediterraneo [Castagnaro, Ruggiero 2016, 63-71; Castagnaro 2018, 660]. Gli interventi di demolizione e ricostruzione portarono alla scomparsa di diverse preesistenze storiche, tuttavia ebbero il merito di aver avviato un processo di sviluppo urbanistico che proseguì anche nel Secondo dopoguerra.

Nel 1946 Luigi Cosenza ideò un *Piano particolareggiato per i quartieri di Fuorigrotta e Bagnoli* che, sulla base dei criteri dell'architettura razionalista, portò alla realizzazione dei rioni di via Consalvo e viale Augusto, quest'ultimo completato dalla struttura del Politecnico prospiciente il piazzale Tecchio. Agli inizi degli anni Cinquanta furono inoltre realizzati blocchi di edifici residenziali lungo le nuove strade, tra cui il rione Giulio Cesare progettato da Carlo Cocchia e il rione a via Campegna dell'urbanista Eirene Sbriziolo, oltre ai rioni Achille Lauro e Mercantile nelle zone a monte di via Leopardi [Alisio, Buccaro 1999, 320; Pagano 2001, 119]. L'area della Mostra d'Oltremare fu inoltre attornata da numerosi altri edifici quali il Giardino Zoologico, il Parco di Divertimenti Edenlandia, il Cinodromo, la Piscina Scandone, il Palazzetto dello Sport, lo Stadio S. Paolo e il Centro di Produzione RAI [Alisio, Buccaro 1999, 318, 360].

La progressiva espansione nel XX secolo

I lavori per la realizzazione del Rione duca d'Aosta (1913-1939), progettato da Domenico Primicerio, ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico dell'Istituto per le Case Popolari di Napoli prima e dell'Istituto Fascista Case Popolari poi, segnarono l'avvio della massiccia urbanizzazione dell'antico villaggio di Fuorigrotta. [Stenti 1993, 66-69; Belfiore, Gravagnuolo 1994, 150-151]. Il Primicerio, che nel 1913 aveva disegnato «l'edificio popolare tipo», al quale poi apportò diverse modifiche nel corso del Ventennio [De Seta 1999, 60], progettò negli stessi anni: il Rione Luzzatti, ultimato nel 1929 in via Taddeo da Sessa, nell'area di Gianturco; il Rione Principe di Piemonte e il Rione duca degli Abruzzi, entrambi portati a compimento nel 1935 presso il Borgo Loreto; il Rione Vittorio Emanuele III, inaugurato nel 1933 in via Nuova Poggioreale; il Rione Diaz, i cui lavori di costruzione presero avvio nel 1911, nell'area compresa tra piazza Carlo III e l'imbocco di corso Garibaldi.

Tra i nuovi quartieri di espansione, Fuorigrotta fu senz'altro quello dove si realizzarono il maggior numero di interventi, tutti volti allo sviluppo di una nuova ampia porzione della "città moderna".

Tra il 1928 e il 1939 furono ultimati i blocchi edilizi delle case popolari del Rione Miraglia - Nicola Amore [Stenti 1993, 77-78]. Tra il 1939 e il 1940, vennero aperte all'uso pubblico le stazioni della Cumana di piazzale Tecchio e di via Leopardi [Belfiore, Gravagnuolo 1994, 208-209], progettate dall'architetto Frediano Frediani. Tra il 1947 e il 1949, su progetto di Luigi Cosenza con la collaborazione dell'architetto Salvatori, furono edificati 5 edifici, per un totale di 103 alloggi, in via Consalvo [Stenti 1993, 126-128].

Nel 1956 iniziarono i lavori in via Campegna di 6 edifici per l'INA casa, progettati da Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl [Stenti 1993, 147-148]. Nello stesso anno si diede avvio alla costruzione del grande Quartiere La Loggetta, costituito da 25 edifici per un totale di 753 alloggi, oltre a una chiesa, negozi, una scuola e un centro sociale, a cui nel 1957



3: Risanamento di Fuorigrotta, foto di Aucone Giovanni: (a) veduta di insieme dei grandiosi edifici dell'Istituto per i Figli del Popolo, s.d., [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Edifici pubblici, cod. 00305]; (b) piazza del Littorio angolo Viale Augusto, s.d., [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Piazze, cod. 00316]; (c) piazza Giacomo Leopardi angolo Rione Castellana. Fabbricato della Laziale dal n. 5 al n. 17., s. d., [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Piazze, cod. 00318]; (d) piazza Giacomo Leopardi, 06/03/1939, [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Piazze, cod. 00324]; (e) piazza Giacomo Leopardi, 26/04/1939, [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Piazze, cod. 00325]; (f) piazza Giacomo Leopardi e via Cumana, 03/04/1939, [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Piazze., cod. 00328].



4: Risanamento di Fuorigrotta, foto di Aucone Giovanni: (a) la nuova strada avanti la chiesa rionale, s.d.; (b) rione Campi Flegrei, via Caio Duilio, s.d.; (c) via del Fosso n. 13, 03/11/1939; (d) via del Fosso, fabbricato n. 25, 02/06/1939; (e) via Ignarro dal n.1 al n. 7, 07/11/1939; (f) via Giacomo Leopardi, cortile, 17/04/1940. [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Strade: cod. 00341; cod. 00458; cod. 00463; cod. 00464; cod. 00466; cod. 00485].

si aggiunsero i due edifici delle case C.E.C.A. [Stenti 1993, 150-153]. Ancora nel 1957, nella vasta area a nord della Loggetta, ebbero inizio le operazioni per la costruzione degli edifici del Quartiere Traiano [Belfiore, Gravagnuolo 1994, 251-253].

L'espansione del quartiere Fuorigrotta ricevette infine ulteriore slancio dall'ultimazione dei lavori dello Stadio Comunale San Paolo [Cocchia 1961, 96-100; Belfiore, Gravagnuolo 1994, 251-253], inaugurato nel dicembre del 1959 e del Politecnico progettato da Luigi Cosenza, inaugurato nel 1965 [Cosenza 1956; Cosenza, Moccia 1987]. Le selvagge e continue costruzioni che a fine puramente speculativo hanno finito per soffocare sempre più un tessuto edilizio poco organico, hanno reso oggi Fuorigrotta un quartiere estremamente vivo e caotico nel quotidiano, grazie all'attività dell'Università, del CNR che qui ha spostato il suo nuovo polo tecnologico tra il 1984 e il 1989 e grazie alle tante attività commerciali che gravitano nelle principali arterie della zona. L'area, un tempo nota per la pace e la tranquillità, si ritrova ad essere completamente congestionata in occasione degli eventi legati alla Mostra d'Oltremare e in particolar modo in occasione degli eventi calcistici legati allo Stadio San Paolo.

Il Risanamento di Fuorigrotta nelle testimonianze fotografiche della prima metà del XX secolo

La sottoserie *Risanamento di Fuorigrotta* costituisce la parte più cospicua della serie *Opere Pubbliche* del Fondo Fotografico custodito presso l'Archivio Storico Municipale di Napoli. Delle 1298 unità fotografiche che insieme a 8 album costituiscono l'intero corpus archivistico, che copre un arco temporale che va dalla seconda metà dell'Ottocento all'ultimo quarto del Novecento, ben 378 fanno riferimento all'intervento operato nell'area occidentale della città nella prima metà del XX secolo. I documenti, tutti realizzati da Giovanni Aucone, fotografo operante nel corso di tutta la sua carriera al servizio della «Rivista Municipale», sono divisi in 3 fasci e 20 buste.

Le immagini presenti, molte delle quali realizzate proprio al fine di essere pubblicate sul periodico di informazione del Comune partenopeo, sono divise, in base a un criterio alfabetico e cronologico, in 8 classi: Grafici, Mostra d'Oltremare, Scuole, Chiese, Edifici pubblici, Piazze, Strade, Autorità.

In generale la serie *Opere pubbliche* consente un approfondito studio sullo sviluppo urbanistico di tutta l'area flegrea; la sottoserie «Risanamento di Fuorigrotta» in particolare, dà la possibilità di analizzare liberamente lo sforzo compiuto nella prima metà del Novecento per rendere funzionale un'area di espansione urbana a spiccata vocazione "moderna", che ancora agli inizi del XX secolo presentava i tipici tratti di un piccolo borgo rurale.

Pur se in realtà documentano solo una piccola parte della grande mole di lavori che interessarono Fuorigrotta, coprendo un arco temporale che va infatti solo dal 30 gennaio 1939 al 20 marzo 1940, le testimonianze fotografiche custodite, rese fruibili a partire dal 1998, sono assolutamente sufficienti a documentare la prima parte degli interventi realizzati e dimostrano perfettamente da quale tipo di trasformazione fu investita in pochi anni l'area in esame. Ampio è il ventaglio dei soggetti rappresentati: si passa dalle planimetrie e i plastici relativi all'area d'intervento, alla documentazione delle opere in via di realizzazione



5: Risanamento di Fuorigrotta, foto di Aucone Giovanni: (a) demolizione in via Giacomo Leopardi di un fabbricato posto alle spalle della Chiesa di San Vitale, 20/06/1940, [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Strade, cod. 00486]; (b-e) fabbricati, 17/03/1939, [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Fabbricati, cod. 00597; cod. 00599; cod. 00601; cod. 00604]; (f) Casa delle masse, s.d., [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, cod. 00605].

per la Mostra d'Oltremare; dagli edifici scolastici in fase di costruzione, ai lavori per la realizzazione delle chiese di San Francesco in Via Bagnoli e di una chiesa rionale in via delle Legioni, ma anche purtroppo a quelli per l'abbattimento dell'antica chiesa di San Vitale. Sono poi ben documentate la Casa del Littorio, la Casa del Fascio e l'Istituto per i Figli del Popolo, così come le piazze Impero, Littorio, Leopardi e San Giovanni. Diverse buste, opportunamente ordinate, contengono poi la documentazione relativa alla costruzione delle nuove strade: via Bagnoli, viale Augusto, via Calise, via Campegna, via Canzanella, via Castellana, via Consalvo, via del Fosso, via Ignarro, via Leopardi, via Michele Ruggiero, via San Francesco, via San Vincenzo, via delle Terme, via vecchia Agnano.

Aucone fu inoltre inviato sul posto in occasione di tutte le visite istituzionali sui cantieri, di cui lasciò traccia. Il corpus è completato da documenti fotografici "sciolti" i cui soggetti sono gli operai, i cantieri e genericamente i lavori in corso.

Conclusioni

A partire dai primi interventi voluti dal Regime Fascista, Fuorigrotta ha conosciuto, nel corso di tutto il Novecento e in particolare negli anni a cavallo tra la prima e la seconda metà del secolo, uno sviluppo talmente importante da farne oggi il quartiere più densamente popolato dell'intera area metropolitana di Napoli.

Lo scatto fotografico, libero da ogni sorta di condizionamento politico o sociale e capace di restituire con oggettiva chiarezza la realtà dei fatti è senza dubbio lo strumento



6: Risanamento di Fuorigrotta, foto di Aucone Giovanni: (a-b) lavori in corso, 28/01/1940, [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Lavori in corso: cod. 00607; cod. 00608]; (c-f) lavori in corso, 09/02/1940, [ASMUN, FF, OO.PP, RdF, Lavori in corso: cod. 00609; cod. 00610; cod. 00611; cos. 00612].

d'indagine più idoneo per analizzare e comprendere a pieno il fenomeno urbanistico che ha interessato il quartiere e ha cambiato per sempre il volto dell'area occidentale di Napoli.

Bibliografia

- ALISIO, G. C. (1978). *Lamont Young: utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina Edizioni.
- ALISIO, G. C. (1980). *Napoli e il Risanamento: recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G. C., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli.
- ARAMU, L. (2001). *Dal Borgo di Fuorigrotta al Rione Flegreo*, Napoli, Denaro Libri.
- ARENA, G. (2011). *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna editore.
- ASCIONE, P. (2005). *Dalla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare alla Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo*, in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*. Napoli, Electa Napoli, pp. 51-53.
- BASADONNA, G. (1980). *Mussolini e le opere napoletane del ventennio*, Napoli, Berisio.
- BELFIORE, P., GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Napoli: architettura e urbanistica del Novecento*. Roma-Bari, Laterza.
- CAPACCIO, G. C. (1634). *Il Forastiero: dialogi*, Napoli, per Domenico Roncagliolo.
- CAPOZZI, R. (2014). *Il Politecnico di Napoli di Luigi Cosenza. Una "versione" colta del mediterraneo*, in *Mediterranei, traduzioni della modernità*, a cura di P. Carlotti, D. Nencini, P. Posocco, Milano, FrancoAngeli, pp. 156-171.

- CASTAGNARO, A. (1998). *Architettura del Novecento a Napoli: il noto e l'inedito*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CASTAGNARO, A., RUGGIERO, R. (2016). *Il Collegio Costanzo Ciano nella «città moderna» di fondazione a Napoli*, in «eiconocity», anno I, n. 2, Napoli, Federico II University press, pp. 55-73.
- CASTAGNARO, A. (2018). *La città dello svago e dello sport per la borghesia mutante*, in *La Città Altra, Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University press, pp. 659-669.
- COCCHIA, C. (1961). *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società del Risanamento di Napoli.
- COSENZA, L. (1956). *Nuovo Politecnico di Napoli*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 12.
- COSENZA, G., MOCCIA F. D. (1987). *Luigi Cosenza: l'opera completa*, Napoli, Electa Napoli.
- DE FUSCO, R. (1994). *Napoli nel Novecento*, Napoli, Electa Napoli.
- DE SETA, C. (1969). *Cartografia della Città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA, C. (1984). *I casali di Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- DE SETA, C. (1999). *L'architettura a Napoli fra le due guerre*. Napoli, Electa Napoli.
- GALANTI, G. M. (1792). *Breve descrizione di Napoli e del suo contorno. Di servire di appendice alla Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Presso li soci del Gabinetto Letterario.
- MANGONE, F., BELLI, G. (2011). *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli: progetti urbanistici per la Napoli del mito: 1860-1935*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- MORMILE, G. (1617). *Descrittione dell'amenissimo distretto della città di Napoli et dell'antichità della città di Pozzuolo...*, Napoli, ad istanza di Pietro Antonio Sofia libraro, nella stampa di Tarquinio Longo.
- PARRINO, D. A. (1700). *Di Napoli il seno cratero esposto agli occhi & alla mente dei curiosi...*, Napoli, Nuova Stampa del Parrino, volume secondo.
- PAGANO, L. (2001). *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Napoli, Electa Napoli.
- SIOLA, U. (1991). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli.
- SOCIETÀ EDILIZIA LAZIALE (1926). *Convenzione per la costruzione di un nuovo rione ad occidente della città di Napoli e per il risanamento del villaggio di Fuorigrotta: 24 maggio 1926*, Napoli, Tipografia napoletana G. de Giorgio.
- STENTI, S., CAPPIELLO, V. (2010). *Napoli Guida e dintorni: itinerari di architettura moderna*, Napoli, CLEAN Edizioni.
- STENTI, S. (1993). *Napoli moderna, città e case popolari 1868-1980*. Napoli, CLEAN Edizioni.
- YOUNG, L. (1884). *Ferrovia metropolitana e Campi Flegrei*, Napoli, Tip. edit. dell'indicatore generale del commercio.
- YOUNG, L. (1888). *Relazione sul progetto di una ferrovia Metropolitana e Campi Flegrei*, Napoli, A. Trani.
- YOUNG, L. (1884). *Bonifica del basso Napoli in relazione col progetto della ferrovia Metropolitana*, Napoli, A. Trani.

THE TRAVELLING ARCHITECT'S EYE: PHOTOGRAPHY AND AUTOMOBILE VISION

MARIANNA CHARITONIDOU

Abstract

The paper sheds light on the status of travel-photography, focusing on a close examination of the photographs taken by the architects John Lautner, Alison and Peter Smithson, and Aldo Rossi during their travels by car, with special emphasis on those taken from the automobile. It explores the hypothesis that the view from the car has reshaped our conceptions of space, revolutionising the way we perceive the city, and significantly transforming the relationship between architecture and the city.

Keywords

Automobile; Travel photography; Snapshot aesthetics

Introduction

The objective of this paper is to investigate the status of the photographs and sketches that the architects John Lautner, Alison and Peter Smithson, and Aldo Rossi used to make during their travels by car. Its point of departure is the hypothesis that the view from the car has established a new epistemology of the urban landscape and the territory at large. One of the main reasons I have chosen to focus my research on photographs taken from the car by John Lautner, Alison and Peter Smithson, and Aldo Rossi is the observation that all of them shared an interest in taking photographs from the car and a conviction that automobile transport helps the traveller to grasp urban landscapes and territories in a different manner, offering the possibility to approach the landscape differently and understand its constituent logics in a novel way. Moreover, they were all attracted to the banal beauty of urban and suburban infrastructure. Pivotal for understanding what is at stake in the case of street photography, urban photography and photography from the car are the exhibitions *The Car and the Camera: The Detroit School of Automotive Photography* (Detroit Institute of Arts, 1996), and *The Open Road: Photography and the American Road Trip* (Milwaukee Art Museum, 2018). The latter was based on the interpretation of the photographic road trip as a genre in its own right, tracing photographic road trips from Swiss-American photographer Robert Frank – whose 1955 travels resulted in *The Americans* (1958). The exhibition *Open city: street photographs since 1950* (Museum of Modern Art Oxford, 2001 and Hirshorn Museum and Sculpture

Garden in Washington, D.C., 2002), but more importantly *Lee Friedlander: America By Car* (Whitney Museum of American Art, 2010) are also valuable for this study. The latter displayed a collection of 192 images taken by Friedlander from his car. Pioneers in the domain of street photography are Robert Frank and Walker Evans. The former embarked on a photographic project, in 1955, with the objective «to photograph freely throughout the United States, using the miniature camera exclusively» [Alexander 1986, 13]. Younger photographers who also specialised in street photography are Lee Friedlander, Garry Winogrand and Diane Arbus. Ed Ruscha's self-published book *Every Building on the Sunset Strip* (1966) is also an important reference regarding the “snapshot aesthetics” characterising the act of taking photographs from the car. The common ground among these photographers was the elaboration of a “snapshot aesthetics” capturing contemporary urban life in its ordinariness and banality.

There has as yet been no comprehensive research centred on photographs taken by architects during journeys by car. However, an important study dealing with the influence of the car on the perception of the architecture of the city and the aesthetics of urban highways is Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John Myer's *The View from the Road* (1964). Reyner Banham's seminal book *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971) places the car at the centre, as does Alison Smithson in the much less known *AS in DS: An Eye on the Road* (1983). The latter refers to «a new kind of freedom offered by the car» [Smithson 1983, 23], as well as to «the new sensibility resulting from the moving view of landscape» [Smithson 1983, 47]. In parallel, she insists on the necessity to «generate a rethinking of the many basic assumptions related to our “inherited” way of seeing landscape and towns» and to establish «a fresh understanding of what sort of places we wish to build towards» [Smithson 1983, 23]. *Travel, Space, Architecture* (2016), edited by Miodrag Mitrasinovic and Jilly Traganou, examines the influence of mobility on architecture in the global era. Traganou observes that «the valorization of distance, has [...] characterised contemporary architectural discourse» [Traganou 2016, 21], examining the manner in which much of the architecture theory promoted by renowned practising architects has emerged as a result of their journeys. Urban historian Christine Boyer, in *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* (1996), has shed light on the relationship of the act of travelling, in the case of architects, with the simultaneous perception of «travel narratives, history books, historical painting, and architectural ruins» [Boyer 1996, 228]. She also interpreted «traveling, visiting museums, studying maps, gazing upon architecture, and even observing a city's plan» as optical means employed by architects in order to organise their «visual memory» [Boyer 1996, 230]. The importance of travel for this organisation is evident in the case of Aldo Rossi, who took notes in his 47 so-called *quaderni azzuri* (1968-1986), strongly reminiscent of travel diaries, both in form and content. On the cover of many of them, he noted the travels to which each one pertained. The paper intends to address in a systematic way how the “snapshot aesthetics” of the architects' act of taking photos from the car reveals their core epistemological concerns and is informative regarding the key issues of their architectural design strategies.

The case of John Lautner: Los Angeles and buildings as equivalents of cameras

American architect John Lautner, a student of Frank Lloyd Wright, practiced primarily in California, focusing on the design of residential buildings of which the main characteristic, pivotal for my research, is their strategy of enhancement of panoramic views. One should not forget the significant connection of John Lautner's work with the specific cultural and geographical context of Los Angeles. As Joh Yoder underscores regarding Lautner, «although popular magazines celebrated his projects during his design prime in the 1950s, 1960s and 1970s, architectural periodicals largely ignored his work» [Yoder 2014, 45]. *Playboy* and other popular magazines, for instance, published Lautner's projects when specialised architecture journals did not. Of great importance for my research are Lautner's own photographs and slides taken during his travels. The fact that he used to take his own photos gives us the opportunity to closely examine his vision regarding not only his own buildings, but also the different landscapes he encountered during his many travels. In his archives, tens of thousands of slides can be found, illustrating trips throughout the United States, Eastern and Western Europe, Scandinavia, Mexico, Brazil, Japan, Thailand, and Egypt. These photographs of landscapes can inform us on the specific vision that his own buildings introduced and vice-versa. Lautner's own travel slides constitute a precious resource allowing to suggest an answer to this question, since they represent a visual record equivalent to the more usual sketchbook used by many architects to record their study notes. His buildings trigger an ocular-centric vision which cannot but be related to the pre-eminence of landscape views in his conceptual edifice, as emerges not only in his architecture but also through the views he captured on camera when confronted with various landscapes. Lautner's work is closely connected to the automobile-centred style, called "Googie", a term introduced by Douglas Haskell in the February 1952 issue of *House and Home* magazine in order to describe Lautner's 1949 design for Googie's coffee shop, now demolished.

Lautner's buildings can be understood as apparatuses that were conceived with the primal purpose of accommodating views. This understanding of his buildings as equivalents of cameras is informed by the fact that, on many of his sketches and drawings, he notes the words "eyelids" and "eyelashes". Regarding the primacy of panoramic views for his buildings, Lautner noted: «Usually in the hills you have a panoramic view that people are interested in right away, and so most of my things are curved» [Lautner 1986, 15-19]. In these words, it becomes evident that Lautner's houses operate as cameras. Lautner's buildings open to a panoramic view of the landscape all at once. Regarding the way in which Lautner's spaces seek to embrace views all at once, the following words are telling: «When standing on a site I search for its particular and unique expression with all my senses. The sweep of my eye and what it embraces merge through years of work and experience with all I have learned and come to know». Regarding his choice to construct Chemosphere's glass surfaces that tilt inward at the top, Lautner had also noted: «I wanted it to work like a penthouse overlooking the Valley. I purposely sloped the glass in so when you stand up against it you can't look straight down. You are forced to look



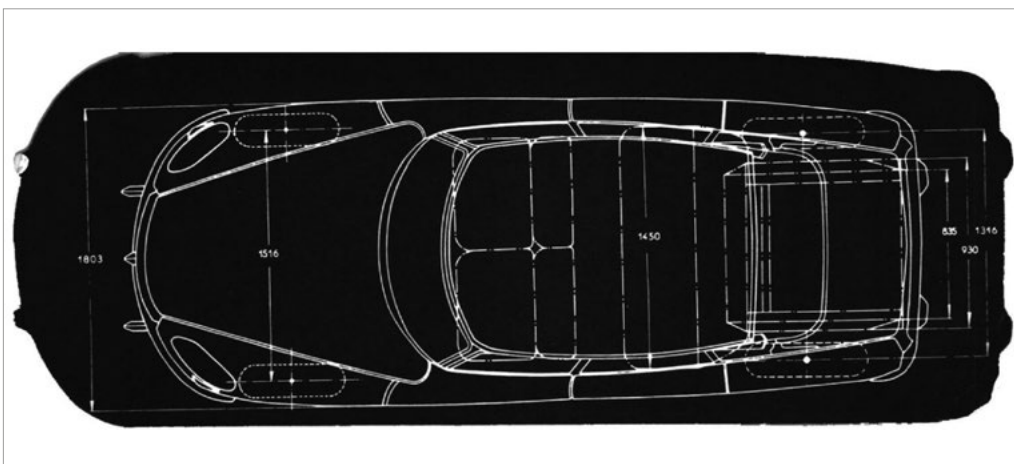
1: John Lautner, Elrod house, Palm Springs, 1968 [Lautner personal collection].

at the magnificent view» [Alvensleben 1991, 25]. Lautner's photo of Elrod House where the residence is depicted next to the automobile invites us to reflect on an analogy between the automobile as a *dispositif* of encountering new landscapes and the residence as a *dispositif* of embracing visually the surrounding landscape (Fig. 1).

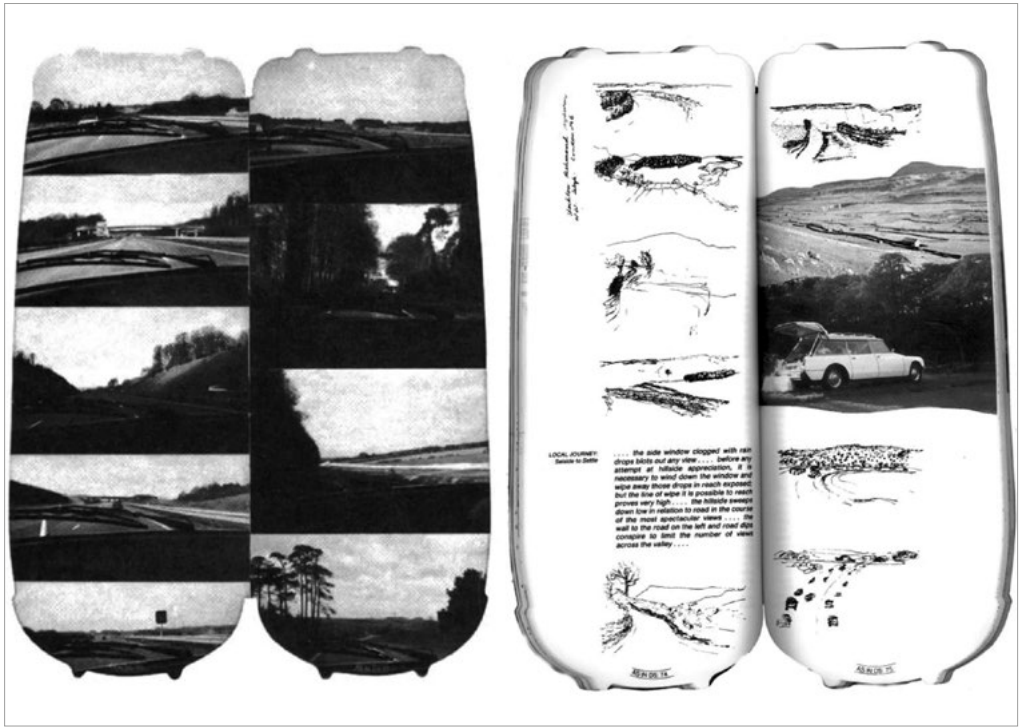
The automobile appealed to Lautner – in contrast with the architectural critic Reyner Banham who did not start driving before his 40s – and his photo-shots taken during trips are often the quick views or snapshots of a moving viewer. Worth mentioning is the contrast between Banham's admiration for Los Angeles and Lautner's scepticism towards the city. Symptomatic of Lautner's unenthusiastic first impression of Los Angeles is his following declaration: «Oh it was depressing; when I first drove down Santa Monica Boulevard, it was so ugly I was physically sick for the first year I was here». This contrast between the two men's opinions on the city should be understood in conjunction with how each of them photographed landscapes during their travels. Banham was enthusiastic about the drive-centred culture of Los Angeles, as becomes evident not only in his seminal book *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971) but also in his early article *Vehicles of Desire* (1955).

The case of Alison and Peter Smithson: the capture the ordinary and the “as found”

British architects Alison and Peter Smithson stand amongst the most influential of post-war architects. Central to their work was a concern with the ways we identify ourselves with places in a context of change. They were, arguably, among the protagonists of the New Brutalism, and were also members of The Independent Group art movement, along with photographer Nigel Henderson and sculptor Eduardo Paolozzi, and the group of architects known as Team 10. The photographs included by Alison Smithson in her book entitled *AS in DS: An Eye on the Road* (1983), which was cut in the plan-shape of the car (Fig. 2). It was the result of observing the landscape on journeys from London to Wiltshire in the countryside of South-West England, where The Upper Lawn Pavilion – Alison and Peter Smithson’s weekend home, also known as the Solar pavilion – was located. Driving a Citroën DS, they captured impressions corresponding to what we could call repetitive travel, since they were taken during their car-drives back and forth from their weekend house (Fig. 3). Interestingly, the Smithsons acquired several Citroën DS models in succession: first the less expensive ID, then the DS 19, and finally the station wagon DS Safari. Besides the photos thematised in *AS in DS: An Eye on the Road*, depicting landscape views of the British countryside, Alison and Peter Smithson also took many photos during their summer vacations. The Smithsons also used some photographic series, which are part of their archives – such as the views taken from the car in regions of Southern France including Marseille and Toulouse –, in a rhetorical way in their teaching, publications and conferences. These photographs do not function as raw data since they were selected and edited according to the rhetorical objectives of the architects. In this sense, photos were employed by the architects under study as an analytical tool serving to inform their designerly attitude.



2: Interior side of the cover from Alison Smithson, *AS in DS: An Eye on the Road* [Lars Müller Verlag edition 2001].



3: Pages from Alison Smithson, *AS in DS: An Eye on the Road* [Lars Müller Verlag edition 2001]. Original edition: *AS in DS: An Eye on the Road* [Delft University Press edition 1983, 20-21, 74-75].

Alison Smithson, in the introduction to *AS in DS: An Eye on the Road*, describes the book as «A Diary of a Passenger's View of Movement in a Car». She also notes that «the passenger view from the front seat of a car in the early seventies was worth recording». Thought provoking is the third chapter of the book entitled *Aspect 3: The New Sensibility Resulting from the Moving View of Landscape*, which can help us better grasp how ways of seeing are conceptualised in the new context of mobility due to car travelling. Characteristically, regarding the role of the car in this mutation, Alison Smithson notes the following: «Our sensibilities have been affected by our use of our 'room of wheels' but also, there comes a new awareness of the responsibilities inherent in our comfortable view of just anywhere. Our idea of quality of space, our will to bring though quality in all things, these should also be affected by our possession of a cell of perfected technology» [Smithson 1983, 111]. *Changing the Art of Inhabitation: Mies' Pieces, Eames' Dreams, The Smithsons*. (1994) and *The Space Between: Alison and Peter Smithson* (2017), are illustrated with drawings and photographs mostly by the Smithsons themselves. These photographs can help us understand the importance of capturing the identity of places and of daily life for these architects, who were particularly interested in the notion of "sensibility of place". The possibility to capture various impressions from the car while traveling contributed to their endeavour to grasp what they call "sensibility of place".

The case of Aldo Rossi: how “human living expresses itself in a concrete way”?

The third case is focused on the analysis of the photographs from the car by the Pritzker-winning Milanese architect Aldo Rossi, who had also achieved distinction as a theorist, artist and pedagogue. Rossi’s seminal book *The Architecture of the City* (1982), originally published as *L’architettura della città* (1966), figures among the most influential books of contemporary theory of architecture and urban design and has been a major reference as far as the relationship between architecture and the city is concerned. Rossi started taking polaroid photographs during his journeys of the late 1970s, nearly a decade after noting his first impressions in his *quaderni azzuri*. His polaroid photos, which documented journeys and his whereabouts, include images of boats crossing a river in Bangkok, a Shaker village in Massachusetts, and the Leaning Tower of Pisa, and constitute a visual diary of the Italian architect and an important source for understanding his use of travel-photography in order to organise his “visual memory”. An ensemble of photographs by Rossi, taken through a car windshield during the 1980s and 1990s (Fig. 4), is informative regarding the way his travel in various areas of the United States influenced his understanding of the city. Among the photos, he took during this period, one can find several photos depicting facades of stores he encountered while travelling by car, such as a Lebanon Supermarket in Massachusetts (Fig. 5).



4: View of a street from a car windshield, United States, 1980s–1990s [Aldo Rossi fonds, Canadian Centre for Architecture (CCA) PH1996:0069:006].



5: Aldo Rossi. Facade of the New Lebanon Supermarket, Massachusetts, United States, 1980s–1990s [Aldo Rossi fonds, Canadian Centre for Architecture (CCA) PH1996:0069:014].

The polaroid photographs by Rossi do not only stem from his journeys in the United States, but also from his travels by car in France, Greece, and Italy, where Rossi took photos of facades of stores and advertisements he encountered while driving. I could refer to a photo of a fake palm tree and Ristorante Pizzeria sign along the road taken somewhere in Italy during the 1980s–1990s, a photo of a parking lot with a young boy in Dole in France in July 1980, as well as to a photo of the facade of a butcher's shop somewhere in France in the 1980s–1990s. Observing Rossi's above-mentioned photos, a question that emerges concerns the extent to which Rossi's perception of advertisements, facades of stores and signs from the car differs from the "pop agony" defined

by Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour in *Learning from Las Vegas* (1972), as well as the extent to which Rossi's vision could be interpreted as part of the same "iconic turn" to which Martino Stierli refers in *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film* in order to describe the specificity of Venturi and Scott Brown's vision. In 1968, Venturi and Scott Brown started teaching a seminar at the Yale School of Art and Architecture titled "Learning from Las Vegas", which was the seed of what, four years later, would become *Learning from Las Vegas*. In the latter work, co-authored with Izenour, one can read: «It is significant that Fremont Street is more photogenic than the Strip. A single postcard can carry a view of the Golden Horseshoe, The Mint Hotel, The Golden Nugget, and the Lucky Casino. A single shot of the Strip is less spectacular; its enormous spaces must be seen as moving sequences» [Venturi, Scott Brown, Izenour 1977, 35]. The authors of *Learning from Las Vegas* thus privileged film over photography as a means of capturing the signs of Las Vegas. Stierli, in *Las Vegas in the Rearview Mirror*, refers to Tom Wolfe's influential *Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you! Too noisy) Las Vegas!!!!* (1964), and interprets the new recognition of commercial and popular signs during the 1960s and 1970s employing W.J.T. Mitchell's definition and analysis of the "iconic turn".

Conclusions

Rosalind Krauss's understanding of photography in her article entitled *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View* and particularly to her claim that «photography is an imprint or transfer off the real» [Krauss 1986, 110] is useful for interpreting photos taken from the car by Lautner, the Smithsons and Rossi. Krauss, in *The Optical Unconscious*, also refers to Walter Benjamin's *Small History of Photography* (1931), where the latter states that photography «with its devices of slow motion and enlargement, reveals the secret», claiming that «it is through photography that we first discover the existence of this optical unconscious just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis» [Benjamin quoted in Krauss 1994, 178]. In *Photography in the Service of Surrealism*, Krauss underscores that «what the camera frames, and thereby makes visible, is the automatic writing of the world: the constant, uninterrupted production of signs» [Krauss 1985, 35]. We could claim that the point of convergence of the architects under study – John Lautner, the Smithsons and Aldo Rossi – is their desire to savour the uncontrollable impressions to which one is exposed when travelling by car. Their intention to capture certain images that are part of these continuous alternating impressions brings to mind «the constant, uninterrupted production of signs» to which Krauss refers.

Another useful reference for understanding the role of photography in the construction of a designerly rhetoric is Roland Barthes' *The Rhetoric of the Image* (1964), where photography is described as «a new space-time category, spatial immediacy and temporal anteriority, the photograph being an illogical conjunction between the here-now and the *there-then*» [Barthes 1977, 44], as is *Camera Lucida: Reflections on Photography*. The "snapshot aesthetics" characterizing the photographs that the architects John Lautner, Alison and Peter Smithson, and Aldo Rossi used to take while traveling by

car demonstrate that the act of capturing contemporary urban life in its ordinariness and banality was at the very heart of the way they conceived architecture and urban design. Roland Barthes's following remarks regarding photography, in *The Rhetoric of the image*, is pivotal for interpreting this capacity of the photographs to record reality in its immediacy, which was the main reason for which these architects gave so much importance to taking photographs from the car during their journeys: «the photograph is able to transmit the (literal) information without forming it by means of discontinuous signs and rules of transformation», in the sense that «the relationship of signifieds to signifiers is not one of "transformation" but of "recording"» [Barthes 1977, 44]. Similarly, W. J. T. Mitchell's claim that «the photograph occupies the same position in the world of material signs that the "impression" does in the world of mental signs or "ideas" in empirical epistemology» [Mitchell 1986, 60] could help us better grasp how the above-mentioned architects employed photography from the car as a tool serving to organise their visual memories, at a first place, and transpose their visual impressions into architectural design strategies, at a second place. This interaction between the capture of visual impressions through photography from the car and its incorporation in their designerly methods is of major significance for understanding what was at stake in the architectural and urban design thought and practice of John Lautner, Alison and Peter Smithson, and Aldo Rossi.

Bibliography

- ACKERMAN, J. (2002). *On the Origins of Architectural Photography*, in *This Is Not Architecture – Media Constructions*, edited by K. Rattenbury, London, Routledge, pp. 95-124.
- AL, S. (2017). *The Strip: Las Vegas and the Architecture of the American Dream*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- ALEXANDER, S. (1986). *Robert Frank: A Bibliography, Filmography, and Exhibition Chronology 1946-1985*, Tucson, Center for Creative Photography, University of Arizona, in association with the Museum of Fine Arts, Houston.
- ALVENSLEBEN, L. V. et al (1991). *John Lautner: Architect, Los Angeles-An Exhibition on the Occasion of His 80th Birthday*, Vienna, Ludolf von Alvensleben.
- BANHAM, R. (1955). *Vehicles of Desire*, in «Art», n. 1. Reprinted in (1996). *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, edited by M. Banham, P. Barker, S. Lyall, and C. Price, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- BARTHES, R. (1977). *The Rhetoric of the Image*, in *Image, Music, Text*, edited and translated by Stephen Heath, London, Fontana Press, pp. 32-51.
- BARTHES, R. (1984). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, London, Fontana.
- BENJAMIN, W. (1979). *Small History of Photography (1931)* in *One Way Street and Other Writings*, translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London, New Left Books.
- BOYER, M. C. (1996). *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainment*, Cambridge/Mass., London, The MIT Press.
- BANHAM, R. (2000 [1971]). *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Berkeley, California, London, University of California Press [foreword by Anthony Vidler].

- KRAUS, R. (1994). *The Optical Unconscious*, Cambridge Mass., The MIT Press.
- KRAUSS, R. E., et al (1985). *Lamour fou: Photography & Surrealism*, Washington D.C., Corcoran Gallery of Art, New York, Abbeville Press.
- LAUTNER, J. (1986). *Interview with Marlene L. Laskey, Responsibility, Infinity, Nature: UCLA Oral History Transcript*. Los Angeles, Regents of the University of California, pp. 15-19.
- MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology: Images, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- MYER, J. (1964). *The View from the Road*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- RISSELADA, M., ed. (2017). *The Space Between: Alison and Peter Smithson*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther konig.
- ROSSI, A. (1966). *L'architettura della città*, Padova, Marsilio.
- ROSSI, A. (1982). *The Architecture of the City*, translated by Diane Ghirardo and Joan Ockman, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- RUSCHA, E. (1966). *Every Building on the Sunset Strip*, self-published book, offset litho-graph [second printing 1971].
- RUSCHA, E. (2000). *Aldo Rossi: I quaderni azzurri*, Los Angeles, Getty Publications/Milan, Electa.
- SMITHSON, A., SMITHSON, P. (1994). *Changing the Art of Inhabitation: Mies' Pieces, Eames' Dreams*, The Smithsons, London, Zurich, Munich, Artemis.
- SMITHSON, A. (1983). *AS in DS: An Eye on the Road*, Delft, Delft University Press.
- SMITHSON, A. (2001). *AS in DS: An Eye on the Road*, Baden, Lars Müller Verlag.
- STIERLI, M. (2013). *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- TRAGANOU, J. (2016). *For a Theory of Travel in Architectural Studies*, in *Travel, Space, Architecture*, edited by M. Mitrasinovic, J. Traganou, Burlington, Ashgate, pp. 4-26.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. (1972). *Learning from Las Vegas*, Cambridge Mass., The MIT Press.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. (1977). *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge Mass., The MIT Press.
- WOLFE, T. (1964). *Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you! Too noisy) Las Vegas!!!!*, in «Esquire», pp. 98.
- YODER, J. (2014). *Vision and Crime: The Cinematic Architecture of John Lautner*, in *Archi.Pop: Mediating Architecture in Popular Culture*, edited by D. Medina Lasansky, London; New York, Bloomsbury Academic.

PALERMO IN 3D: L'EVOLUZIONE DELLA VISIONE STEREOSCOPICA DELLA CITTÀ A CAVALLO FRA XIX E XX SECOLO NELLE COLLEZIONI DEL CRICD (CENTRO REGIONALE PER L'INVENTARIO, LA CATALOGAZIONE E LA DOCUMENTAZIONE DEI BENI CULTURALI) DELLA REGIONE SICILIANA

LAURA DI FEDE

Abstract

Between the 19th and 20th centuries, Palermo was the scene of revolutionary events and major changes in the urban layout, following the will of an industrial bourgeoisie that would find its ideal means of representation in photography, especially in stereoscopy. The analysis of three groups of stereoscopic photographs from the CRICD collection made it possible to retrace the evolution of the photographic image of the city between the 1860s and 1940s.

Keywords

Stereoscopy; Palermo; Photography

Introduzione

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, Palermo è teatro di rivoluzioni e trasformazioni urbanistiche radicali basate sui valori e necessità di una borghesia rampante e moderna, che impone così il suo modello culturale. Contemporaneamente si assiste allo sviluppo e alla diffusione del nuovo strumento prediletto di (auto)rappresentazione di quella stessa borghesia: la fotografia. Verso la metà secolo viene introdotta la fotografia stereoscopica che, grazie all'illusione di tridimensionalità e contestualmente alla maggiore facilità di riproduzione delle immagini, diventerà protagonista del salotto borghese come mezzo privilegiato di narrazione per eventi e viaggi.

Se inizialmente la riproduzione fotografica della città è legata ai *topoi* mutuati dall'iconografia del *Grand Tour*, con la rivoluzione garibaldina del 1860 le immagini di Palermo si moltiplicano e la percezione della città inizia a cambiare.

Partendo da questo repertorio, sfruttando dei punti di vista differenti, si può ricostruire l'evoluzione dell'immagine fotografica della città confrontando tre nuclei di stereoscopie conservate presso l'Archivio storico fotografico del CRICD (Centro regionale per l'Inventario la Catalogazione e la Documentazione) della Regione Siciliana. La prima serie d'immagini (A) è realizzata da fotografi professionisti durante la seconda metà dell'Ottocento. Il secondo gruppo (B), della Stereo-Travel & Co. (1908), attraverso un interesse particolare all'aspetto sociale ed umano si pone alla base di una visione legata ad un turismo più massificato. A concludere il quadro, le stereoscopie del fotografo amatoriale Carlo Milazzo (C), realizzate fra l'inizio del XX secolo e il 1942, restituiscono le immagini di una città profondamente trasformata dall'iniziativa della borghesia industriale, protagonista della celebre stagione "felicissima" della città siciliana.

L'immagine della città prima e dopo la fotografia

All'alba del XIX secolo, la rappresentazione dell'Italia è dovuta in gran parte alla narrazione letteraria ed artistica che i viaggiatori stranieri ne hanno fatto, un'immagine spesso alla base della visione stessa che avrà di sé un paese alla ricerca di una sua identità nazionale. Il riflesso degli occhi dei viaggiatori avrà, infatti, un peso non indifferente nella presa di coscienza degli italiani della propria identità di nazione [Zannier 1997, 11].

Il sud dell'Italia entrerà davvero a far parte delle mete del *Grand tour* soltanto dagli anni '80 del Settecento, principalmente in seguito ai resoconti di viaggio fatti dall'abate di Saint-Non, da Vivant Denon e da Goethe. Questi saranno alla base della codificazione di una serie di stereotipi dovuti all'affermazione della cultura neoclassica ed il primo sviluppo di un interesse verso la natura che sfocerà nella poetica romantica.

La scelta delle tappe e dei soggetti da rappresentare si lega dunque all'evoluzione dei gusti e delle mode delle *élites* europee dell'epoca: oltre ad antichità, fenomeni e paesaggi naturali, il rinnovato interesse per il medioevo permetterà di includere anche chiese, conventi e feste religiose; la celebrazione del mito della città regolare tanto caro alla cultura del XIX secolo focalizzerà le descrizioni lungo gli assi principali delle città.

Il ritratto che ne deriva è dovuto alla reciproca influenza tra i viaggiatori e la classe intellettuale locale: «L'immagine della città siciliana scaturisce dall'incontro nell'ambito della cultura europea degli schemi culturali dei vari viaggiatori [...] e di quelli dell'*élite siciliana*» [Iachello 2000, 43].

Nel caso di Palermo, questa standardizzazione si concentra sulla valorizzazione della conca su cui si distende la città e sul suo carattere mondano, legato ai caffè e alla *promenade* della Marina.

Con la restaurazione, nella prima metà del XIX secolo, la città vedeva tracciate le grandi linee del suo futuro sviluppo che porteranno all'ingrandimento della città verso nord. In seguito ai moti del 1848, Palermo, che si era vista strappare prima il titolo di capitale e poi la sua autonomia amministrativa, si dota di un governo rivoluzionario che deciderà il prolungamento di via Maqueda dal piano di S. Oliva alla contrada dei Colli con il nome di Strada della Libertà e quindi l'irreversibile sviluppo urbano verso il Monte Pellegrino.

Questi diversi elementi culturali e storici mostrano i punti focali dell'identità cittadina all'alba dell'unificazione nazionale. Le immagini di Palermo saranno catturate lungo le sue strade principali, le sue piazze, le sue porte, lungo la Marina e la Cala con il monte Pellegrino sullo sfondo, identificando così i luoghi del potere e ponendo l'accento sul rapporto particolare che lega la città al mare.

Contestualmente a quest'epoca di rivoluzioni e trasformazioni urbanistiche, si assiste alla progressiva affermazione della borghesia e alla diffusione di una serie di avanzamenti tecnologici che andavano dal campo dei trasporti a quello industriale, fino a quello della comunicazione e della rappresentazione.



1: Cattedrale: (sopra) Pelos, F. (attribuito), Cattedrale - Palermo, 1870-1920 ca – Stampa stereografica su carta all'albumina, 7.1x14.4 cm [Fondo Arezzo di Trifiletti, inv. 24983; CRICD]; (sotto) Stereo-Travel & Co., 15. Statue of Santa Rosalie. Piazza del Duomo. Palermo. Sicily, 1908 – Stampa stereografica alla gelatina bromuro d'argento, 17.8x8.9 cm [Fondo Pansini, inv. 5526; CRICD].

Nel dibattito che seguirà l'annuncio dell'invenzione del dagherrotipo, che Arago farà presso l'Accademia delle Scienze di Parigi nel 1839, e la diffusione delle diverse tecniche fotografiche, si evidenzierà da subito il debito che la fotografia ha verso la lunga tradizione pittorica del vedutismo, un elemento comune a diversi centri urbani che vedranno soggetti, punti di osservazione e inquadrature ripetersi dalla tela all'emulsione sensibile. Nel caso di Palermo, questo risulterà particolarmente evidente mettendo a confronto le opere di Antonino Bova, Jean Louis Desprez, di Jacob Philipp Hackert, di Franco Zerilli o di Giovan Battista Lusieri, realizzate a cavallo fra il XVIII ed il XIX secolo, ed i primi scatti della città che realizzeranno i fotografi viaggiatori e i primi professionisti stranieri e locali fra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento.

Con la rivoluzione garibaldina del 1860, la Sicilia ritornerà nuovamente al centro dell'interesse internazionale ed entrerà definitivamente nei circuiti del proto-turismo ottocentesco. Le immagini di Palermo lacerata dalle battaglie di Eugène Sevaistre, che realizza così uno dei primi fotoreportage di guerra, si diffonderanno ovunque e saranno alla base di una prima modificazione della percezione della città attribuibile sia alle necessità documentarie che alle specificità del mezzo fotografico, che faranno spostare lo sguardo degli spettatori di tutto il mondo su percorsi e luoghi meno abituali.

In seguito, Risorgimento e fotografia si evolveranno in parallelo sviluppando e codificando un nuovo immaginario visivo che contribuirà alla costituzione di una nuova identità nazionale basata sulla documentazione sia dei più rilevanti eventi politici e militari, che del patrimonio paesistico e monumentale del neonato stato [Pizzo 2011, 138]. Rimanendo per qualche tempo legata alla tradizione antiquaria e bucolica, la fotografia resterà legata a dei canoni piuttosto "classici". La grande differenza fra i due generi resterà legata in un primo momento alle limitazioni tecniche della fotografia che, non potendo più appoggiarsi sulla correzione manuale di prospettive e spazi, sarà costretta a prediligere delle vedute più ampie, rifuggendo gli spazi più angusti e meno luminosi. Allo stesso modo, i lunghi tempi di posa causeranno un innaturale "spopolamento" della città, restituendo delle visioni epurate da elementi pittoreschi o animate soltanto da qualche carro e poche figurine, tanto studiate quanto evanescenti.

La stereoscopia e la borghesia

In quegli stessi anni, la diffusione dell'immagine fotografica aumenta in modo esponenziale, entra nei salotti e diventa parte del rituale sociale. Alla ricerca di un'esperienza sempre più realistica, alcune ricerche d'ottica s'interessano all'applicazione in fotografia dei principi della percezione tridimensionale della realtà.

Basando le sue ricerche sull'effetto di profondità della visione binoculare, dovuto al differente posizionamento di due immagini percepite da ogni occhio, nel 1832 l'inglese sir Charles Wheatstone aveva inventato il primo stereoscopio a specchio.

Con l'invenzione della fotografia, già nel 1849, Sir David Brewster sviluppa un apparecchio per la visione di fotografie stereoscopiche equipaggiato di lenti stereo-prismatiche che farà costruire solo l'anno dopo dall'ottico francese Jacques Duboscq.

Il vero successo commerciale è però successivo al 1851, anno in cui Brewster presenta all'Esposizione Nazionale di Londra la sua invenzione, attirando persino l'attenzione della regina Vittoria. La diffusione dello stereoscopio sarà quasi istantanea in tutta Europa tanto che, già nel 1856, gli esemplari venduti saranno circa 500.000 [Stockhammer 1913, 5].

Come evidenzia Marina Miraglia, il fotografo dell'epoca segue i suoi interessi "vedutistici", affermatosi sulla sponda di più antiche tradizioni pittoriche, ma la riadatta in una versione più immediata e fruibile, destinata ad una committenza più ampia: «[La stereoscopia] molto più della fotografia classica si prestava pertanto alla realizzazione di immagini paesaggistiche di luoghi lontani ed esotici» [Miraglia 1996, 21].

Il nuovo medium, proiettando lo spettatore in uno spazio tridimensionale sufficientemente realistico, si presta a soddisfare un desiderio di conoscenza più confortevole, da salotto, dell'emergente classe borghese affascinata dalla possibilità di compiere il giro del mondo nella comodità della propria casa.

La stereoscopia diventa parte degli intrattenimenti da salotto permettendo di conoscere sia mete lontane ed esotiche, che regioni meno "note" del territorio nazionale, fino ad incarnare il mezzo ideale della borghesia per conoscersi e descriversi. Indubbio è, infatti, il ruolo che essa ha giocato nella costituzione di un'identità nazionale e nella "propaganda" dell'emergente classe industriale.

Palermo a cavallo fra XIX-XX secolo nelle stereoscopiche del Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei beni culturali della Regione Siciliana

In questo contesto, la stereoscopia assume una sua specificità iconografica e si presenta come mezzo ideale per capire in che modo la rappresentazione della città evolve agli occhi del grande pubblico, passando da una codificazione di ascendenza vedutistica, tipica del periodo del *Grand Tour*, a delle immagini più "di consumo" che andranno a costituire un repertorio da cartolina adatto ai bisogni di un turismo sempre più di massa. Per ripercorrere questa storia, si è posta l'attenzione su alcuni gruppi di stereoscopie poco conosciuti, conservati presso la ricca fototeca del CRICD.

Il primo gruppo (A) di fotografie stereoscopiche fa parte del fondo Arezzo di Trifiletti: databile fra il 1848 ed il 1940, risulta uno dei più variegati fra quelli conservati al centro. Le immagini più note del fondo sono sicuramente le già citate stereoscopie della serie "Révolution de Palerme" realizzate dal fotografo francese Louis Eugène Sevaistre (1817-1897): installatosi nel capoluogo siciliano almeno dal 1858, quando ancora il prolungamento di via Maqueda non era completato, terrà uno studio specializzato in vedute stereoscopiche a destinazione commerciale fino a circa gli anni 1880, quando deciderà di ritornare a Lione. In questa serie, Sevaistre non si limiterà a documentare gli atti della battaglia e la distruzione dovuta dai bombardamenti borbonici, ma aggiungerà al suo racconto delle vedute che sembrano volere celebrare la resistenza della città in seguito degli scontri (Fig 2a). Dopo questi eventi bellici, i riflettori saranno tutti puntati verso l'isola, spingendo un'ondata di fotografi stranieri a trasferirsi a Palermo, probabilmente anche per

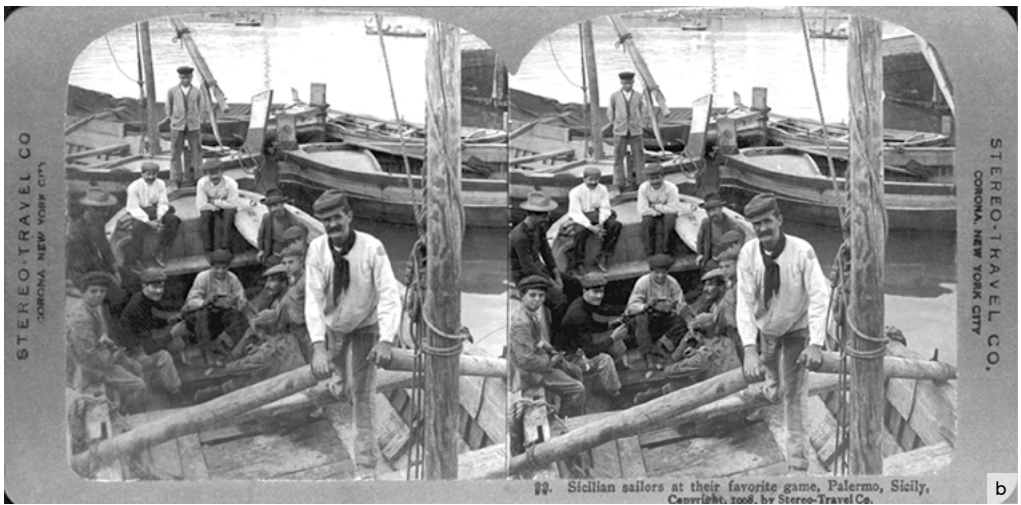
approfittare di un mercato ancora non saturo. Fra questi, il giovane parigino Gustave Emile Chauffourier (1845-1919), in città dal 1862, inizierà la sua attività in società con il connazionale Perron, col quale aprirà lo studio di “Photographie Parisienne” in via Bottaj n.34, per poi spostarsi in Corso Vittorio Emanuele, 381 con lo “Stabilimento Fotografico Chauffourier & Girgenti”. Sono di questa seconda fase della sua attività le stereoscopiche prese in esame, raffiguranti edifici solitamente esclusi dalla documentazione della città, come la Palazzina Cinese alla Favorita e quelle dedicate ai tanto celebrati giardini che incantavano i viaggiatori stranieri già all'epoca di Goethe.

Sempre allo stesso fondo, appartengono alcune stereoscopie che si sono potute attribuire al fotografo palermitano Francesco Pelos, attivo con uno studio commerciale fra la seconda metà degli anni Settanta dell'Ottocento e i primi del Novecento, e che rivestono una particolare importanza in quanto documentano il periodo di maggiore influenza della rampante borghesia palermitana che deciderà sia l'andamento della nuova grande arteria cittadina che doveva unire la stazione ai nuovi quartieri residenziali, la via Roma, che la costruzione dei teatri Politeama e Massimo, simbolo per eccellenza della nuova classe dominante, alla fine dell'Ottocento. L'attribuzione di questo gruppo d'immagini è stata possibile grazie al rilevamento di una firma autografa molto sbiadita (Fig. 3) su delle vedute facenti parte di uno stesso album e caratterizzate dallo stesso montaggio, la stessa tecnica e un'identica indicazione numerica sul retro.

Pelos realizza anche una serie sui costumi siciliani che sembra confermare quell'allargamento dell'interesse dei fotografi verso le caratteristiche etnografiche e sociali del loro territorio, alla base dello sviluppo di una nuova raffigurazione della città concentrata non solo sulla descrizione dei suoi principali monumenti, ma anche sulla vita delle persone che la abitano.

Questa diversa concezione diventa evidente nel secondo gruppo (B) di stereoscopie prese in esame, ovvero le riprese di Palermo contenute nel cofanetto *Sicily* del fondo Pansini. Edito nel 1908 dalla compagnia americana Stereo-Travel & Co., questo reportage fotografico di 100 immagini sulla Sicilia del primo Novecento, fu realizzato da un anonimo fotografo americano inviato per documentare sia il patrimonio monumentale e paesaggistico dell'isola che per raccontare vita, usi e costumi del suo popolo. Il cofanetto rientra in un più ampio progetto editoriale per la produzione di raccoglitori-libro dedicati a diverse zone geografiche: sono stati ritrovati altri cofanetti dell'editore di Corona (NY) che ci permettono di collocare l'attività della società newyorkese prima del 1902, il più antico dedicato Giappone, altri dedicati all'Egitto ed al territorio nord-americano, che vanno dal 1908 al 1913.

L'ultimo gruppo (C), appartenente al fondo Giordano, è molto diverso dai precedenti sia per la peculiarità dei suoi materiali che per il soggetto produttore delle immagini. Costituito da 185 stereoscopie su lastra di vetro e su pellicola alla gelatina bromuro d'argento realizzate fra l'inizio del Novecento ed il 1942 dal fotografo amatoriale Carlo Milazzo (1875-1943) la raccolta documenta monumenti, paesaggi, eventi storici e ludici da un'altra prospettiva, libera da regole compositive e prospettiche, quella interna e privata di chi vive in prima persona quei luoghi e quelle storie.



2: Mare: (sopra) Sevaistre, E., Num. 30. Revolution de Palermes. La Marine promenade près la Porta Felice, 25/5/1860 - Stampa stereografica su carta all'albumina, 7,9x17,2 cm [Fondo Arezzo di Trifiletti, inv.19608; CRICD]; (al centro) Stereo-Travel & Co., 22. Sicilian sailors at their favorite game. Palermo, Sicily, 1908 - Stampa stereografica alla gelatina bromuro d'argento, 17,8x8,9 cm [Fondo Pansini, inv. 5533; CRICD]; (sotto) Milazzo, C., Palermo - Molo - Arrivo piroscafo, 1920-30 ca - Gelatina bromuro d'argento su vetro, 4,5x10,5 cm [Fondo Giordano, inv. 4106; CRICD].



3: Pelos, F., Piazza Ruggero Settimo e il Teatro Politeama, 1877 post - Stampa stereografica su carta all'albumina, 7,6x14,6 cm [Fondo Arezzo di Trifiletti, inv. 24982; CRICD].

Conclusioni

Mettendo a confronto questi tre gruppi di stereoscopie si sono potute identificare una serie di soggetti che si ripetono in almeno due dei gruppi, tenendo conto che anche le assenze di materiali su quei dati soggetti possono risultare significativi, si è potuto verificare in che modo la rappresentazione di quel dato tema sia stata modificata nel tempo. I soggetti individuati sono i seguenti:

- *Cattedrale* (Fig. 1): sono numerose le immagini che la includono in una veduta più generale o ne fanno il proprio soggetto principale nei primi due gruppi, quelli cronologicamente limitati ai primi anni del Novecento e ancora influenzati nella scelta dei soggetti dalla tradizione vedutistica (A) e dai bisogni commerciali di un turismo sempre più massificato (B) che concentrano la rappresentazione della città negli edifici del potere. L'assenza di questa tematica nel gruppo (C) rende conto di uno spostamento dell'interesse verso la parte più moderna della città, quello sviluppato nella seconda metà del XIX secolo, in base al volere dell'alta borghesia in fuga da un centro storico oramai insalubre e affollato e che si realizza nella sua interezza nel florilegio di villini Liberty sorti all'inizio del XX secolo;
- *Mare* (Fig. 2): in tutti i gruppi sono presenti delle immagini relative al diverso modo di viverlo, ma le modalità e le zone di ripresa si modificano con il mutare del tempo. Se nel gruppo (A), la veduta è abbastanza classica, concentrata sull'aspetto monumentale della Porta Felice, le stereoscopie della Stereo Travel & Co. (B) evidenziano questo rapporto più a livello umano e sociale. Questa nuova attenzione si concretizza nelle immagini del Milazzo (C) che sposta ulteriormente lo sguardo per raccontare la vita nel porto e descrivere il nuovo sviluppo litoraneo della città;



4: Ville e Giardini: (sopra) Chauffourier & Girgenti, 522 – Fontana nella Villa Giulia. Palermo, 1862-1871 - Stampa stereografica su carta all'albumina, 7.3x13.6 cm [Fondo Arezzo di Trifiletti, inv. 24990; CRICD]; (al centro) Stereo-Travel & Co., 20. Enjoying the beautiful Garden. Villa Giulia. Palermo, Sicily, 1908 – Stampa stereografica alla gelatina bromuro d'argento, 17.8x8.9 cm [Fondo Pansini, inv. 5531; CRICD]; (sotto) Milazzo, C., Palermo – Orto Botanico, 1915-45 ca - Gelatina bromuro d'argento su vetro, 4.5 x 10.5 cm [Fondo Giordano, inv. 4174; CRICD].

- *Monte Pellegrino*: assente nel gruppo (A) (ma sicuramente non nei cataloghi di altri fotografi della stessa epoca), ma presentissimo negli altri due, quello che è oramai un elemento iconico della città mantiene inalterati ruoli e modalità di rappresentazione;
- *Porta Nuova*: presente nei gruppi (A) e (B), conserva anche in questo caso il suo ruolo iconico con delle immagini che non si discostano con la tradizione già propria del Grand Tour. Assente dal fondo Giordano (C), permette di confermare l'ipotesi di una traslazione dell'interesse del fotografo al di fuori dal centro storico;
- *Ville e giardini* (Fig. 4): diverse stereoscopie di Villa Giulia e dell'Orto Botanico si ritrovano nei tre gruppi, quello che muta profondamente è l'approccio visivo. Da un'immagine canonica, frontale e quasi documentaria della fontana dell'orologio del Dodecaedro di Chauffourier, si passa ad uno sguardo concentrato sull'aspetto "folklorico" del gruppo (B) che nelle fotografie amatoriali del Milazzo sfocia proprio nel racconto autobiografico; la vita ritratta non è più quella di caratteristici personaggi, ma la propria;
- *Palazzina Cinese*: soggetto di pochi scatti nel gruppo (A) e (C), non sembra rientrare nel percorso stereotipato del cofanetto *Sicily*;
- *Strade* (Fig 5): delle stereoscopie sono state scattate in tutte le epoche e sono delle immagini che testimoniano l'evoluzione del tessuto urbanistico nel corso del tempo. Dopo le strade barricate della rivoluzione del 1860 e una neonata via Roma in un'epoca precedente la costruzione del Teatro Biondo, ripresa da Pelos (A), l'elemento umano ritorna al centro degli scatti dell'anonimo fotografo americano (B) interessato a raccontare la brulicante attività cittadina e le più moderne strade alla moda. Nelle fotografie di Milazzo (C) troviamo l'esaltazione di un nuovo ed ormai definito assetto urbano che identifica i nuovi simboli della borghesia industriale, in cui lo spostamento verso nord è completamente definito e lo sguardo si posa sulle nuove piazze Castelnuovo e Sant'Oliva, la via Cavour e la strada della Libertà;
- *Teatri*: completamente ignorati dal fotografo della Stereo Travel & Co. (B) più legato ad una iconografia fotografica stereotipata, sono documentati con cura anche quando non ancora del tutto completati da Pelos (A), che riprende il Teatro Massimo prima della posa delle statue della Lirica e della Tragedia (1899) raccontando i primi passi di quel processo di emblemizzazione della classe borghese che trova il suo compimento nelle stereografie del gruppo C.

Da questo confronto risulta evidente come nel tempo, benché tenendo sempre presente la precedente tradizione pittorica ed incisoria, le immagini della città tendono ad essere concepite maggiormente per raccontare le sue diverse classi sociali, prima con uno sguardo quasi antropologico e, successivamente, con un intento auto-celebratorio tutto rivolto all'affermazione di una nuova simbologia del potere e concretizzato nello spostamento delle aree residenziali e mondane della città.



5: Strade: (sopra) Pelos, F., Via Roma - Palermo, 1898-1902 - Stampa stereografica su carta all'albumina, 7,2x15,3 cm [Fondo Arezzo di Trifiletti, inv. 24987; CRICD]; (al centro) Stereo-Travel Co., 10. Via Maqueda. Palermo. Sicily, 1908 - Stampa stereografica alla gelatina bromuro d'argento, 17,8x8,9 cm [Fondo Pansini, inv. 5521; CRICD]; (sotto) Milazzo, C., Palermo - Via Libertà, 1915 - 1942 - Gelatina bromuro d'argento su vetro, 4,5x10,5 cm [Fondo Giordano, inv. 4237; CRICD].

Bibliografia

Monografie

- AA. VV. (2003). *Grand tour in Sicilia, 1890-1950: viaggio attraverso il manifesto pubblicitario*, Palermo, Officine Grafiche Riunite.
- ANSELMO, D., LA CECLA, F., LO DICO, D. (2008). *Un fotografo americano in Sicilia*, Palermo, Kalós.
- BAJAMONTE, C., LO DICO, D., TROISI, S. (2007). *Album Sicilia: viaggio ottocentesco di Eugène Sevaistre*, Palermo, Kalós.
- BAJAMONTE, C., LO DICO, D., TROISI, S. (2006). *Palermo 1860: stereoscopie di Eugène Sevaistre*, Palermo, Kalós.
- DE SETA, C., DI MAURO, L. (2002). *Palermo*, Laterza, Bari-Roma.
- DI BENEDETTO, E. (2001). *Di Benedetto Giuseppe, Palermo tra Ottocento e Novecento - La città entro le mura nella collezione fotografica*, Palermo, Grafil.
- DI BENEDETTO, E., (2002). *Di Benedetto Giuseppe, Palermo tra Ottocento e Novecento - La città fuori le mura nella collezione fotografica*, Palermo, Grafil.
- DI DIO, M., MIRISOLA, V., (2002). *Sicilia ottocento: fotografi e Grand Tour*, Palermo, Gente di Fotografia - CRICD.
- DI FRESCO, A. M., (1994). *Album Palermo*, Palermo, Flaccovio Editore.
- DURAND, M. (2015). *De l'image fixe à l'image animée: 1820-1910. Actes des notaires de Paris pour servir à l'histoire des photographes et de la photographie*, vol.1-2, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales.
- FANELLI, G. (2001). *L'anima dei luoghi: la Toscana nella fotografia stereoscopica*, Firenze, Mandragora.
- FIorentino, G. (2007). *L'Ottocento fatto immagine, Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio Editore.
- IACHELLO, E. (2000). *Immagini della città, Idee della città: Città nella Sicilia (XVIII-XIX secolo)*, Catania, Giuseppe Maimone Editore.
- PIRRONE, G. (1989). *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Milano, Electa.
- PIZZO, M. (2011). *Lo stivale di Garibaldi: il Risorgimento in fotografia*, Milano, Mondadori.
- SAINT NON, J. C. (1785). *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, vol. IV, pt. I, Parigi, De Clousier.
- STOCKHAMMER, L. (1913). *La Stéréoscopie rationnelle. 2e édition, revue et augmentée*, Parigi, Charles-Mendel.
- ZANNIER, I. (1997). *Le Grand Tour nelle fotografie dei viaggiatori del XIX secolo*, Venezia, Parigi, Canal.

Volumi collettanei con curatore

- MANODORI SAGREDO, A. (2016). *Il grand tour e le origini del 3D: viaggio nella fotografia dell'Ottocento*, Roma, Munus Palombi.
- CABIANCA, V., CARTA, M. (2008). *Le vicende urbanistiche*, in *Palermo: specchio di civiltà*, a cura di G. Puglisi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CASANOVA UCCELLA, M. L., TELLINI SANTONI, B., MANODORI, A. (1994). *Roma in stereoscopia 1855-1908*, Roma, Edizioni De Luca.

CHIRCO, A., LO DICO, D. (2004). *La Révolution de Palerme 1860: i luoghi della città*, Palermo, Eidos.

PURPURA, A., SCALIA S. (2003) *Palermo città e mare dalle vedute dell'800 alla fotografia* Palermo, Officine Grafiche Riunite.

EARLE, E. W. (1979). *Points of view: the stereograph in america, a cultural history*, Rochester, N.Y., Visual Studies Workshop Press.

Saggio in volume collettaneo

ABBAMONDI, L. (1992). *Dalla stereoscopia alla stereofotografia* in *Obiettivo europa: la raccolta di fotografie stereoscopiche della biblioteca vallicelliana, 1903-1908*, a cura di A. Manodori, B. Tellini Santoni, Gaeta, Il Geroglifico, pp. XIII-XVI.

DE SETA, C., (1982). *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia*, Annali 5, Il paesaggio, Torino, Einaudi, pp. 127-263.

FURLAN, C., PASTRES, P. (2008). *Dall'Antico al Barocco: immagini e fortuna dell'arte siciliana nel voyage di Vivant Denon*, in *Il Settecento e il suo doppio: rococò e neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, a cura di Guttilla, M, Palermo, Kalos, pp. 33-49.

MIRAGLIA, M. (1996). *Henri Le Lieure de L'Aubepin e l'inizio della sua carriera a Torino* in *Il mondo in stereoscopia: Henri Le Lieure fotografo e collezionista*, a cura di G. Borghini, Napoli, Electa, pp. 15-23.

RUSSO, M. G. (2002). *Le istantanee dei visitatori*, in *Immagini storiche della Sicilia antica, le ragioni della tutela*, Palermo, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della P.I., Dipartimento dei beni culturali, ambientali ed E.P., Centro regionale per il catalogo e la documentazione, Fototeca.

VINARDI, M. (2011). *Vedute di città italiane tra 1860 e 1890. Alcune riflessioni*, in *L'Italia dopo l'unità: vedute di città italiane dal 1860 al 1890*, Torino, Associazione per la fotografia storica, pp.7-17.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Nantes, Centre des Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères, Archives rapatriées du consulat de France à PALERME 1719-1971, 505PO, 1, 36: *Affaires particulières, Gustave Emile Chauffourier, certificat de résidence à Palerme depuis 1862* (s.d.)

Palermo, Archivio storico fotografico del CRICD - Centro regionale per l'Inventario la Catalogazione e la Documentazione, Fondi: Arezzo di Trifletti, Pansini, Giordano.

Sitografia

<https://www.loc.gov/pictures/item/2009631553/> [giugno 2019].

<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=stereo-travel%20co.%201913> [giugno 2019].

Sotheby's catalogo dell'asta *Travel, Atlases, Maps and Natural History* del 14 Novembre 2017, lotto 150 *Japan - Stereo-Travel Co.*: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/travel-atlases-maps-117405/lot.150.html> [giugno 2019].

BUILDING A MODERN BUENOS AIRES THROUGH PHOTOGRAPHY. URBAN LANDSCAPES AND SKYSCRAPER IMAGES IN THE PRINTED PRESS (1910-1936)

CATALINA FARA

Abstract

The paper analyses how urban transformations and photography shaped Buenos Aires' visual culture by focusing on the representations of skyscrapers and panoramic views published in the printed press. The focus is on the period between 1910 (the conclusion of the city's first skyscraper) and 1936, when the Kavanagh building was completed (amid the celebrations for the city's 400th anniversary). The study uses skyscrapers as an element of progress and modernity, when the city became a metropolis.

Keywords

Urban landscape; Buenos Aires; Printed press

Introduction

Until mid-19th century, the Buenos Aires' skyline was only interrupted by the churches' towers and domes that constituted the signature image of the city. With the insertion into the global market and the development of the financial system, skyscrapers started to appear in the horizon, soon becoming the symbols of a desired modernization. In this context, photography was a catalyst in understanding the ongoing changes in the urban landscape, and particularly those images that circulated in the printed press. Printed images then had a dynamic circulation and had a definite role in the building of a modern Buenos Aires' imagery. Therefore, cityscape representations circulated and operated culturally not only individually, but by juxtaposition and accumulation in different means, generating repertoires and discourses that crystallized in paradigmatic images, many of which prevail nowadays.

The current article will analyze how urban transformations and photography shaped the city's visual culture by observing the representations of Buenos Aires' skyscrapers and the panoramic views published in the printed press. It will focus on the period between 1910, when the construction of the city's first skyscraper, the *Railway Building*, was concluded; and 1936, when the *Kavanagh* building was completed, in the context of the celebrations for the 400th anniversary of the city's foundation.

The hypothesis that guides this approach is that the images of a modern city are built upon visual schemes that are implicitly projected over the places. Each image of the city is a kind of “domestication” of the territory, so they become new ways for interpreting and thinking the city itself, in the tension between material progress and cultural identity. Cityscapes, as any image, are not neutral and can be subjected to multiple manipulations, either ideological or concerning power and control. In this regard, urban representations are areas of interchange that are constantly being re-formulated. They show the ways in which power, place and cultural traditions intersect and come into conflict in the visual culture. Urban scenes can also be powerful symbols to portray the economic success and potential of a country. Accordingly, they become an intersection between the political and the aesthetical practices of modernity [Andermann 2008, 5]. So, it is necessary to understand these images operating as “cultural practices” that is, as ways of power that have an intentionality behind them [Mitchell 1994], conceived as complex webs to comprehend their relationship with the modernization process, defining the means, resources, strategies and practices in the conformation of cultural memories. Its characteristics though, are not univocal and have a lot to do with the presence of certain categories that operate as models, that can come from different areas such as art or literature. In this sense, art shapes the image of a city, in its aesthetic apprehension of the territory, transforming it in motifs that are then replicated and reproduced in different means.

By the end of the 19th century, during the process of modern culture internationalization, these schemes led to a dynamic interchange between cultural metropolises that constituted an *international urban visual vocabulary*. The city offered new ways of access through these images that accompanied the process of urban development. Also, the visual and discursive images in circulation helped people to know and to recognize themselves in order to define an urban identity to be projected on the national and international scene [Reese 1999]. Therefore, the representations of the urban landscape had an outstanding connection with the ways of perceiving and evaluating new architectures and, especially, the material changes in the layout and general appearance of the city. As this transformation took place, the images produced were considered as a material and symbolic condensations of this change.

In Buenos Aires, the discussions concerning the various urban renewals went public through specialized media, weekly magazines and daily newspapers. The proposals were directly related to urban planning at an international level, which premises were interpreted and applied to the local scene. The illustrated press was then a fundamental device in shaping a new *modern* visual culture. As Benedict Anderson [2000] defined, it was the printed image and text that allowed the constitution of the “imagined community”. Consequently, the intersections and the overlap of textual and visual narratives in printed media multiplied and spread the various imageries of the city.

Urban experience, vertical development and landscape representations

Since Babel, the fascination for tall buildings is one of the most ancient archetypes, which prevails until the present day. Through history towers had a fundamental symbolic role but also a practical one, in the localization processes, coding and defining of the urban landscape. Its presence assumed diverse functions and uses such as military defense, telecommunications or to symbolize spiritual elevation or economic power.

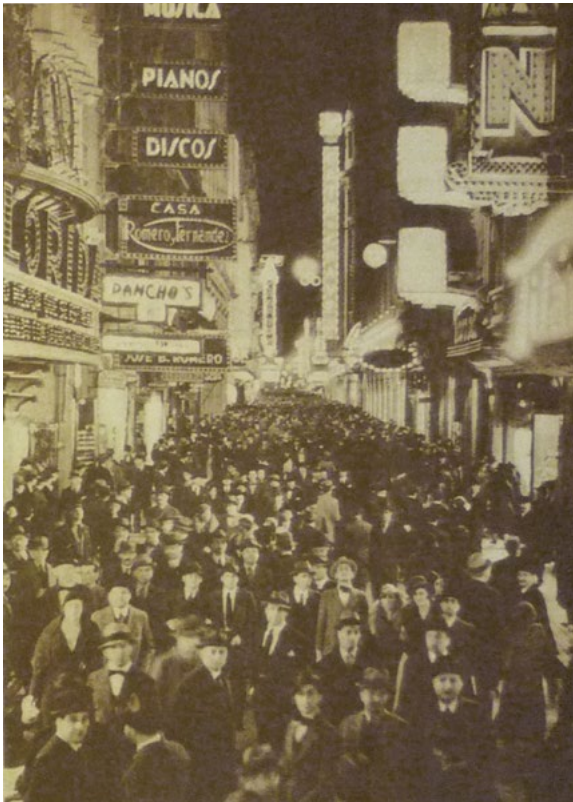
In 1909, the *Plaza Hotel* (63 meters height) was inaugurated in Buenos Aires, signaling the beginning of the vertical transformation of the city. This trend continued in the construction of the *Galería Güemes* building (80 meters height) in 1915 and, before it, the *Railway Building* (built between 1907 and 1910) which was the first construction in the city to have more than 10 stories with 80 meters height [Contreras 2005]. In 1913, the magazine «*Almanaque Peuser*» published a picture of the *Railway* under the epigraph *First Skyscraper* (Fig. 1), among other photos of great public buildings, general infrastructure and new leisure spaces within the city. This description is symptomatic of the aspirations of modernity and the real material changes in the urban layout. Thus, the images of towers started to multiply in the printed press, representing the hope of a visual, social and urban renovation.



1: *Primer rascacielos* (Railway Building) [in «*Almanaque Peuser*», Buenos Aires, 1913].

For the Centennial of the May Revolution in 1910, Buenos Aires sought to build its image as the symbol of a young nation and as a South American cosmopolitan center. Urban transformation processes had been generating new ways of spatial perception since the late 19th century, thanks to new building legislations, the extension of transport networks (subways, buses and tramways) and the expansion of sewerage and electricity networks. However, the vertiginous growth caused a fast building and demographic densification, traffic congestion and poor hygiene conditions that were then at the core of the municipal leaders' concerns.

The tall buildings continued to grow progressively in different areas within the city, as the answer to the symbolic demands of the private and corporative activities. However, the typology generated many debates amongst those that recognized it as a technical marvel and those that considered it a threat to the aesthetics of the city, and hoped for an architectural language more connected to the colonial past. As the city changed, it became clear that rethinking the past was necessary. Then there were two conflicting views regarding this process: the nostalgia for the past expressed in the critiques of change, and the celebration of the new as the vital basis for progress, symbolized in the new skyscrapers. By the 1930's, this discussions led to counterposed positions that surfaced in all areas of politics and culture: on one side, a nationalist tendency that pretended to rescue the colonial past, accentuating the nostalgia for a pre-industrial city,



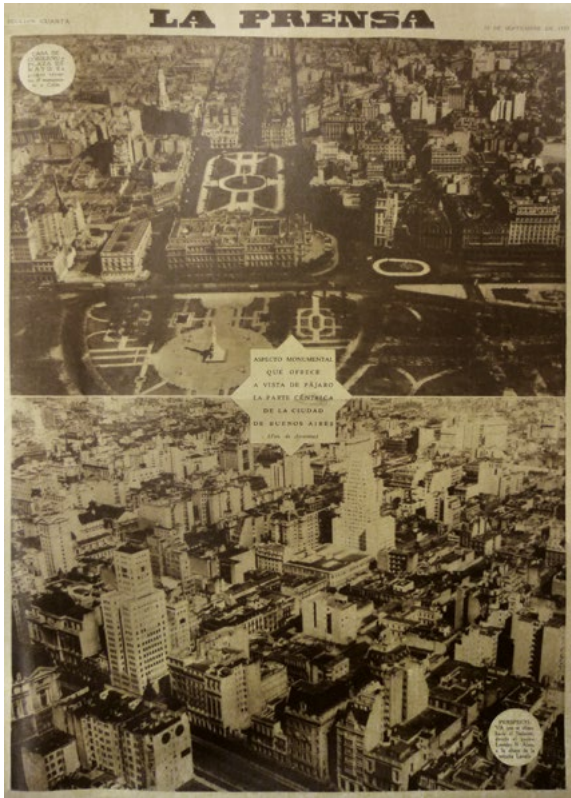
2: *Florida de noche, en plena actividad* [in «La Nación», October 22nd, 1933]

more in contact with nature; and on the other, a more cosmopolitan vision (materialized in the *avant garde* movements of the 1920's) that celebrated the city as a symbol of the present time. The fascination for the modernization process was a powerful engine for the young artists, and so the new infrastructures embodied progress in the new cityscape images. The great avenues filled with automobiles, the lights, posts and cables also started to represent Buenos Aires' vivacious streets (Fig. 2).

The images of the Buenos Aires' urban landscape were confronted with those that showed or reconstructed the city's colonial past. In this sense, an "old city" imaginary was built in contrast to the images depicting the growing present of the metropolis. This imagery was used with two aims: to highlight the benefits of progress (opposed to an "undeveloped" past), or to stress the viciousness and cosmopolitanism of the present against an idealized and idyllic past. In the city center, tall buildings were seen as threatening presences casting their shadow over the houses, which gradually were relegated to the suburbs. So, the suburbs became the place where many artists went in search for motifs that reminded them of the city of bygone days [Fara 2020]. The nostalgia for the city that lied beneath the new concrete "masses" is a speech that can be traced back, specially to 1920's decade, and that impacted in all areas of culture. Many articles in the newspapers expressed the controversy and criticized the repercussions of the changes, but also there were many that celebrated the transformations and the new architecture. Is in this regard that many panoramic views of Buenos Aires were published, to reveal the greatness of the growing city. The shoots from the top of the new skyscrapers proliferated since the late 1910's and, later on, the aerial views became very popular as they had a sense of profound novelty due to the way in which they were taken (Fig. 3).

The "birds view" perspectives of the cities, can be found already in medieval paintings, in a fiction that transformed those images into tools and symbols of the mastering of the space. Michael de Certau [1990] understands panoramic views as imaginary totalizations, that have an effect in the everyday space practices of the citizens. Aerial views were then a useful tool to show the urban planning and the structure of the city in a large scale, showing its limits and dimension. These images were very common in Buenos Aires, given its prolific appearance in the printed media. These visions were the best vehicle to show the desire of the political and intellectual modernizers. Buenos Aires was looking for a place among the world's great metropolises and the best way to demonstrate it was through the circulation of panoramas that proved the growth of the city both in extension and height.

Accordingly, we can explain the great number of postcards and photo albums that included those panoramic views. Even the photo-book published in 1936 by the city administration to celebrate the 400th anniversary of its foundation (*Buenos Aires: Cuarto Centenario de su fundación. Visión Fotográfica*, known as *Buenos Aires 1936*), includes several aerial shoots. Prefaced by the Argentinian architect Alberto Prebisch, the photos were made by Horacio Coppola who, after studying at the Bauhaus, documented every inch of the city. His photographs are characterized by a particular use of the *avant-garde* language that had a fundamental role in the building of a modern Buenos Aires' imagery that still persists nowadays.



3: The monumental view of the city offered by the aerial images of the city center. Front cover of the newspaper [in «La Prensa», September 10th, 1933].

Skyscrapers and panoramas in the printed press

During the 1920s and 1930s, the economic growth and the significant arrival of immigrants generated new educational and recreational needs. Educational policies aimed at the immigrants' schooling and, in a few years, the access to education doubled the number of literate citizens [Sarlo 1988; Privitello 2003]. Together with the increase of the reading metropolitan population, publications addressing diversified consumers arose, especially those dedicated to the middle classes aspiring for social ascension. The printed press was both part and result of a developing domestic market and responded to the expectations of renewed consumers. The number of circulating illustrated magazines such as «Caras y Caretas» (1898-1939), «El Hogar» (1904-1962), «Plus Ultra» (1916-1930) and «Atlantida» (1911-1952), escalated to numbers never seen before, multiplying the images offered to a growing public [Sarlo 1988; Szir 2010]. As it is known, the printed press holds a fundamental role in the development of visual culture, and was, of course, key in providing tools to interpret the modern landscape of the city by showing its characteristics and discussing its ambiguities. In this sense, it is interesting to explore how its consumption affected the artists, that often used published photographs as models or as inspiration for their paintings [Fara 2020].

Foreign examples were also very influential in the makings of the local urban modernity representations. Since the late 19th century, the Manhattan skyline had embodied the essence of the metropolis, its skyscrapers symbolized, like no other icon, the economic leadership and the aspirations of the modernity. As hundreds of New York cityscape images circulated in diverse formats throughout Europe and Latin-America, particularly in the printed press, the importance of its influence was precisely that American cities became the beacons of the world's present and future development. Postcards, films, photography and all sorts of media established the fascination for skyscrapers. At the same time, the architectural and urbanistic innovations of the American cities generated a strong interest amongst the citizens, based on its recurrent coverage on the Argentinian printed mass media, as well as in the specialized magazines. The experience and the life of the great metropolises was a recurrent concern, as it is demonstrated, for example, by an article written by Jose Vasconcelos, entitled *Gigantasia* [1931], in which the author described the sensations of walking the streets of New York under the shadows casted by its tall buildings. In that context, we can also include an article by the Argentinian architect Ángel Guido entitled *Catedrales y rascacielos* [1931] (*Cathedrals and skyscrapers*), which preceded his book under the same title, edited in 1936. Guido compares the constructive will of the gothic churches with the 20th century skyscrapers, and concludes that both are characterized by its "un-anthropomorphism", due to its abstract shapes as much as their size and height.

The metropolitan desires were reinvigorated when Le Corbusier visited the city back in 1929 and presented his *Plan para Buenos Aires*, which included a *Citté des Affaires* where financial and administrative institutions were to be located, condensed into five big skyscrapers placed on an island built directly over the de la Plata river. That project, even when never executed, sparked great controversy and discussion. The influence of the Swiss architect, among other circumstances, meant the beginning of a new era in the construction of tall buildings in Buenos Aires. Skyscrapers like the *Comega* (1933), the *SAFICO* (1934) and the *Kavanagh* (1936), became the emblem of the modern Buenos Aires of the 1930's, and represented for quite some time the materialization of the metropolitan aspirations. The *Kavanagh*, with its 120 meters height to the top, was officially inaugurated in January 1936; becoming the tallest building in Latin-America. Immediately it turned into a paradigmatic building, whose powerful figure was photographed and reproduced in newspapers and magazines and also circulated in postcards as the symbol of the modern capital (Fig. 4).

In the architecture magazines such as the «Revista de Arquitectura» and «Nuestra Arquitectura», the discourse was centered in the understanding of the space and the hierarchy of the buildings' functions without resigning to the aesthetical language. The concern was to achieve geometrical depuration and functionality applying new technologies that allowed reaching new heights. The ideas and discussions amongst architects and artists that were published in specialized press also circulated in mass newspapers, and became the reference points from which habits were impacted and collective imaginaries were built. The newspapers with the highest urban circulation like «La Nación» and «La Prensa» incorporated a great number of images into their pages. Their respective



4: Edificio Kavanagh, postcard [Photograph by Gastón Burquín photographer, 1936]

Sunday supplements reproduced numerous photographs and painting, usually on a full page, contributing to build the urban modern imagery.

Conclusions

The «prosaically flat» [Clemenceau 1910] Buenos Aires' skyline over the Río de la Plata river was the first image that the many European travelers arriving to the city saw from the ships. The towers and domes of the churches outweighed the horizontality of the landscape, and that is how this skyline became a stereotype that prevailed in prints and watercolors from the late 18th century well into the 19th century. Argentina's financial development resulted in the materialization of the first skyscrapers at the beginning of the 20th century, so in the periodical press the profile of old church towers was compared to the desired skylines of New York or Chicago. This repertoire of the colonial

past imagery was contrasted with the images of the modern present of the city, and the presence of towers in the urban landscape was considered as an element of progress. The circulating images of Buenos Aires in the printed press started to show its new buildings, vindicating the power of periodicals as means favoring the development of visual culture. The metropolis offered new ways of access through these images that accompanied the process of urban expansion, while contributing to the creation of new consumption patterns.

Bibliography

- ANDERMANN, J. (2008). *Paisaje: imagen, entorno, ensamble*, in «Orbis Tertius», vol. 13, n. 14, pp. 1-7: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01> [April 2017].
- ANDERSON, B. (2000 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, FCE.
- BALDASARRE, M. I. (2015). *Latin America and the idea of a “global modernity”, 1895-1915*, in «19&20», Rio de Janeiro, vol. X, n. 2, July/December: http://www.dezenovevinte.net/uah2/mib_en.htm [February 2019].
- CONTRERAS, L. (2005). *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires (1580- 2005)*, Buenos Aires, Gobierno de la ciudad de Buenos Aire.
- CLEMENCEAU, G. ([1911] 2002). *La Argentina del Centenario*, Bernal, UNQ.
- DE CERTEAU, M. ([1990] 2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer 1*, México, Universidad Iberoamericana.
- FARA, C. (2020). *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*, Buenos Aires, Ampersand.
- GUIDO, A. (1931). *Catedrales y rascacielos*, in «La Prensa», May 31st.
- PRIVITELLO, L. (2003). *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entre-guerras*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LIERNUR, F., SILVESTRI, G. (1993). *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARCOCI, R., MEISTER, S. (2015). *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, New York, MoMA.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Landscape and power, Chicago-London*, The University of Chicago Press.
- RAMA, A. (1995). *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- REESE, T. (1999). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires, Eudeba.
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SZIR, S. (2010). *Figuraciones urbanas. Caras y Caretas, 1900*, in: *Dinámica de una ciudad. Buenos Aires, 1810-2010*, a cura di A. Lattes, Buenos Aires, Dirección General de Estadísticas y Censos, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- VASCONCELOS, J. (1931). *Gigantasia*, in «La Prensa», May 24th.

GIANNI PIRRONE E FERDINANDO SCIANNA: PALERMO LIBERTY ANALISI STORICA E LETTURA CRITICA

MATTEO IANNELLO

Abstract

In May 1971, the company Sciascia (Caltanissetta) published Palermo Liberty a book with text by Gianni Pirrone and photographs by Ferdinando Scianna. It is a first collection of the vast and complex artistic and architectural panorama that at the time was mostly unpublished, which made Palermo «an essentially Liberty city, almost a little capital of art nouveau» as Leonardo Sciascia wrote.

Keywords

Palermo; Liberty; Architecture

Introduzione

La stagione del Liberty a Palermo, legata in particolare alla figura di Ernesto Basile e segnata dalla leggendaria epopea dei Florio, ha vissuto nel corso del Novecento fortune alterne che ne hanno a lungo impedito una visione organica d'insieme finendo con il compromettere inevitabilmente larga parte di quel ricco patrimonio artistico e architettonico che – come ricordava Leonardo Sciascia – aveva fatto di Palermo «una città essenzialmente Liberty, quasi una piccola capitale dell'art nouveau» [Sciascia 1967].

L'instancabile lavoro di ricerca portato avanti da Gianni Pirrone a partire dal suo *Ernesto Basile "designer"*, pubblicato nel 1965 sulle pagine della olivettiana «Comunità», oltre a segnare l'inizio di uno studio sistematico sul Liberty in Sicilia – che prenderà progressivamente forma compiuta grazie ad una crescente serie di iniziative a carattere nazionale ed internazionale da lui pensate come occasioni di verifica, dibattito e confronto – lo porterà a tracciare una linea di ricerca capace di innervare a lungo il lavoro futuro di allievi e giovani studiosi. Un contributo, quello offerto da Gianni Pirrone, che risulta ancora oggi centrale per capacità di lettura e interpretazione critica di un momento storico di grande rilevanza artistica, sociale ed economica; un ambito allora:

ancora ai margini degli interessi di studio che, dopo aver occupato per quasi tutto il primo ventennio del secolo l'attenzione delle riviste specializzate di architettura e di arti decorative, ha dovuto poi subire un oblio durato più di trent'anni prima di poter registrare la sua prima rivalutazione critica [Pirrone 1971a, 7].

Ricostruire quel contesto sociale e culturale che tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento aveva portato Palermo «alla testa del movimento *modernista*» con Milano e Torino [Melani 1903] ha significato per Gianni Pirrone sia ragionare su quel complesso sistema di relazioni che ha legato il lavoro di architetti, pittori, scultori, decoratori e artigiani (si vedano in particolare gli esiti del binomio Basile-Ducrot) sia, ad una scala maggiore, soffermarsi su quegli aspetti culturali e sociali che collegano la Sicilia al dibattito nazionale ed internazionale. Un ambiente, quello siciliano e palermitano in particolare, certamente dominato dalla figura di Ernesto Basile ma in cui risulta fondamentale la «presenza di un notevole “entroterra artigianale” [...] che costituisce quella struttura esecutiva e quel tessuto connettivo su cui si basa per buona parte il processo di trapianto e di diffusione del Liberty nell'isola» [Pirrone 1974, 12].

In quest'ottica la *Mostra del Liberty italiano* curata da Rossana Bossaglia e allestita a Milano nella sale de La Permanente (1972) ha rappresentato certamente un primo significativo momento di sintesi, coagulo di quel lavoro di ricerca e recupero che, in ambito nazionale, si era progressivamente costruito intorno al liberty; un'attenzione questa che travalicando quegli aspetti prettamente progettuali concretizzatisi – specie in area lombarda e piemontese – con l'affermarsi del neoliberty, si focalizzava piuttosto sulla lettura storico-critica di un fenomeno artistico e architettonico tanto significativo quanto di fatto sconosciuto:

Quando abbiamo incominciato a studiare il Liberty italiano – ricorda la Bossaglia – noi ci siamo posti determinati problemi. Il fenomeno era malnoto, o almeno noto settorialmente, con una modesta visione d'insieme da parte anche di studiosi qualificatissimi, e una difficoltà generale a centrare – chiedo scusa del bisticcio – le centrali del movimento [Pirrone 1974, 26].

Alla mostra milanese farà eco quella promossa da Gianni Pirrone sul *Liberty a Palermo* allestita nel maggio del 1973 nelle sale della Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo, e accompagnata dal convegno *Bilancio di studi sul Liberty* che vedrà raccolti nella Sala Basile del Grand Hôtel Villa Igiea alcuni tra i maggiori studiosi italiani impegnati in una messa a punto critica intorno al Modernismo italiano (Eleonora Bairati, Rossana Bossaglia, Anna Maria Damigella, Gillo Dorfles, Manfredi Nicoletti, Maria Grazia Paolini, Nello Ponente, Marco Rosci oltre naturalmente allo stesso Pirrone).

A inaugurare questo percorso di ricerca sul Liberty in Sicilia è il volume *Palermo Liberty* pubblicato nel maggio del 1971 per le edizioni Salvatore Sciascia di Caltanissetta da Gianni Pirrone, con le fotografie di Ferdinando Scianna. Il libro – costruito secondo un registro che all'analisi critica di Pirrone affianca quella fotografica di Scianna – non intende essere un atlante storico di quella che fu l'esperienza modernista a Palermo quanto piuttosto, pur procedendo «con limitazioni di comodo, solo per accenni, alle opere e agli autori di codesto liberty palermitano, vuole almeno raggiungere lo scopo di integrare un panorama le cui lacune, finora, non hanno compreso solo gli elementi e le figure di secondo piano» [Pirrone 1971a, 11].

Ricostruire la storia che ha portato alla pubblicazione del volume, anche attraverso il binomio fotografia e città, ci permette non soltanto di tracciare un affresco su una

stagione tanto breve quanto intensa per la storia urbana di Palermo, ma allo stesso tempo di accennare, almeno in parte, a quella corrispondenza intellettuale che ha alimentato il confronto e il dibattito tra due forti personalità. Un dialogo a tratti serrato che sta, come vedremo, alla base della *nostra* pubblicazione. Intorno al Liberty a Palermo e alla sua storia politica, economica e sociale, ragionavano infatti da tempo Leonardo Sciascia e Gianni Pirrone; quella stagione – allora ancora in larghissima parte da indagare – era tra i due oggetto di un dialogo e un confronto continuo e a tratti intenso. Se da un lato, come ricorda Ferdinando Scianna¹, Sciascia era tentato dal mettere a punto uno studio dedicato alla figura di donna Franca Florio tracciando allo stesso tempo un affresco sulla storia di una delle più importanti famiglie europee a cavallo tra Otto e Novecento, Pirrone – raccogliendo in parte l'eredità di Edoardo Caracciolo e sulla scia delle ricerche avviate insieme – era alla ricerca di quel patrimonio artistico e architettonico che aveva contribuito alla nuova configurazione urbana della città di Palermo, nel tentativo di rintracciare tutti quei tasselli capaci di restituire la ricchezza e la complessità della grande stagione modernista palermitana.

Da una parte – ricorda ancora Scianna – vi era dunque per Sciascia un interesse storico-sociale, dall'altra per Gianni Pirrone un interesse scientifico-architettonico. Fu proprio Sciascia – che abbandonò in seguito l'idea del suo volume su donna Florio – a individuare un piccolo editore di Caltanissetta, suo omonimo, sollecitando Gianni alla pubblicazione che, almeno nella sua fase iniziale, coinvolse un gruppo di amici: il pittore Bruno Caruso si era offerto infatti di curare l'impaginazione e la redazione grafica del volume e ad Enzo Sellerio si era pensato, giustamente dico io, per curare la parte fotografica del volume.

Mentre prende corpo lo studio di Pirrone, muta contestualmente la struttura ipotizzata in prima istanza: su suggerimento di Leonardo Sciascia viene coinvolto per la documentazione fotografica il giovanissimo Ferdinando Scianna che aveva pubblicato qualche anno prima proprio con Sciascia un importante volume sulle feste religiose in Sicilia [Sciascia, Scianna 1965]. Lo stesso Scianna poi – che da poco aveva lasciato la Sicilia per Milano dove aveva iniziato a collaborare con «L'Europeo» – si farà carico di lavorare insieme a Pietro Basciolla, anche lui all'Europeo, all'allestimento grafico del volume al posto di Bruno Caruso.

L'intento perseguito da Pirrone è chiaro fin da subito: documentare per grandi linee quel patrimonio che ha caratterizzato la cultura artistica e architettonica della capitale siciliana in relazione al dibattito nazionale e internazionale (si vedano in tal senso le “Tavole cronologiche e sinottiche” poste a chiusura del volume), provando a esercitare quasi un'azione di salvaguardia e tutela su un'eredità a rischio:

¹ Le testimonianze di Ferdinando Scianna citate nel presente contributo sono estrapolate dalla conversazione avuta da chi scrive con Ferdinando Scianna nel corso di un incontro presso il suo studio di Milano (5 aprile 2019) proprio in merito alla collaborazione con Pirrone per la stesura del volume dedicato al Liberty a Palermo.

Prima che la “dispersione” in corso, con “crudeltà” forse più cieca, e certamente più incolta, completi la sua opera cancellatrice, l'occasione è ancora propizia per una doverosa – anche se molto parziale nel nostro caso – documentazione e messa a punto nei riguardi di un patrimonio che, a Palermo, dietro le facciate aristocratiche, dietro le raffinatezze apparentemente fine a se stesse, dei suoi arredi, dei mobili e delle sue decorazioni, può oggi conservare ancora una sua più profonda, e spesso coraggiosa ed appassionata, lezione di semplicità e di coerenza “borghese” e meritare un giudizio più aggiornato nel vasto e complesso panorama retrospettivo dell’ “Arte Nuova” [Pirrone 1971a, 24].

Gianni Pirrone sceglie di non fare ricorso ad immagini e disegni d'archivio ma decide di presentare una documentazione fotografica aggiornata affidando a Ferdinando Scianna la realizzazione di un vero e proprio reportage:

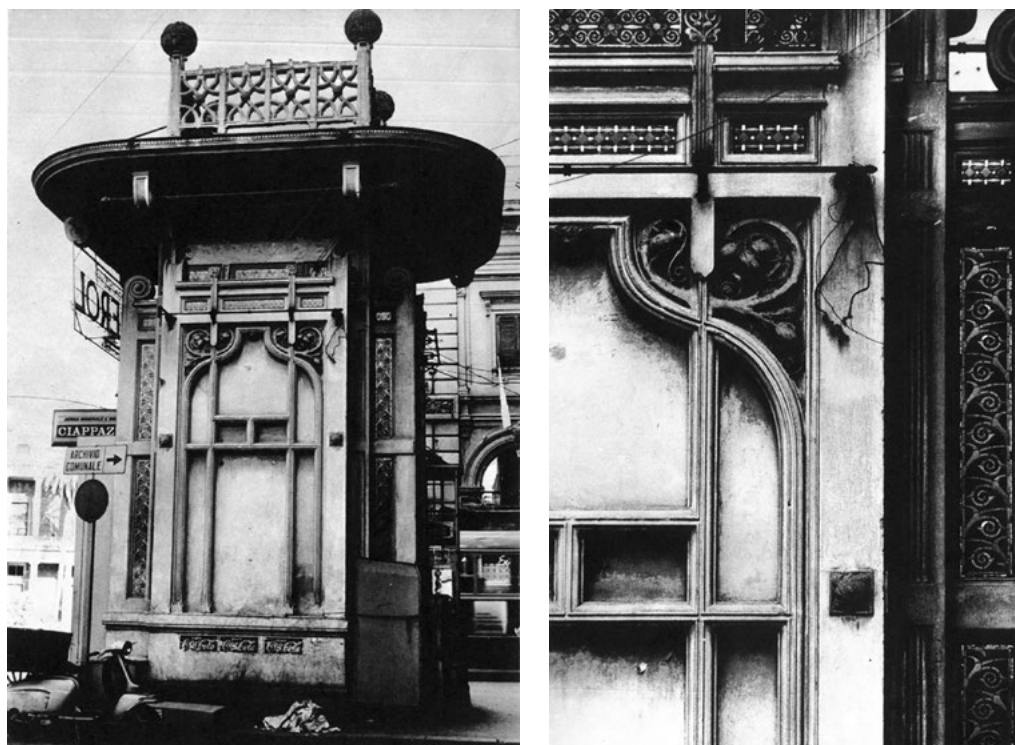
Le fotografie – ricorda oggi Scianna – furono fatte in poco tempo e, guardandole oggi, si avverte non la mancanza di passione che certamente non manca, quanto una “fragilità professionale” per me legata alla fotografia di architettura. Molte foto le avevo fatte a colori, lavorai cioè sia in bianco e nero che a colori scattando soprattutto con una Nikon Fm/2; alla fine si decise di utilizzare solamente il bianco e nero e di scegliere una foto a colori solamente per la copertina del libro.

Pirrone stila così una lista degli edifici da fotografare individuando un arco temporale che va dal 1889 (Villino Favalaro in piazza Virgilia di G. B. Filippo ed Ernesto Basile) al 1921 (Palazzo Cinema Massimo di G. B. Santangelo); accompagna certamente Scianna a fotografare il Villino Florio all'Olivuzza di Ernesto Basile di cui compaiono otto fotografie degli esterni ed una del salone interno a testimonianza del drammatico incendio doloso che colpì la villa nel 1962:

una perdita – scrive Pirrone nel libro – che segna la quasi definitiva scomparsa di “interni” e di arredi liberty a Palermo. Stretta d'assedio dalla speculazione privata, che ne ha progressivamente corroso quasi interamente il parco, e compromessa quindi nelle sue caratteristiche ambientali, con la perdita degli arredi la Villa Florio ha perduto anche le componenti fondamentali della sua unità architettonica [Pirrone 1971a, 16] (Fig. 1).

Le ventitré opere (ma sono molte di più quelle che affiorano nel saggio di Pirrone) che compongono la selezione fotografata da Scianna (87 immagini in tutto) raccontano una città a tratti quasi sconosciuta; la stampa bianco e nero è “densa” come si usava fare in quegli anni e Scianna punta l'attenzione su dettagli in cui la struttura architettonica è strettamente connessa a quel lavoro artistico e artigianale proprio delle arti figurative, accentuandone gli effetti chiaroscurali ed espressivi: intonaci, cornici marcapiano, decorazioni, ferri battuti e legni curvati, affreschi, maioliche e arredi.

Fu nel complesso – ricorda sempre Scianna – un'esperienza per me felice anche per le persone coinvolte e rimane ancora oggi un'esperienza isolata come fotografo di architettura, in seguito realizzai delle foto su Livorno ma posso considerare questo come l'unico caso in cui fotografai sistematicamente architettura, la mia è infatti una vocazione da reporter.



1: Ferdinando Scianna, Chiosco Ribaudò in piazza Castelnuovo di Ernesto Basile (1916) [in *Palermo Liberty*, 1971].

Nell'accostare analisi critica e fotografia, si cerca di restituire quel tessuto connettivo fatto di relazioni e rapporti che mirava a fare dell'architettura un'espressione d'arte totale. Le opere di Ernesto Basile – dal Chiosco Ribaudò in piazza Verdi (1894) al Chiosco Ribaudò di piazza Castelnuovo (1916) che sembra concludere «quasi con un divertissement, la gioia basiliana del Liberty» (Fig. 2) – sono accompagnate, in rigoroso ordine cronologico, da quelle degli allievi: Michele La Cavera, Vincenzo Alagna, Giuseppe Capitò, Francesco La Porta, Francesco Paolo Rivas, Ernesto Armò, Salvatore Caronia, Salvatore Benfratello, Giovan Battista Santangelo. Allo stesso tempo è possibile cogliere il contributo che diversi artisti locali hanno apportato alla definizione del progetto: Giuseppe Enea, Benedetto De Lisi, Gaetano Geraci, Ettore De Maria Bergler, Antonio Ugo, Rocco Lentini, Salvatore Gregoriotti. Figure queste, come mette in luce Pirrone nel suo saggio,

da considerarsi impegnate più di riflesso che in prima persona; [...]. Salvo alcune figure di maggiore e più sostanziale rilievo, è quasi preferibile guardare ad esse come agli esponenti più dotati e sensibili di un vasto "entroterra" artistico e artigianale di più antiche e nobili tradizioni, che costituisce quella struttura esecutiva, spesso di altissimo livello – basti ricordare gli apporti di Antonio Ugo e di De Maria Bergler o, per altro verso, la figura di Rutelli – cui pure, in gran parte, si legano le fortune del liberty a Palermo [Pirrone 1971a, 10-11].



2: Ferdinando Scianna, Grand Hôtel Villa Igia all'Acquasanta di Ernesto Basile (1899-1900) [in *Palermo Liberty*, 1971].

La struttura grafica dell'impaginato pensato per le illustrazioni – con immagini dal differente peso compositivo montate spesso “al vivo” – è impostata su una composizione sviluppata sulla doppia pagina tale da organizzare contemporaneamente immagini d'insieme e singoli dettagli. Il libro pone l'attenzione su un nucleo di opere a diversa scala urbana che si confrontano con la città (basti guardare al Grand Hôtel Villa Igia, alle ville o alle residenze borghesi) ma sempre volgendo lo sguardo a quegli aspetti prettamente artistici e artigianali che appartengono alla struttura stessa delle architetture.

In realtà la città – la cui struttura affiora tra le pagine del testo di Pirrone – non compare mai nel racconto fotografico dove le opere sono presentate nella loro singolarità, avulse dall'intorno urbano; “oggetti” letti nella loro unicità, quasi attraverso una lente di ingrandimento, quella dell'obiettivo fotografico, capace di restituirne in pieno la potenza di una ricerca espressiva: Villa Igia non è colta nella sua articolata struttura architettonica arroccata sulla scogliera che cinge la borgata dell'Acquasanta ma ne è piuttosto documentata la sorprendente spazialità del salone, «uno degli episodi più felici del Liberty europeo», nel dettaglio delle pitture di De Maria Bergler come nel disegno degli arredi (Fig. 3). Allo stesso modo per le residenze borghesi non ci si sofferma sul ruolo urbano ma sono sul loro impaginato prospettico d'insieme e di dettaglio; ed ancora la torretta del villino Florio colta arditamente dal basso attraverso la spirale dei ferri battuti o l'altra spirale, questa volta lignea, che dà il via allo scalone del villino Caruso di



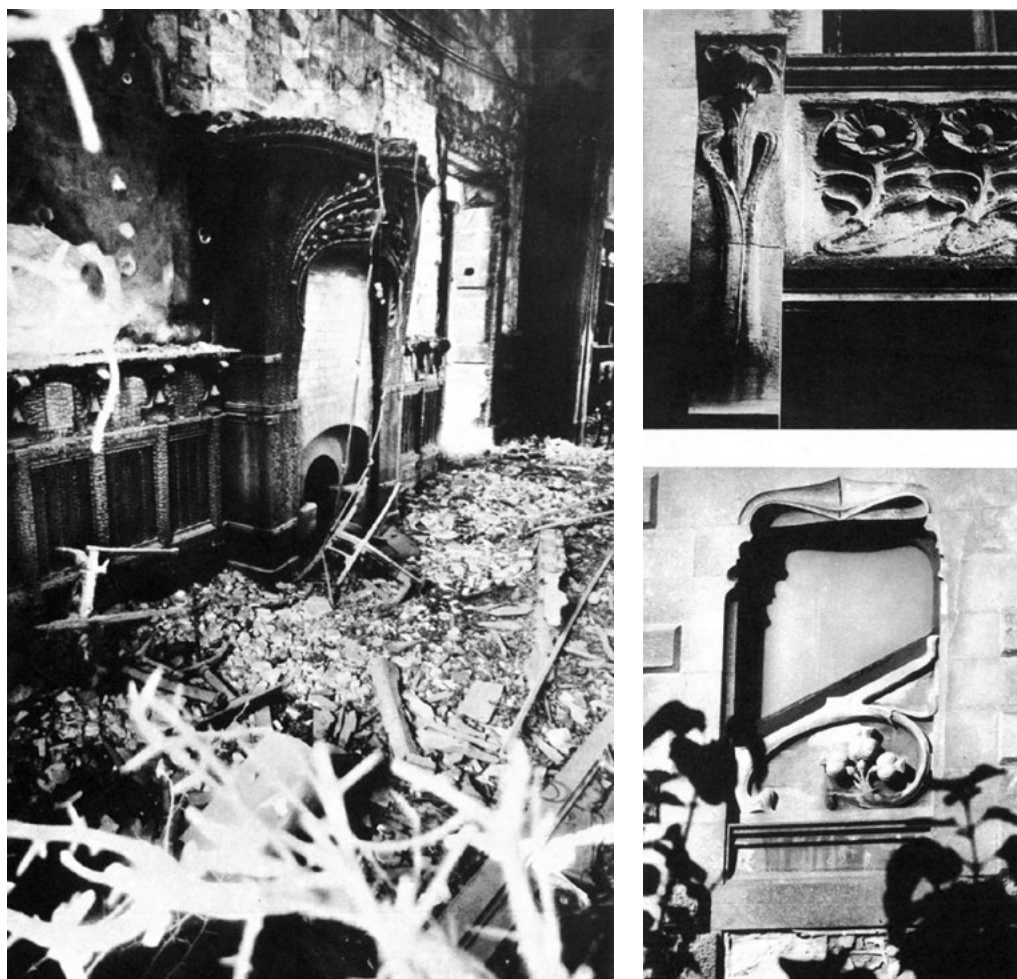
3: Ferdinando Scianna, Villino Basile di Ernesto Basile (1903-1904). L'ingresso e il particolare del lampadario e di una piastra decorativa in vetro colorato [in *Palermo Liberty*, 1971].

Francesco La Porta. In alcuni casi si giunge ad un processo quasi di astrazione, come nella rappresentazione di alcuni ferri battuti (Villino Basile (Fig. 4), Chiosco Ribaudò, Kursaal Biondo) o di particolari di intonaci (Palazzo Dato, Palazzo Cinema Massimo, Palazzo Russo Radicella, Cinema Excelsior) ed elementi musivi (pannello decorativo nel panificio Morello al Capo (Fig. 5)).

Architettura, pittura, scultura e disegno d'arredi sono elementi di un unico racconto; esaltazione di quel percorso espressivo, quella tensione culturale, che hanno fatto di Palermo una delle capitali del Modernismo. Momento cruciale sarà certamente la mostra dedicata ad Ernesto Basile allestita in occasione della Biennale di Architettura di Venezia del 1980 ed il relativo catalogo.

Il lavoro di documentazione sull'architettura modernista a Palermo troverà negli anni, come accennato in apertura nel presente saggio, ulteriori e più specifici contributi con Pirrone che amplierà progressivamente il campo di indagine all'intero territorio siciliano, con particolare attenzione all'area orientale dell'isola e a centri come Palazzolo Acreide, Canicattini, Ispica:

Tutto ciò apre maglie e orizzonti di studio di estremo interesse circa i rapporti formali e strutturali del Liberty con la città – in questo caso, ad esempio, con la tipologia edilizia tradizionale e spontanea – e con le stesse classi sociali che recepiscono questo “stile”; e



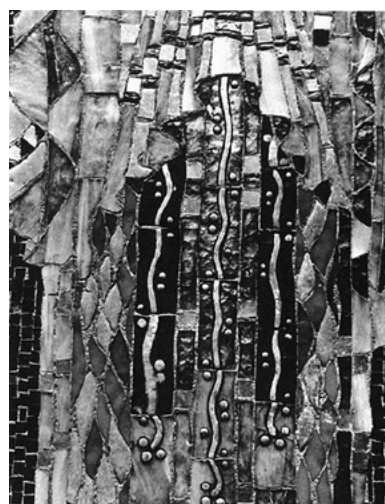
4: Ferdinando Scianna, Villino Florio di Ernesto Basile (1899). L'interno del salone dopo l'incendio del 1962 e particolari degli elementi decorativi delle finestre [in *Palermo Liberty*, 1971].

cioè, non più solo con l'alta e media borghesia ma anche con la classe contadina o della piccola proprietà terriera [Pirrone 1974, 35];

il disegno urbano dei grandi centri si allarga così allo studio del territorio dove diviene allo stesso tempo linguaggio e arte popolare.

Conclusioni

Attraverso l'analisi del rapporto fotografia-città – nel connubio tra l'analisi storico-critica di Gianni Pirrone e l'atlante fotografico di un Ferdinando Scianna – il presente contributo tende a restituire quel processo che ha portato, dopo lungo oblio, ad una rivalutazione



5: Ferdinando Scianna, Insegna e pannello decorativo nel panificio Morello a piazza S. Anna al Capo [in *Palermo Liberty*, 1971].

critica di quella “ricerca del nuovo” che proprio in Sicilia «rifiutando dell’Art Nouveau l’immagine naturalistica e sensuale, ne andava trasponendo le cadenze in un oggetto-strumento e cioè nell’architettura e nell’arredamento» [Pirrone 1971b]. La lettura e la riproposizione di un ambiente urbano tanto presente nel quotidiano andare collettivo, quanto così fragile (è giusto qui sottolineare come nonostante una generale rivalutazione del lascito modernista alcune di quelle opere illustrate da Scianna sono state distrutte e il loro numero aumenta in maniera consistente se guardiamo a quelle citate da Pirrone nel suo saggio), tenta di documentare, salvandolo dalla “dispersione”, un patrimonio architettonico allora tutto da scoprire, capace di restituire non soltanto l’immagine culturale di una città ma, cosa assai più importante, la sua storia e la sua identità:

Quasi interamente scomparso il gruppo delle ville basiliane, e di altre fra le migliori testimonianze del Liberty a Palermo, questi accenni sommari hanno voluto principalmente ricordare quanto, in questo “bellissimo caos”, è fortunatamente rimasto a documentare un periodo che, nella sua “crudeltà” sociale, non ha annoverato solo effimeri svolazzi e vuoti formalismi [Pirrone 1971a, 24].

Bibliografia

- AA. VV. (1980). *Ernesto Basile architetto*, Venezia, La Biennale di Venezia.
- BOSSAGLIA R. (1968). *Il Liberty in Italia*, Milano, Il Saggiatore.
- MELANI A. (1903). *L’Arte decorativa alla all’Esposizione di Venezia, La Sala Piemontese, le Sale Meridionali*, in «Arte Italiana decorativa e industriale», n. 7.
- PIRRONE G. (1965). *Ernesto Basile «designer»*, in «Comunità», n. 128, pp. 46-68.
- PIRRONE G. (1967). *Il liberty a Palermo*, in «Architetti di Sicilia», n. 14.
- PIRRONE G. (1971a). *Palermo Liberty (fotografie di Ferdinando Scianna)*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore.
- PIRRONE G. (1971b). *Architettura del XX secolo in Italia. Palermo*, Genova, edizioni Vitali e Ghianda.
- PIRRONE G. (1974). *Mostra del Liberty a Palermo. Bilancio di Studi sul Liberty*, Palermo, Sta.
- PIRRONE G. (1981). *Villino Basile*, Roma, Officina edizioni.
- SANTINI A., SCIANNA F. (1986). *Livorno*, Livorno, Belforte editore.
- SCIANNA F. (2011). *Autoritratto di un fotografo*, Milano, Bruno Mondadori.
- SCIANNA F. (2014). *Visti e Scritti*, Milano, Contrasto.
- SCIASCIA L. (1965). *Feste religiose in Sicilia (fotografie di Ferdinando Scianna)*, Bari, Leonardo da Vinci.
- UCCELLO A. (1970). *Il Liberty degli emigrati*, in «Sicilia», n. 63.
- Mostra del Liberty italiano (1972)*, a cura di Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, Arti Grafiche Crespi & Occhipinti [Catalogo della mostra a Palazzo della Permanente dicembre 1972-febbraio 1973].

SUPERUS

SIMON-KAY JONES, LOUISE JANVIER

Abstract

SUPERUS is a contemporary urban design discourse comparing Tokyo and Hong Kong. UCLan, UK and VTC, Hong Kong architectural studies degree programmes observed, catalogued and analysed their photographic field studies into research areas. The comparative analysis between Hong Kong and Tokyo posits a new framework in understanding global cities as a methodological approach grounded in everyday experiences.

Keywords

Materials; Transient; Architecture

Context

SUPERUS as a contemporary urban design discourse explores the city in this instance Tokyo and Hong Kong as a fertile ground and rich seam in exploring 6 key themes developed out of the continuing project work of UCLan/ VTC architectural studies programme. The project title of SUPERUS aims to examine what is meant by the notion of “super” in relation to cities and how can it draw out the “above or beyond” meaning further when describing the components that make up the fabric of the city.

The 6 themes of SuperTYPE, SuperBOUND, SuperIMPOSE, SuperFLOW, SuperOccupy and SuperFORM emerged from the backdrop of two varying urban territories of Hong Kong and Tokyo.

Field study work by a transnational student cohort was carried out alongside workshops in Tokyo over a period of 6 days, observing/recording, cataloguing, abstracting and analysing photographic narratives. An additional 4 workshop days in Hong Kong collated and comparatively analysed similar field study work in Hong Kong.

The activities connected Hong Kong students with UK students in Tokyo to conduct multidisciplinary field study observation and research. Students covered such locations in Tokyo as: Chiyoda-ku, Minato-ku, Naka-ku, Hachioji, Shibuya, Sumida-ku, and Setagaya-ku. And Locations in Hong Kong such as: Sha Tin, Tsing Yi, Central, Kowloon, Tsim Sha Tsui, and Kwun Tong.

The 6 themed Typologies that emerged from this work form conditions in a field of inquiry, captured through narrative instruments such as photographs and discussed to show a certain formal similarity in the constructed urban context, the new urban terroir. The comparative analysis of the work posits a new framework in understanding the new terroir of global cities PROCESS.

The itinerary programme of building visits in Tokyo and Hong Kong included:

- *Day 1* Arriving in the evening we examined the inventive construction of Tokyo International Forum by Rafael Vinoly in Marunouchi, Chiyoda-ku.
- *Day 2* Our morning visit included Tepia in Kitaoyama and Spiral in Minami-Aoyama both situated in the Minato-ku area by Fumihiko Maki. During the afternoon we walked along fashion houses e.g. Prada, Herzog de Meuron to visit the Nezu Museum by Kengo Kuma in Minami-Aoyama, Minato-ku.
- *Day 3* Included visiting Osanbashi Yokohama International Passenger Terminal by Foreign located in Kaigandori, Naka-ku a suburb in the south of Tokyo.
- *Day 4* Travelling by bus and train on quite a lengthy journey we finally arrived at Tama Art University Museum by Toyo Ito in Yarimizu, Hachioji. Unfortunately, however due to the forthcoming 2020 Olympic preparations Yoyogi National Gymnasium, Kenzo Tange, the New Olympic Stadium, Kengo Kuma and Tokyo Metropolitan Gymnasium, Fumihiko Maki were inaccessible to the public. Students were taken alternatively to the Meiji shrine, park and temples followed by a shopping expedition in Shibuya the throbbing intersection made famous by its huge mass of pedestrians at the crossroads.
- *Day 5* The visit began with SANAA's, a recently completed building in 2017 housing the great Hokusai print collection. In contrast to this we walked down the road to completed in 1993 by Kiyonori Kikutake. The afternoon visit led us through the housing suburbs to Kengo Kuma's Food and Agriculture Museum in Kamiyoga, Setagaya-ku.
- *Day 6* The UK group had an early flight back to Hong Kong and were staying in VTC accommodation on Tsing Yi island. Students began by photographing the immediate area towards Lai King in the New Territories.
- *Day 7* Students began with an orientation exercise exploring the Cultural Centre, Clock Tower, Victoria Harbour, Tsim Sha Tsui, Kowloon and then travelled on the famous Star Ferry to Hong Kong Island and walked through the labyrinthine streets of Central and Exchange Square, The Forum, Aedas slowly rising through the Mid-Levels and Soho via escalators to the trams reaching Peak Tower, Terry Farrell. The afternoon included a visit to Tai Kwun Centre for Heritage & Arts, converted from a prison complex.
- *Day 8* Hong Kong students returned to their design studio studies at VTC and the UK students began cataloguing and abstracting gathered images before a presentation from the Snohetta architectural practice based in Hong Kong.
- *Day 9* UK students visited the Big Buddha, Lantau Island to compare the landscape and dense cityscape planning in Mong Kok, Kowloon. Jockey Club, Zaha Hadid.
- *Day 10* Students visited the Bank of China, I M Pei, HSBC, Bank Headquarters, Sir Norman Foster in Central. The evening visit continued with International Commerce Centre, Kohn Pederson Fox, Hong Kong's tallest building and the Xiqu Centre for Chinese Opera, Revery Architecture in West Kowloon.
- *Day 11* UK visit to XCS studio practice in Sheung Wan and visit to Kwung Tong old industrial district. Joint review of trip and travel back to the UK.

Discussion

The Background Historical Perspectives of Tokyo and Hong Kong.

If materials represent a language paradigm then western architecture and Japanese architecture appear incomparable until the mid-19th century. Authority in Japan was at times influenced by Chinese thinking in terms of language and architecture.

The Japanese re-construct not only because they have experienced the devastating effects of earthquakes and bombing but as a way of moving on possibly due to a fear or to erase a collective memory they have an abiding tendency to create a culture with an urge to live in a future time frame. Traditionally a palace was moved and rebuilt upon the death of an emperor that could be attributed to the desire to avoid illness and fear, a reoccurring phenomenon or a type of Chinese Feng Shui. «To rule was to build, and to build was to rule» [Coaldrake 1996, 4], so that the omnipotent power lies in the action, ability and authority to build. The “gateway of power” *Kenmon* and *heika* had been derived from Chinese usage for the expression of authority rather than the Japanese *Mikado* «honourable gateway» [Coaldrake 1996, 2].

The Shinto belief in cleanliness and the abandonment of a palace headquarters upon the death of a ruler was to avoid “defilement” and create a new purified palace a pure clean image of the building to preserve the sanctity of the site for the gods [Coaldrake 1996, 38]. The practice could be innate within the cultural motivation towards the compulsion to rebuild the city. The act of building was experienced in a transformative process and “religious ritual” to create a purified seat of authority.

Likewise, Coming of Age Day is an emblem of that the “new beginning” Japan seems to want to locate itself in the future whereas western culture tends to imbed itself in the past. Historical buildings seem ever present and the ability to maintain the preservation of objects forms part of a false perception of security. The value of which is politically driven in the monumental. Aspirations to “High Civilisation” are universal and Japan has been forced to reconcile «impermanence» and «monumentality» [Coaldrake 1996, 17]. Permanence and monumentality in the architectural expression of authority in Japan has been partially an imported one. «Derrida recognises when he cautions that «one cannot speak directly about justice», it is as Lyotard comments, «the obligation hanging in mid-air» [Lyotard 1998, 60].

Nations use architecture as a «power-projection» [Coaldrake 1996, viii], but Japan’s symbols of power have historically been contained in less permanent wooden structures. The power resided in the cultural symbolism held within them so could be mistaken as inferior by westerners. Definitions of «élite architecture» [Coaldrake 1996, 11] do not generally include impermanent structures so inherent value becomes blurred as western architectural styles are imported into the East and found in the work of Tatsumo Kingo, student of Josiah Conder, father of Japanese modern architecture. Laws and governments can be influential but «great architecture makes us believe what we would not have otherwise believed» J. Ruskin [Coaldrake 1996, 2].

The subtleties could be lost on the transient Western “eye”. The focus is on the heritage of making rather than the identity of the original object. Value systems are different in Japan where e.g. a storehouse or residence is elevated to the religious level. The Edo Tokyo Museum was modelled on a Japanese rice storehouse in Sumida-ku. Notions of reproduction enable modifications rather than imitation. Regarding “mythologies”, Roland Barthes thought that «decoding myth one can strip it of its power» [Dovey 1999, 30].

The explanation of Japan’s desire to embrace innovation through building has been to overcome the environmental challenges and not to fear the possible failure of the construction but see the demise as an inevitable consequence of time. Destruction is not fully documented in the museums with an equal focus but diminished in terms of its impact. Inventions are distorted and expanded in the time frame. There is an undeclared consensus to omit events and one can discern a palpable void, so that Japan must re-write its own history at an alarming rate.

The cultural focus was on the person or building rather than the religion. In fact, «pharaoh» meaning «great house» suggests the symbolic interchangeability of structural identity [Coaldrake 1996, 7]. The National Diet building in Tokyo is in fact the parliamentary building suggesting the anthropomorphic referencing of public consumption and the act of building in Japan could be construed as a religious act.

Identity appears to be ephemeral in modern day Tokyo as many buildings in the west are situated in a historical context, whereas Tokyo embraces contemporary design because it situates itself in the future. As a contemporary city Tokyo seems to be perpetually constructing a new identity rather than reproducing its old style. The quality of construction methods is from an inherent past but the configuration attempts to pose a fresh architectural idea.

Hong Kong skilfully reproduces ancient buildings and respectfully includes symbolic references in traditional decorative styles. The symbolic is in the decoration in Hong Kong but the symbolic is in the materials and arrangement in Tokyo. Both methods however illustrate that «architecture is essential to the projection of authority» [Coaldrake 1996, 3].

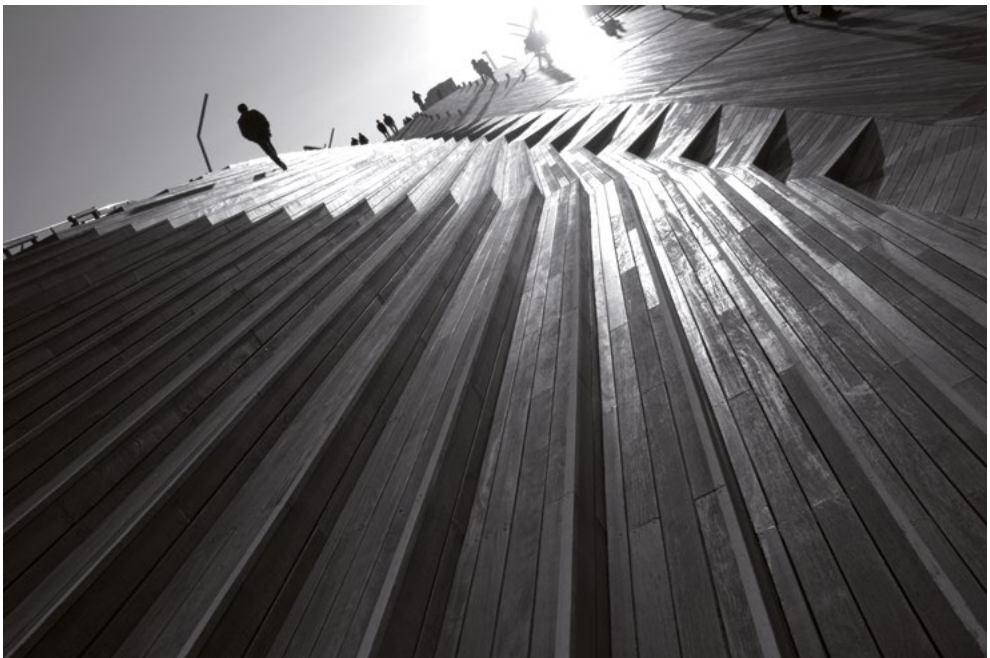
Another difference appears in the public/private spaces. Tokyo residents have a very defined notion of contained private space, so as not to encroach on adjoining properties. Noticeably the Hong Kong population tend to have a more flexible attitude to overlapping communal spaces particularly visible in the Walled Villages of the New Territories perhaps because the inhabitants are related in a closed community. The kernel of the «inner sanctum» is held in layers that could be gendered [Coaldrake 1996, 29]. The formal plan that is repeated in the Walled Villages of the New Territories can no longer be found in Kowloon or Hong Kong Island where the compact separation and mix of structures has created an intensely dense urban fabric with a myriad of building typologies. Students experienced the fabric of the cities through the liminal spaces connecting the building visits and extracted the essence of the places along with the buildings as objects for enquiry.



1: Japan. *SuperFORM On Axis* [Photograph by H. Young].

Terms: 1. On Axis, 2. Off Axis

SuperTYPE. Typological forms in totality and separate/distinct from their context (immutable mobiles).



2: Japan. *SuperTYPE Stack* [Photograph by L. Janvier].

Terms: 1. Stack, 2. Interlace, 3. Arc, 4. Puncture, 5. Repeat/recede.

SuperBOUND. Boundaries and liminal States between different types and forms (the space in-between).



3: Japan. *SuperBOUND Layered* [Photograph by H. Young].

Terms: 1. Layered, 2. Creased/folded

SuperIMPOSE. Impositions into the boundary as typological /formal or not fully formed interventions in the foreground (people objects artefacts etc).

Terms: 1. Into imposition, 2. Onto stacked imposition

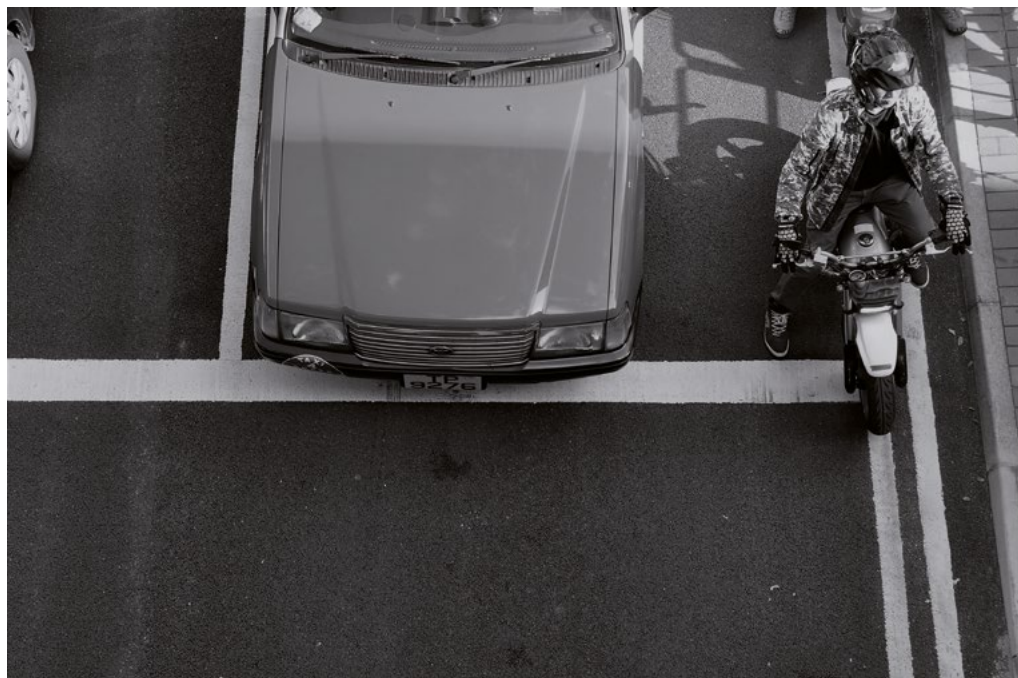
SuperFLOW. Impositions or types in a state of flux and movement or emergent from a or existing condition. The process of emergent things from a context.

Emergent *SUPERUS* themes and typologies: SuperForm. Easily and repetitive formal shapes made from the city either unique to each city or applicable across the two. Forms that are contingent and supported by their context.

Conclusions

A building in Japan may have a short life span to be reborn again as a new creation so that many unique individual forms exist yet referencing the past in roofs, walls and materiality. Technology also has been a driving force in its emergent narrative. Tokyo seems to hover in a perpetual state of impermanence providing an evolutionary process that is recognisably a constant source for architects to witness in their own lifetime. The texture of the city has a chameleon like nature and Tokyo is Japan's youth who certainly tries on many clothes.

Hong Kong consists of multiples of skyscrapers that operate like shoots in the growth of the city some with incredibly short lifespans and all totally dependent on the fortunes of their occupants. Uniqueness in the contemporary structures serves to operate as a



4: Hong Kong. *SuperFLOW* On the surface [Photograph by H. Young].

Terms: 1. On the surface 2. Of the surface *SuperOCCUPY*. The traces and evidence of past emergent things in the context of typologies and or forms that create a dialogue or counter point to the new and emergent identity of a global city.

5: Hong Kong. *SuperOCCUPY* Traced over [Photograph by H. Young].

Terms: 1. Traced over 2. Emerged into 3. Set Behind

statement of wealth rather than a desire to reinvent a cultural identity as in Japan. Hong Kong has much of its history intact and a strong sense of identity. It celebrates teamwork and clusters of identical skyscraper buildings huddle together like a giant family. Lewis Mumford once commented that «the city fosters art and is art, the city creates the theatre and is the theatre» [Miles, Hall, Borden 2000, 211].

The fate of the two cities depends on land values and populations. Tokyo has an area of 844,7 sq. miles with 152 skyscrapers, yet Hong Kong has an area of 427,8 sq. miles so is roughly half the size but has over twice as many skyscrapers totalling 355. Building construction methods of high rise are more universally standard whereas low rise buildings offer the opportunity to experiment with different typologies and materials. Bourdieu recognised that «symbolic capital» within a work, including architecture is «only for someone who possesses the cultural competence, that is the code». The “eye”, this «divides its audience into those who do and do not understand it» [Dovey 1999, 36-37]. Perhaps it is the ambition of the SUPERUS project to continue to examine that statement and include everyone in the debate in an attempt to read the city.

Bibliography

- COALDRAKE, W. H. (1996). *Architecture and Authority in Japan*, London, Routledge.
- DOVEY, K. (1999). *Framing Places*, London, Routledge.
- LYOTARD, J. (1998). *The Politics of Jean-Francois Lyotard: justice and political theory*, London, Routledge.
- MILES, M., HALL, T. AND BORDEN, I. (2000). *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge.

VISIONI DI CITTÀ. TRASFIGURAZIONE DELLO SPAZIO URBANO NELLE ESPERIENZE FOTOGRAFICHE CONTEMPORANEE

NICOLÒ SARDO

Abstract

The paper investigates some trends in contemporary photography where new understandings of urban spaces are presented through image manipulation. This is achieved by redefining the existent: this is reinterpreted with procedures that, by changing forms and meanings, become new realities that arrive at a new nature where, moving further and further away from a concrete reference, the relationship with the original becomes ambiguous and distorted.

Keywords

Photography; City; Manipulation

Introduzione

Negli ultimi anni l'attitudine alla manipolazione dell'immagine fotografica – che ha sempre accompagnato lo sviluppo del mezzo – ha avuto particolari sollecitazioni. In questa accezione, la fotografia d'architettura ha sviluppato alcune tendenze che portano alla trasfigurazione del soggetto rappresentato, al punto che questo viene in alcuni casi completamente ricostituito. Il senso stesso dell'operazione fotografica finisce con subire un'inversione di senso: è lo spazio ad essere ricreato appositamente per la rappresentazione, con procedure che vanno dalla mimesi alla costruzione vera e propria di nuove realtà, con elementi che si allontanano sempre più da un riferimento concreto per arrivare a forme completamente digitali.

In realtà nel fondamentale rapporto quasi genetico tra fotografia e architettura, la manipolazione ha avuto sempre un essenziale rilievo a partire dai «montaggi» di Édouard Baldus – funzionali soprattutto al superamento di limiti tecnologici dello strumento fotografico – per arrivare ai collage progettuali di Mies van der Rohe [Beitin, Eiermann 2017] o a Le Corbusier che utilizza non raramente il ritocco delle fotografie delle proprie architetture soprattutto per eliminare gli elementi di disturbo: non si tratta di un «inganno» legato semplicemente a scelte estetiche quanto piuttosto la volontà di rendere il messaggio più chiaro e diretto [Colomina 1994, 107-118].

Ma la manipolazione nella fotografia di architettura si presenta presto anche con chiara volontà espressiva: come nella serie di fotocollage *Großstadt* (1923) di Paul Citroen, allora studente del Bauhaus; o nelle esposizioni multiple utilizzate da Jan Kamman alla fine degli anni Venti per raffigurare la fabbrica Van Nelle. Una di queste immagini fu presentata da László Moholy-Nagy nel *bauhausbücher* n. 14 del 1929 – *Von Material zu Architektur* – con l'indicativa didascalia: «Attraverso due fotografie sovrapposte (negativi) emerge l'illusione di penetrazione spaziale che forse la prossima generazione sarà in grado di sperimentare nella realtà» [Moholy-Nagy 1929, 236].

È dunque importante sottolineare come le procedure di cui si tratterà, anche se spesso utilizzano dispositivi digitali, concettualmente non si distaccano da processi già costituiti nei decenni precedenti con altri strumenti [Fineman 2012; Nakamori 2012].

Pur considerando la derivazione storica di alcuni meccanismi compositivi, i processi evidenziati in questo contributo prendono le mosse anche dall'intersezione tra fotografia e arte che si sviluppa soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta [Krauss 2005].

Il progetto dell'immagine e la rappresentazione di "altre" realtà

Il tempo e la luce si intersecano nella realizzazione dell'immagine fotografica. E sono entrambi questi elementi che vengono messi in crisi attraverso la manipolazione delle immagini: alterazione che procede "a posteriori", operando negli interstizi permessi dall'elaborazione delle raffigurazioni, ma che si può sviluppare anche attraverso la creazione di uno specifico "a priori".

Se il rapporto tra fotografia e realtà è stato sin dalle origini messo in discussione, quello che appare chiaro nelle produzioni che si vogliono qui segnalare è come la realtà stessa della fotografia possa divenire quanto mai labile e virtuale. Pare così scomparire ogni valore strumentale dell'immagine: essa, unica protagonista, aspira a costituirsi come soggetto e la realtà ne è solo un'ancella. Perde in questo modo forza il concetto di una fotografia come testimonianza «che la cosa è stata là» [Barthes 1980, 78] per reclamare piuttosto la sua superiorità sulla "cosa" stessa.

Se da un lato alcune elaborazioni tendono alla "mimesi", alla costruzione di una realtà concreta, altre produzioni fondano deliberatamente una realtà "impossibile" e immaginifica dove «L'immaginario implica un'emancipazione rispetto alla determinazione letterale, l'invenzione di contenuti nuovi, *spostati*, che introducono una dimensione simbolica» [Wunenburger 2008, 19].

Il rapporto con il soggetto si sviluppa così nelle pieghe della dialettica tra "convenzione" e interpretazione: «Nessuna narrazione genetica dell'origine della foto, per quanto dettagliata e accurata, può garantire logicamente la fedeltà di quella foto» [Black 1978, 124]. Se la fotografia, superata la funzione documentaria, ha ormai chiarito la sua capacità di consegnare "letture del mondo", questo mondo compare non solo specchiato, interpretato, spiegato, ma viene piegato, ri-definito e ri-costruito.

Il gioco, spesso sottile, opera sul tema della "rassomiglianza": il distacco dalla realtà – in gradi diversi – caratterizza le elaborazioni di cui si parla; e la tensione che si mantiene

vuole proporre una possibile esistenza: «Divenendo oggetto teorico, la fotografia perde la sua specificità di medium» [Krauss 2005, 52]. Viene così costituita un'immagine come possibilità di superare la realtà data. In tal modo viene messo in discussione il processo stesso di produzione delle immagini in rapporto alla realtà: una generazione che non procede più dal momento percettivo ma che, al contrario, lo costituisce; e la capacità mimetica della fotografia si presta all'“inganno”.

Ciò avviene attraverso vari procedimenti attuati dai fotografi attraverso “filtri” visivi – che mediano il rapporto tra soggetto e osservatore – o attraverso una vera e propria “costruzione” della realtà.

La realtà “trasfigurata”

Le elaborazioni messe in atto procedono spesso in maniera sottile, mantenendo sempre un grado elevato nel rapporto con la realtà: questa viene piuttosto mostrata attraverso elementi di mediazione che ne modificano il carattere. Spesso le operazioni attuate sono tutte interne ai meccanismi propri dello strumento fotografico: sfocatura, esposizione multipla, uso di filtri (reali o digitali), ecc. Manovre sull'immagine che si possono considerare – anche quando realizzate con strumenti digitali – “analogiche”: la manipolazione agisce sulla figurazione consegnando così una visione “alterata”.

Quello che viene amplificato è in qualche modo lo «scarto dal modello» [Wunenburger 1999, 139].

Nel “gioco di specchi” tra il referente e la sua rappresentazione, in gradi diversi viene accentuata la distanza tra i due: «La rassomiglianza fra la cosa e la sua immagine speculare è solo una denominazione esteriore che appartiene al pensiero. L'ambiguo rapporto di somiglianza è, nelle cose, un chiaro rapporto di proiezione» [Merleau-Ponty 1989, 30]. Ciò che alcuni fotografi tentano di costruire è essenzialmente una nuova grammatica dell'immagine con cui l'edificio si mostri attraverso quelle manipolazioni che ne sublimano la ragione d'essere.

Hiroshi Sugimoto in una delle sue serie di fotografie più note [Sugimoto 2007] utilizza lo sfocato per rappresentare alcune iconiche opere dell'architettura moderna: ci consegna così una lettura straniante in cui però la “familiarità” del soggetto aiuta a ridurne la distanza. Le sue immagini diafane sembrano allontanare il “punto di fuga”: da un lato suggeriscono la condizione che l'immagine possa condensarsi e farsi “più chiara”, ma propongono anche la possibilità che ci si stia distaccando dal soggetto.

Altro tema che interessa Sugimoto è la “rappresentazione” del tempo: è il centro su cui si condensano molte delle opere dell'artista giapponese che insiste in maniera particolare su questo aspetto che di volta in volta trova uno sviluppo particolare [Sugimoto 2015, 23-41]. E il tempo “appare” nel progetto *Theatres* dove «Le immagini di sale cinematografiche [...] ne forniscono una visione storica condensata» [Bruno 2006, 47]: nelle fotografie di Sugimoto è il tempo della proiezione cinematografica a sintetizzarsi nell'immagine bianca dello schermo. ¹

Racchiudere il tempo in un'unica immagine è una dimensione che impegna anche Michael Wesely che realizza una raffigurazione del trasformarsi della scena davanti

all'occhio fisso della fotocamera: è il risultato di una successione di esposizioni – che arrivano a coprire anche l'arco di tre anni – i cui esiti ci ricordano i segni che si addensano nelle carceri piranesiane. Il «ciò che è stato» [Barthes 2003, 86] viene prolungato in un tempo capace di catturare la modificazione dello spazio urbano attraverso il depositarsi di tratti che si costituiscono in un'immagine altrimenti impossibile [Wesely 2004].

James Welling ha utilizzato due capolavori dell'architettura moderna come soggetti delle sue opere fotografiche caratterizzate da forme di alterazione della luce: la *Glass House* di Philip Johnson viene mostrata attraverso filtri colorati che ne danno una lettura mediata e inattesa [Elcott-Lavin 2010]. Ancora più sofisticate le manipolazioni digitali che attua sulla *Maison de Verre* di Pierre Chareau, dove viene “riscritta” – attraverso riduzioni e amplificazioni – la luce che definisce gli spazi interni. ¹

Anche Irene Kung opera attraverso la manipolazione della luce per esasperare il senso di isolamento e astrazione delle architetture fotografate [Kung, 2012]:

La bellezza e il mistero delle fotografie di Irene Kung creano una mappa della città [...], la città diurna trasformata nella città notturna dei sogni. [...] I monumenti conservano la loro identità e la loro collocazione geografica e tuttavia, nell'abbandonare la terra per innalzarsi verso l'inconscio, si liberano delle loro apparenze culturali e funzionali per divenire mirabili astrazioni [Prose 2012, 105].

Completamente elaborato all'interno dei processi che utilizzano gli elementi costitutivi del fare fotografico è l'affascinante lavoro di Olivo Barbieri dedicato alla raffigurazione dei contesti urbani di importanti città: adoperando il basculaggio dei corpi della fotocamera, Barbieri attua una contrazione dell'area del fotogramma messa a fuoco, processo che realizza una selezione e un invito allo sguardo; ciò, accompagnato quasi sempre da un punto di vista collocato in alto, crea un effetto di straniamento che trasforma edifici e realtà urbane in sorta di modelli in scala [Tognon 2001].

Il nucleo stesso della costituzione dell'immagine fonda anche il processo messo in atto da Abelardo Morell nel suo progetto *Camera Obscura* [Morell 2004]. Fotografando la sovrapposizione tra l'immagine esterna – prodotta grazie alla trasformazione di stanze in vere e proprie *camere oscure* – e gli ambienti stessi, si produce una fotografia singolare: uno sguardo mediato sullo spazio esterno della città che costruisce una “fotografia della fotografia” come conclusione di un processo che ricorda quanto attuato dal protagonista de *L'avventura di un fotografo* di Italo Calvino.

Anche Thomas Kellner opera sul tema del tempo: ciò avviene mediante la rappresentazione delle architetture attraverso scatti successivi che – generando una decostruzione che ha chiari riferimenti anche al Cubismo – colgono sezioni parziali degli edifici: i “frammenti” vengono poi ricostituiti, attraverso l'accostamento delle strisce di pellicola stampate a contatto [Kellner 2003].

Anche operare agendo su immagini esistenti è uno dei temi ricorrenti: tra gli esempi più interessanti nell'ambito di cui ci si sta occupando *Googlegram: Niépce*, opera del 2005 di Joan Fontcuberta, dove l'autore ricostituisce la più speciale tra le fotografie – la *Veduta della finestra a Le Gras* di Joseph Nicéphore Niépce – attraverso un foto-mosaico composto da diecimila immagini tratte dal Web.

In un recentissimo progetto Thomas Ruff ha utilizzato per le sue elaborazioni le immagini realizzate in Birmania e in India nel 1850 dal fotografo britannico Linnaeus Tripe: un'operazione che propone una nuova lettura delle fotografie attraverso un trattamento digitale che utilizza sia i negativi originali che le stampe d'epoca. Questo lavoro ha un precedente "estremo" nella serie *jpegs* iniziata da Ruff nel 2004 e caratterizzata dall'alterazione di immagini catturate sul Web e delle quali viene sottolineata la struttura dei pixel: operazione che non solo agisce sull'evidenziazione dell'attributo digitale dell'immagine ma esplora anche i processi della percezione visiva [Thomas Ruff 2009, 126-141].

Ormai da diversi decenni, Thomas Ruff attua processi di "traduzione" della realtà nelle sue opere. Nella serie *Nächte*, realizzata tra il 1992 e il 1996, il fotografo tedesco fa uso di un intensificatore di luce per scopi militari per realizzare viste notturne: è così che spazi familiari della città di Düsseldorf vengono trasfigurati da questa speciale visione [Thomas Ruff 2009, 92-97]. Nel progetto *l.m.v.d.r.* – sviluppato tra il 1999 e il 2001 – Ruff mette invece in atto diverse alterazioni visive per narrare alcune architetture del periodo berlinese di Ludwig Mies van der Rohe: elaborazioni cromatiche, mosso, stratificazioni, stereoscopie, diventano dispositivi per interpretare l'architettura e mutare l'immagine consolidata delle opere miesiane [Ruff 2001; Thomas Ruff 2009, 122-125].

La "costruzione" della realtà

Un ulteriore livello di manipolazione opera con elaborazioni dove la riflessione sull'architettura e quella sulla fotografia arrivano a sovrapporsi in modo significativo e sicuramente affascinante. Un gruppo rilevante di autori opera, partendo proprio dall'esistente, reinterpreandolo e trasformandolo. In alcuni casi la realtà viene "rimontata" – cambiandone forme e significato – per arrivare ad una nuova "costruzione" in cui il rapporto con l'originale diventa ambiguo e straniante. In alcuni casi si attua un'operazione linguistica che si costituisce in un vero e proprio campionario formale capace di evocare realtà possibili. Anche la sola rimozione di parti configura una realtà diversa; ma gli interventi sulle parti dell'immagine sono spesso ben più complessi: duplicazione, alterazione, deformazione, montaggio, sono le azioni di un operare finalizzato a creare un'immagine che – pur mantenendo un grado più o meno alto di somiglianza – riduce in maniera significativa il rapporto con un referente prossimo.

Appare comunque indubbio come la costruzione dell'immagine proceda spesso mantenendo un livello sostanziale di verosimiglianza e l'irrealtà del soggetto non sempre viene evidenziata. Ciò accentua il modo in cui lo spazio raffigurato che viene istituito reclama una sorta di veridicità e aspira a manifestarsi come virtuale, non «reale» ma «possibile»: si presenta comunque «a immagine di» e «rimanda inevitabilmente alla propria origine e chiede dunque di essere pensata attraverso il paradigma gnoseologico» [Wunenburger 1999, 137]. Le "alterazioni" sono talvolta talmente sottili da rendere sempre problematico riconoscere il tipo di manipolazione. In alcuni casi, invece, l'istituzione dell'immagine sembra procedere per similitudine alla maniera della costruzione dei *capricci* pittorici.

L'autore più significativo è sicuramente il fotografo tedesco Andreas Gursky. L'immagine viene smontata e ricostituita, la realtà «corretta» – attraverso la rimozione di sue componenti o il loro spostamento – a formare la figura di una condizione non vera ma verosimile. Il tutto presentato attraverso stampe di grande formato che invitano ad entrare in questa realtà «nuova» [Beil-Fessel 2008].

Il processo proposto da Gursky trova un ulteriore sviluppo nell'opera di diversi autori che si spingono oltre nella libertà di utilizzo di parti che vengono assemblate nella ricerca di forme originali.

Beate Gütschow nella sua serie di immagini *S [Stadt]* combina numerosi frammenti di costruzioni urbane – fotografate in alcune importanti città del mondo – realizzando raffigurazioni frontali che evocano, nonostante l'evidente finzione, sorta di spazi post-apocalittici con grande realismo. La volontà della Gütschow è di istituire un racconto: se la realtà non si dimostra capace di fornire gli elementi “giusti” per questo, allora viene costruita appositamente. Da notare anche la presenza della figura umana o, in assenza di questa, di elementi che in qualche maniera danno il segno della presenza dell'uomo che continua ad abitare le scene rappresentate [Bischoff-Gebbers 2009].

Il fotografo belga Filip Dujardin, pur proponendo un repertorio di forme ancora più “estreme”: anche nel suo caso i montaggi partono dalla cattura di parti di costruzioni reali che vengono “riutilizzate” a costituire nuove realtà inserite spesso in un contesto naturale dove non è esclusa la presenza umana. Nell'atteggiamento anche ironico che caratterizza le immagini di Dujardin si evidenzia inoltre un approccio surrealista che si può considerare un vero e proprio omaggio all'opera del conterraneo René Magritte [Leão Neto 2010; Dujardin 2014].

Lo svizzero Philipp Schaerer ormai da anni è impegnato con progetti diversi nella ridefinizione di un apparato figurativo del paesaggio antropizzato: nella serie *Bildbauten* privilegia soprattutto le viste frontali e un'attenta costruzione dell'immagine che fa riferimento al rigore dell'opera dei Becher [Schaerer 2016].

I procedimenti di ricomposizione delle immagini a partire da frammenti della realtà sono presenti, con esiti figurativi differenti, anche nelle opere di Isabel Brison, Xavier Delory, Victor Enrich Dionisio Gonzáles, Nicolas Grosppierre, e Josef Schulz [Redstone 2014; Fiction and Fabrication 2019].

Il “montaggio” si trasforma anche in indagine sul paesaggio in uno dei progetti più particolari del fotografo olandese Oscar van Alphen: per il *VINEX Photo Project* – promosso nel 1993 dall'Ufficio Governativo per l'Urbanistica dei Paesi Bassi – presenta una serie di immagini in cui attraverso l'uso di strumenti digitali sovrappone architetture di Rem Koolhaas e Ricardo Bofill al paesaggio olandese evidenziando in tal modo il contrasto tra verticalità delle costruzioni e orizzontalità del contesto naturale [Giertsberg 2000, Giertsberg 2009].

Tutte interne ad una indagine sulla percezione degli spazi sono le immagini di Andreas Gefeller [Uthemann 2009] che superano la necessità di simulare in maniera realistica punti di vista concreti. Nella sua serie *Supervision* la realtà viene ricostruita attraverso complesse operazioni di ripresa al fine di suggerire la costituzione di un punto di vista all'infinito [Realtà manipolata 2009, 88].

Sicuramente speciali sono le rappresentazioni urbane di Hiroyuki Masuyama. In due produzioni più recenti costituisce un rapporto tra paesaggio nella fotografia e nell'arte. In *After J.M.W. Turner* (2014-2015) e *After Caspar David Friedrich* (2016-2018) le affascinanti immagini di Masuyama nascono dalla volontà di ricreare attraverso l'elaborazione una citazione visiva delle opere dei due grandi pittori. In *Rome 1585-2012* raffigura invece ambiti della città storica assemblando viste fotografiche contemporanee di Roma con frammenti tratti dalle incisioni di Giovanni Battista Piranesi.

Anche Sohei Nishino costituisce visioni urbane del tutto personali a partire da frammenti. Con una figurazione che ricorda la *Metropoli* di Citroen, nel suo procedere è assente ogni pretesa illusionistica: le "mappe" appaiono piuttosto come collage mnemonici di un'ideale rappresentazione delle città rappresentate.

Conclusioni

Appare ovvio come la fotografia con taluni dei suoi sviluppi abbia messo negli ultimi decenni sempre più in crisi il suo rapporto con il reale: questo ormai pare tendere a "dissolversi". Se negli esempi che sono stati considerati, pur con diverse declinazioni, il rapporto con la realtà viene comunque mantenuto, in alcuni autori si assiste al completo svincolarsi da ogni concretezza e la creazione di immagini completamente sintetiche.

In questa indagine sulla manipolazione dell'immagine la fotografia allude a modelli tridimensionali reali ma la rappresentazione si svolge invece tutta in uno spazio bidimensionale che funziona come luogo in cui si struttura la composizione.

Ma cosa ci dicono le immagini di fotografie "false" sull'architettura e sulla sua rappresentazione? Nella finzione della messa in scena può probabilmente ritrovarsi una "verità" sui meccanismi più profondi della rappresentazione e del suo soggetto. Nella sostanza la credibilità in sé dell'immagine non mette in crisi il senso più profondo dell'operare ma permette di analizzare con maggiore libertà il significato stesso della costruzione della figurazione.

In fondo la fotografia ha storicamente sempre necessitato di modelli formali e di strumenti di astrazione per poter costruire l'immagine. E questo diventa ancora più chiaro in molte delle elaborazioni che sono state considerate: isolare frammenti o generare autonomamente spazi meno saturi di informazioni, e più silenziosi, aiuta a produrre nuovi significati. E proprio la ricerca di segni, quindi, potrebbe essere il comune senso delle varie modulazioni della manipolazione fotografica: sorprendentemente all'opposto della falsificazione e della contraffazione.

Bibliografia

BARTHES, R. (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi [ed. or., 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Édition Gallimard].

BAUDRILLARD, J. (1981). *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

BEIL, R., FESSEL, S. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz.

- BISCHOFF, U., GEBBERS, A.C. (2009). *Beate Gütschow: S*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- BLACK, M. (1978). *Come rappresentano le immagini*, in E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte percezione realtà: Come pensiamo le immagini*, Torino, Einaudi, pp. 115-157 [ed. or., 1972. *Art, Perception, and Reality*, Baltimora, The John Hopkins University Press].
- BRUNO, G. (2006). *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori [ed. or., 2002. *Atlas of Emotions*, New York, Verso].
- CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (2009). *Thomas Ruff*, Milano, Skira.
- COLOMINA, B. (1994). *Privacy and Publicity*, Cambridge MA-London, The MIT Press.
- DUJARDIN, F. (2014). *Fictions*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- ELCOTT, N., LAVIN, S. (2010). *James Welling: Glass House*, Bologna, Damiani.
- FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza.
- FINEMAN, M. (2012). *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- FIREBRACE, W. (2012). *Slow Spaces*, in *Camera construct: Photography, Architecture and Modern City*, a cura di A. Higgott, T. Wrany T., London, Routledge, pp. 247-254.
- GIERTSBERG, F. (2009). *Il Vinex Photo Project*, in *Fotografia e committenza pubblica: esperienze storiche e contemporanee*, a cura di R. Valtorta, Milano, Lupetti, pp. 101-105.
- GADANHO, P. (2019), *Fiction and Fabrication: Photography of Architecture after the Digital Turn*, München, Hirmer.
- HIGGOTT, A., WRANY T. (2012). *Camera construct: Photography, Architecture and Modern City*, London, Routledge.
- KELLNER, T. (2003). *Ozymandias*, Cardiff, Ffotogallery.
- KRAUSS, R. (2005). *Reinventare il medium*, Milano, Bruno Mondadori [ed. or., 1999. *Reinventing the Medium*, in «Critical Inquiry», vol. 25, n. 2, pp. 289-305].
- KUNG, I. (2012). *La città invisibile*, Roma, Contrasto.
- LEÃO NETO, P. (2010). *Reading fictional structures through digital photography*, in «Scopio Magazine», vol. 1, n. 3, pp. 18-37.
- MARANGONI, M., NORI, F., ROGERS, B., SABAU, L. (2009). *Realtà manipolata: come le immagini ridefiniscono il mondo*, Firenze, Alias.
- MARINA, J., MORON, E. (2018). *Vacios Adjetivos: El espacio construido en la fotografía*, Madrid, Asimétricas.
- MARRA, C. (2006). *L'immagine infedele: La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Bruno Mondadori.
- MERLEAU-PONTY, M. (1989). *Loocchio e lo spirito*, Milano, SE [ed. or., 1964. *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard].
- BEITIN, A., EIERMANN W. (2017). *Mies van der Rohe: Montage Collage*, Köln, König Books.
- MOHOLY-NAGY, L. (1929). *Von Material zu Architektur, Bauhausbücher n. 14*, München, Albert Langen.
- MORELL, A. (2004). *Camera Obscura*, New York, Bulfinch Press.
- NAKAMORI, Y. (2012). *Utopia/Dystopia: Construction and Destruction in Photography and Collage*, Houston, Museum of Fine Arts.
- PROSE, F. (2012). *La città del sogno*, in I. Kung, *La Città invisibile*, Roma, Contrasto, pp. 103-106.
- REDSTONE, E. (2014). *Shooting Space: Architecture in Contemporary Photography*, London-New York, Phaidon.

- RUFF, T. (2001). *l.m.v.d.r.*, in T. Riley, B. Bergdoll, *Mies in Berlin*, New York, The Museum of Modern Art, pp. 24-32.
- SCHAERER, P. (2016). *Bildbauten*, Basel, Standpunkte.
- SUGIMOTO, H. (2007). *Sugimoto: Architecture*. Ostfildern, Hatje Cantz.
- SUGIMOTO, H. (2015). *Fermati tempo*, in *Hiroshi Sugimoto: Stop Time*, a cura di F. Maggia, C. Dall'Olio, Milano, Skira, pp. 23-41.
- TOGNON, P. (2001). *Olivo Barbieri: Virtual Truths*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- UTHEMANN, E. W. (2009). *Andreas Gefeller: Photographs*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- WELLING, J. (2010). *Glass House*, Bologna, Damiani.
- WESELY, M. (2004). *Open Shutter*, New York, The Museum of Modern Art.
- WOODWARD, R. B. (2005). *Abelardo Morell*, London, Phaidon.
- WUNENBURGER, J. J. (1999). *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi [ed. or., 1997. *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France].
- WUNENBURGER, J. J. (2008). *L'immaginario*, Genova, il melangolo [ed. or., 2003. *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France].

IL CAMBIAMENTO CONTINUO DELLE CITTÀ

CLAUDIO ZANIRATO

Abstract

Our civilisation has eliminated our direct relationship with the physical environment, which is increasingly experienced through images (photos, postcards, posters, videos etc.), thus generating a particular form of “voyeuristic” consumerism. We are so imbued with such a surrogate that we are unable to shake it off even when physical contact occurs, so the architectural space always appears to be mediated by the memory of a particular framing of an image already seen.

Keywords

Photography; Urban landscape; Subjectivity

Introduzione

Quando si riproduce l'architettura della città in immagini, come le fotografie, prende forma quasi sempre un codice prossemico. Gli oggetti da rappresentare sono sempre situati in spazi più o meno definiti ma che il fotografo può decidere di dilatare o comprimere, ruotare o escludere, producendo inquadrature arbitrarie rispetto ad una logica puramente documentaria. In questo ampio spettro di possibilità è sempre anche in agguato la tradizione culturale delle regole di rappresentazione spaziale dello spazio, che dal rinascimento ha fortemente condizionato i nostri codici, ancora difficile da rimuovere del tutto, specie quando si è di fronte alla scena urbana, dove la rappresentazione prospettica è maggiormente connaturata nella storia.

Nel mondo che percepiamo ed in cui siamo immersi tutte le cose ci appaiono assieme ad un'infinità di rapporti con altre cose, e questi conferiscono alle nostre visioni una notevole ricchezza di significati che si perdono se le stesse cose vengono recise dal loro contesto. Le trasformazioni urbane delle città italiane ed europee, con sempre meno interventi di ampliamento e sempre più di ricostruzione edilizia che diventano sostituzioni di parti di paesaggi consolidati, con forme di convivenza a volte estreme, sono raccontate nelle due edizioni di *Sostituzioni di paesaggi* ed in *Città InForme*.

Si tratta di lavori ascrivibili alla pratica della fotografia territoriale, una forma d'indagine che estende le potenzialità di lettura spaziale alle massime dimensioni, ad intere urbanizzazioni, incluse le città. La capacità di sintesi, in relativamente poche immagini, della complessità di luoghi molto dilatati è paradigma di fondo. L'arco temporale che caratterizza tale pratica non può essere per forza istantaneo ma esteso in mesi, diversi



1: Roma, Chiesa del Redentore [Fotografia dell'autore].

anni, perfino decenni. Esemplare, di questa forma di reportage di ampia scala, può essere preso a riferimento il ritratto di Pittsburgh fatto da W. Eugene Smith negli anni Cinquanta del secolo scorso e che doveva confluire in un fotolibro, diventata un'ossessione che non ha visto mai la luce.

In molta pratica fotografica la città ha rappresentato il pretesto per raccontare una parte di sé o lo sfondo inevitabile di altri racconti, pertanto ha accompagnato da sempre la nascita e la storia della fotografia. La città è quindi spesso il “pretesto” di varie forme di rappresentazione in cui appare inevitabilmente come una descrizione parziale se non addirittura accidentale.

Non si tratta di successioni di vedute ma una selezione di dettagli significativi in cui le parti stanno per il tutto, cogliendo l'atmosfera e l'essenza di un luogo connotato. È così che nasce l'interesse personale per alcune ricerche territoriali, sviluppate col tramite dell'indagine fotografica, luoghi comuni e famigliari per molti ma che pochi riescono a ripensare (Fig. 1).

Punti di vista sulla città

Il fotografo capita nel luogo della costruzione urbana seguendo un proprio percorso, seleziona e mette in sequenza immagini del tutto parziali ed arbitrarie, in pratica costruisce un altro contesto in cui lo spettatore è costretto a rileggere e rivedere quella

parte di città, le trasformazioni operate nello spazio. Per questo si deve parlare a buon diritto di “trascrizione” fotografica, poiché il contesto è sempre ridefinito, da percorsi e relazioni inaspettate.

Il fotografo è mosso dalla curiosità, è spinto a cercare, deve selezionare e confrontare le immagini che intercetta nel suo viaggiare, nel suo percorso culturale e conoscitivo. La creatività fotografica sta proprio in questo voler guardare il mondo con occhi diversi, praticando direttamente lo spazio della città nel quale l'architettura spesso s'immerge con relativa trascuratezza. Il paesaggio, come anche quello urbano, si fa apprezzare non solo in virtù della nostra esperienza di confrontare, ma anche attraverso le costruzioni per immagini che si fa dello stesso: il fotografo è in un certo senso artefice della costruzione dei paesaggi, perché sa vedere più in profondità, è propositivo, individua nuovi luoghi e simboli possibili della contemporaneità. In questo ci può stare anche l'attribuzione di un'assunzione di responsabilità da parte del fotografo, nei confronti della collettività, nel guardare la realtà “per delega”.

L'insistenza con la quale la fotografia indaga la visione di un edificio ed il suo rapporto con gli altri della scena urbana è assimilabile ad un'“anfora”, in cui l'osservazione da angolazioni sempre diverse genera un'iterazione percettiva che induce ad un'amplificazione denotativa propria della scala urbana, non comprensibile assolutamente con un unico sguardo.

L'indagare fotografico costruisce per frammenti un discorso attorno ad un'architettura, un pezzo di città, ne amplifica l'enunciato, insomma costruisce delle epifrasi nel suo procedere metodico.

Per inquadrare una fotografia si eseguono tante scelte, si selezionano quegli elementi denotativi che andranno poi a connotare un intento progettuale, a fare emergere o consolidare l'identità del luogo. Muovendosi attorno e dentro il soggetto fotografico per individuare il punto di ripresa sono stimolate delle relazioni tra questo ed il contesto allargato e possono così emergere delle “figure”.

La visione del fotografo procede per evidenziazioni e selezioni, tra le infinite immagini che scorrono davanti ai suoi occhi, deve soffermarsi solo su pochissime, per questo ci vuole una consistente coscienza critica per portare avanti quella che può ben considerarsi un'indagine visiva, fatta di documentazione ed interpretazione.

È evidente che la realtà non può essere colta nella sua complessità con un unico tratto, trascurando la moltitudine di possibilità di visione. Un fotogramma è sempre la riproposizione di un frammento di realtà estrapolato da una visione prospettica unitaria: la molteplicità dei punti di vista, infiniti, comporta la soggettività dei punti di vista, è inevitabile.

La fotografia non descrive l'ambiente ma lo restituisce all'osservatore con una forma di scrittura e di lettura, si spinge oltre l'apparenza per avvicinarsi al senso delle cose, ai significati dei luoghi colti in immagini, che a prima vista non si riesce a percepire, perché abbiamo una visione troppo veloce e distratta. La capacità che la fotografia ha di produrre immagini fisse con le quali rendere visibile ciò che nella quotidianità difficilmente riesce ad esserlo, può essere considerata una forma alternativa di produzione di realtà, se non altro perché la si porta in luce dalla latenza dalla quale non avrebbe inciso.



2: Modena, Museo Casa Enzo Ferrari [Fotografia dell'autore].

Nel suo operare, il fotografo è comunque costretto a selezionare la quantità d'informazioni della realtà che ha dinanzi e che intende mediare: l'inquadratura dell'obiettivo delimita una cornice che lo aiuta in questa riduzione forzosa, a comporre istituendo un ordine apparente.

La "parzialità" con cui l'immagine fotografica è costretta a confrontarsi nella cornice del suo riquadro non è più di tanto una condizione limitante ma è uno degli elementi più potenti del linguaggio fotografico, per la capacità che ha di strutturare l'evocazione e di rafforzare quello che è mostrato attraverso ciò che non si vede (Fig. 2).

Luoghi e connotazioni

Una fotografia è sempre la diretta emanazione di uno degli stati del reale del luogo e conserva con questo una relazione indissolubile: rendere facilmente interpretabile tale relazione tramite un linguaggio ben strutturato e comprensibile, rende il legame diretto e trasmissibile ai più. In effetti, la fotografia è una forma espressiva, un linguaggio, che utilizza segni presi dalla realtà ossia dando un'impregnazione semiotica alla realtà. Cambiando lo stile di scrittura (fotografica) questi segni acquistano significati diversi. Nella scena da riprendere il fotografo ci deve entrare, deve trovare una sua prospettiva d'immersione, per poter elaborare una visione simbolica di quello spazio, per cogliere tutte le relazioni spazio-temporali di quel luogo, la storia che si è sedimentata, per capire il suo presente. Attraverso questa percezione vissuta dello spazio i fotografi riescono a riscrivere la realtà.

Nell'incontro delicato tra la storia del fotografo e quella del luogo, dietro l'apparente neutralità della macchina fotografica, s'inserisce la volontà di imporre una modalità di

visione, quasi per interposta persona, con il tramite meccanico, operando una sovrapposizione. Tutto quello che si fa dietro la macchina fotografica, finisce per strutturare linguisticamente l'immagine che si andrà a scattare. Ma in questo, il fotografo non riesce a sottrarsi dall'essere comunque parte integrante della realtà, non può separarsi da questa solo perché se n'è fatto un'idea e l'ha compresa come immagine, è però un modo per operare nella coscienza collettiva, per innescare processi di valorizzazione e trasformazione.

L'elaborazione fotografica può generare falsità, quando si crea un corto circuito tra l'occhio che vede ed il cervello che interpreta: la forzatura sta nel fatto che spesso si vuole riprodurre la realtà oggettiva nello stesso modo in cui ci siamo fatta un'idea di quella realtà nel nostro pensiero. È così che avviene un travisamento che si genera una realtà irreali, immaginaria per l'appunto, nasce una seconda realtà parallela, un'ambiguità, una metafora. Tutto questo perché scatta l'interpretazione ed inizia a costruirsi una memoria mediata.

La documentalità di una fotografia è sempre relativa perché dipende molto dall'altro estremo della ripresa, dal fotografo, dalla sua personalità, che di quella realtà ne ha fatto un ritratto, ne ha colto ed evidenziato soprattutto un tratto espressivo.

Attraverso la fotografia si apporta un valore critico innegabile nei confronti della produzione architettonica e della città, per il "valore aggiunto" intrinseco nelle riprese, per i significati associati. Anzi, è proprio la particolare visione del mondo costruito ed architettonico che propone la fotografia una delle forme di critica operativa più incidente. La fotografia di architettura, praticata in maniera libera, ha la possibilità di osservare e rilevare ciò che il progetto non ha previsto: lo può fare solo se si svincola e prende le distanze nei confronti dell'immagine che quel progetto architettonico si è costruito, come autoreferenza. Nascono così altre immagini di quell'architettura, che non può ritenersi conclusa nell'esatto momento della sua realizzazione, anzi, come elemento di un paesaggio inizia da quell'istante a vivere di vita propria.

A volte il fotografo addita, punta la sua macchina, su cose e luoghi altrimenti destinati a rimanere sconosciuti, aiuta a scoprirne l'identità: diventa operazione di ricerca quando fa emergere una differenza tra questa e l'immagine.

Attraverso la manipolazione strumentale della macchina fotografica si tramuta la denotazione analogica in connotazione, quindi una forma di linguaggio, che trasforma la realtà in altra materia, ossia in elementi scenici, in un "media". La scrittura fotografica, che trasmuta la realtà in segni di un'espressione comunicativa, dovrebbe cercare di rendere evidenti questi processi di costruzione delle immagini, dal momento che le stesse tendono a sostituirsi alla realtà per l'osservatore.

Questo fenomeno è poi rafforzato dal fatto che naturalmente il nostro cervello interpreta le immagini che riceve attraverso confronti, attivando analogie, legami con altre immagini che già si sono depositate nella nostra memoria, in pratica già codificate. Prende così corpo un processo di assimilazione fra spazio e sua rappresentazione che condiziona pesantemente la vista degli edifici e di parti di città, perché s'impone un preconetto, un condizionamento visivo (Fig. 3).



3: Lille, Blocco di uffici [Fotografia dell'autore].

Contesti e percezioni

L'operazione di inquadrare-selezionare dalla scena reale può consentire di estrapolare il significato profondo di un luogo come di uno spazio architettato, aiuta a comprendere l'articolazione del contesto, può fare emergere il *genius loci*. Con la presenza architettonica può perfino emergere un'identità personale e storica.

La "comprensione" di un fenomeno, qual è anche quello architettonico, passa abitualmente sempre attraverso un processo di contestualizzazione, senza il quale rimarrebbero gesti isolati privi di relazioni: è solo istituendo queste ultime che ogni cosa assume un significato, perché si concatena ad altre.

Queste considerazioni diventano importanti se si ritiene che l'architettura non sia solamente un manufatto volumetrico ma anche lo spazio implicitamente definito e le relazioni istituite con l'ambiente circostante. In pratica, si deve considerare l'architettura come una semplice componente della realtà, il cui significato non è dissociabile dal contesto, che a sua volta si modifica di continuo.

La modalità diffusa di fotografare l'architettura in maniera isolata la propone come un frammento, appartenente ad un luogo, urbano o non, come se fosse ancora in divenire, quindi sospesa. Mettersi così in "posa" nei confronti dell'architettura e del paesaggio produce immagini "metafisiche", in cui il soggetto si viene a trovare in uno spazio silenzioso e senza tempo, privo di alcuna quotidianità, si appiattisce a pura scenografia.

La città, come i paesaggi, ha una sottile memoria degli episodi che li hanno formati e con essi si confrontano: non riescono del tutto a dimenticarsi del loro passato e nella loro lenta evoluzione continua riemergono i sensi dei singoli frammenti.

La città ha una natura metamorfica, deve procedere con cancellazioni e trasformazioni continue, con cui recuperare all'uso attuale i segni della storia: è una macchina del cambiamento, luogo del mutamento e teatro della sua rappresentazione.

Per poter valorizzare questi rapporti in una fotografia si deve partire dalla selezione di una parte di paesaggio, soprattutto se urbano, in cui il manufatto architettonico dev'essere in grado di emergere come una presenza da riosservare.

Relazionare un manufatto architettonico al paesaggio significa ribadire il concetto di paesaggio come una modalità di organizzazione spaziale per comunicare dei significati, al pari dell'architettura quindi, come forma culturale. Ma anche la fotografia è una forma di organizzazione dello spazio e attraverso essa le cose che vi sono comprese esprimono delle relazioni. Architettura, paesaggio e fotografia sono in questo una cosa unica (fotografia di paesaggio architettonico).

La fotografia di architettura dovrebbe quindi essere non già quella di oggetti ma di luoghi, di spazi fatti di diversi oggetti composti tra loro e che instaurano relazioni conseguenti. Per questo il campo di ripresa dovrebbe essere abbastanza ampio, abbracciare nell'inquadratura tutti gli elementi della descrizione ed ogni traccia della civiltà oramai carica di segni, nella sua eterogeneità. Le immagini dovrebbero includere anche gli incidenti della vita, le sue impurità, tutto all'interno di una visione inclusiva, anche se accidentale ma non per questo meno poetica.

Il problema del "contesto" è molto dibattuto all'interno della disciplina architettonica e per una sua più chiara definizione dovrebbe anche confrontarsi con la capacità di trascrizione della fotografia, almeno di quelli autori che indagano sui bordi di questo campo. Risulta evidente in alcune fotografie l'impossibilità di cogliere uno spazio scevro da una qualche forma di stratificazione d'immagini compresenti nello spazio stesso, a dimostrazione dei livelli di complessità posseduti da quei luoghi. In questi contesti, ogni immagine che affiora rinvia immediatamente alle altre immagini, concatenandosi a molti altri possibili riferimenti.

La peculiarità della fotografia insegna come i limiti della definizione del contesto sono anche temporali ed inoltre sono continuamente spostati dagli apporti costanti della nostra memoria. In questo la fotografia è un grande mezzo di riflessione, perché se la sua particolarità è quella proprio di ritagliare uno spazio è anche possibile in quest'azione evidenziare meglio il contesto. L'immagine fotografica è anche una sorta d'interrogazione sul luogo ripreso, di cui l'architettura fa anche parte, per la sua capacità di consentire di vedere "lentamente", anche oltre lo sguardo dello stesso architetto e del fotografo (Fig. 4). Nel mondo che percepiamo ed in cui siamo immersi, tutte le cose ci appaiono infatti assieme ad un'infinità di rapporti con altre cose, e questi conferiscono alle nostre visioni una notevole ricchezza di significati che si perdono se le stesse cose vengono recise dal loro contesto. La fotografia, che dal contesto è costretta a selezionare forzatamente, finisce quindi per avere una povertà essenziale, rispetto all'atto percettivo con cui si osserva la stessa realtà: se, ciò nonostante, in un'immagine si colgono lo stesso tanti significati

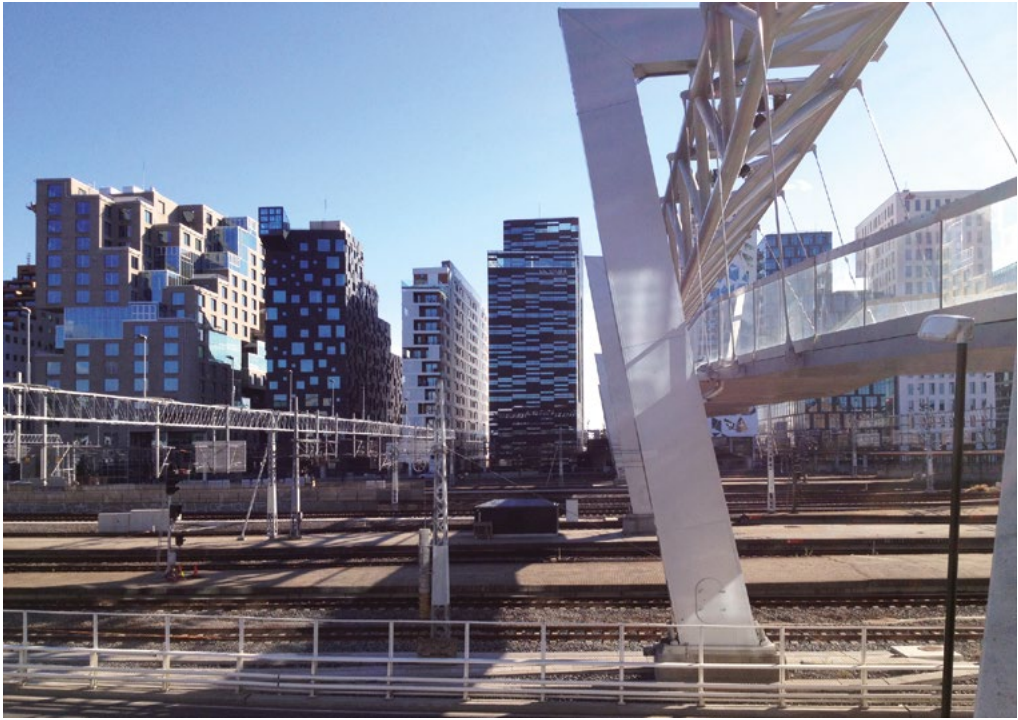


4: Milano, Quartiere Porta Garibaldi [Fotografia dell'autore].

è perché la cesura con il contesto è assai contenuta e/o perché vi sono dei sostanziali apporti da parte del sapere di chi la guarda.

Ci sono molti luoghi dove sembra regnare solo l'analogia e la quantità, anonimi perché dominati dalla ripetizione indifferente dello spazio informe, dove appare veramente difficile entrare in sintonia con la fotografia. La ricomposizione con immagini di questi luoghi della complessità moderna, riferibili ad un "paesaggio debole", richiede un attento lavoro selettivo e combinatorio. La fotografia può aiutare a riconoscere questi luoghi difficili, sfuggenti, rifiutati o negativizzati, segnati dall'incertezza e dall'ambiguità: solo riconoscendoli è pensabile di cercare di risolvere i loro problemi con il progetto, solo se si riesce a decifrarne le forme caotiche e trovare un rapporto possibile con il loro linguaggio, per poterli comprendere e dominare.

Sono, queste, operazioni di lettura ambientale molto difficili, perché si corre il rischio di scivolare in atteggiamenti estetizzanti, dove la spettacolarizzazione riesce a trasformare il brutto in bello, sospendendo il vero giudizio critico. Questi lavori possono in fondo avvalorare la concezione di alcuni che la città contemporanea non possiede più una produzione simbolica (Fig. 5).



5: Oslo, nuovo waterfront [Fotografia dell'autore].

Conclusioni

Le fotografie dei luoghi, anche se molto descrittive ed apparentemente prive di stile, possono comunque anche essere lo stesso molto soggettive, documenti interiori. Come lo sono spesso i ritratti dei paesaggi europei, che hanno ancora evidenti radici nell'antichità, sono ricchi di presenze storiche che fanno emergere lacerazioni con i segni della contemporaneità e che la fotografia è chiamata a confrontarsi, a ricomporre in una nuova estetica di ciò che rimane del paesaggio cosciente, scavando nell'interiorità.

L'attualità sta nella mescolanza ed il territorio urbano è oramai incontrollato ed incontrollabile: è difficile con un progetto architettonico sfuggire a questa realtà e la fotografia dovrebbe evidenziare tale impossibilità.

Molta architettura contemporanea, per esempio, insiste sulla rottura della prospettiva e spiazza non poco il fotografo, che si trova tra le mani ancora uno strumento prospettico. Certa architettura può decidere di lavorare sul coinvolgimento dei segni nel tempo che riconosce in quel luogo, mentre la fotografia è costretta a lavorare solo sul presente.

Per intenderci, il concetto d'identità di un luogo raccoglie l'insieme delle peculiarità di varia natura che gli conferiscono caratteristiche uniche: per poter esprimere un luogo bisogna saperne cogliere l'identità, è evidente, si deve quasi afferrare il sentimento del luogo, subire un cambiamento interiore.

Le varie forme di attenzione verso le meccaniche di relazione dei contesti ambientali che si sono affermate negli ultimi decenni hanno ravvicinato la lettura di un luogo come un'architettura, lo spazio delle relazioni quindi, in cui gli elementi strutturanti sono inseriti in una prospettiva d'insieme.

Se l'architettura è intesa come un frammento della città o del paesaggio, nella rappresentazione fotografica acquista una vivacità, racconta il suo presente come il suo passato. Di fatto, quando l'oggetto architettonico è contestualizzato emerge subito un "racconto", che può anche essere catturato in un'immagine.

Bibliografia

- AUGÈ, M. (2015). *Periferie al centro*, Milano, Jaca Book.
- BENEVOLO, L., ERBANI, F. (2011). *La fine della città*, Bari, Laterza.
- INDOVINA, F. (2017). *Ordine e disordine nella città contemporanea*, Milano, FrancoAngeli.
- LAZZARINI, A. (2011). *Polis in fabula. Metamorfosi della città contemporanea*, Palermo, Sellerio.
- LINO, B. (2013). *Periferie in trasformazione. Riflessi dai «margini» delle città*, Firenze, Alinea.
- MAGNAGHI, A. (2001). *Rappresentare i luoghi. Metodi e tecniche*, Firenze, Alinea.
- MAGNIER, A., MORANDI, M. (2013). *Paesaggi in mutamento. L'approccio paesaggistico alla trasformazione della città europea*, Milano, FrancoAngeli.
- MARTINOTTI, G. (2017). *Sei lezioni sulla città*, a cura di S. Vicari Haddock, Milano, Feltrinelli.
- RICOEUR, P., RIVA, F. (2018). *Leggere la città*, Roma, Castelvecchi.
- ZANIRATO, C. (2018). *Replace landscapes*, Bologna, pamphlet.
- ZANIRATO, C. (2019). *Città in-forme*, Bologna, pamphlet.

CITYSCOPES. LUOGHI E SCENARI URBANI PER LA FRUIZIONE CINEMATOGRAFICA

CITYSCOPES. URBAN PLACES AND SCENARIOS FOR CINEMATIC ENJOYMENT

ROY MENARINI

It could be said that the relationship between the cinema and cities was born even before the invention of the medium. The cinematograph invented by the Lumière brothers in 1895 was the culmination of a long series of attempts using optics and technical knowledge to record moving images, designed for the field of entertainment and the urban experience. It is no coincidence that the first public screening took place in a café (the *Café des Capucines*) in a European capital (Paris) in front of a bourgeois and wealthy public, curious and attentive to the latest developments of a European civilisation dedicated to progress and discovery, even in the field of leisure.

If we look at the history of film in these 125 years (1895-2020) we discover that the system that placed the cinema – as classically understood – at the centre was truly central only for less than half of this period, from the 1920s to the 1970s. Before and after, films were mainly seen in other settings (in fairs, cafés and halls in the early years, then on TV, DVD and streaming from the 1980s to today). Of course, the theatre has not disappeared, but it currently accounts for only about 5% (in quantitative terms) of film consumption.

However, this cold analysis forgets one fundamental aspect, namely the film experience. In fact, regardless of the technical conditions of the screening, one could reread the history of the spectators starting from the social sharing of the film they are watching. And the history of cinema could then be divided between films seen collectively and films seen alone (in some cases not being able to do otherwise, as in the case of the recent platform called QuiBi, visible only on smartphones).

In the context of collective viewing, therefore, the city once again becomes the protagonist. One of the most recent processes of reassessing the film experience is the use of urban settings to disseminate images. From urban screens to screenings in the square, from mobile screens to balcony cinemas, from personal cinemas to inflatable screens, the cinema seems to be slowly conquering the city, which has welcomed it by transforming for brief or long periods of time and for big or small audiences into a place offering a spectator experience.

Outdoor cinema in particular assumes a fundamental role for the continuation of the cinematographic experience during the summer, while in certain social conditions the

drive in remains an alternative (although it is pure “archaeology of modernity”) to other forms of consumption. Obviously, there is a huge difference between sitting in your car parked on a dirt field in Texas and sitting in the medieval square of a European city converted into an open-air cinema, yet these different strategies tell us the human and urban history of entire continents and the socio-cultural characteristics of the public who watch films. Just as in other non-urban cases – such as entire Indian or African villages – cinema has never existed in a theatre but only on the road, outdoors, with screens made from hung sheets and each person bringing his or her own chair from home.

In short, a history of the outdoor cinematographic experience (or in places not designed specifically for watching films, such as prisons, hospitals, hospices) can begin to be told from its extremities – the present and the origins of cinema – and even going so far as to rethink forms and practices of the cinematic consciousness starting from its enjoyment in non-traditional places.

IL CINEMA SENZA CINEMA. SPAZI DI FRUIZIONE CINEMATOGRAFICA FUORI DALLA SALA TRADIZIONALE

MARGHERITA MONTI

Abstract

This study analyses the main models of non-traditional screening spaces, located outside movie theaters and conceived for different purposes, generally known as “outdoor” projection experiences: screenings, reviews and festivals that seek to reintroduce the watching of films in innovative locations. These are cultural and social models, thought to be legitimate screening venues, which meet the needs of cinema goers and counteract the crisis in film viewing, reinventing methods and spaces.

Keywords

Film viewing; Urban spaces; Relocation

Introduzione

La mia ricerca parte dalla necessità di riflettere sui cambiamenti che hanno e continuano a caratterizzare l'attuale industria cinematografica, ridefinendo regole, soggetti e pratiche culturali e modificando profondamente l'esperienza di andare al cinema. La crisi della visione in sala è anche un'opportunità di riflessione e rinnovamento e nonostante la sofferenza del settore ci sono oggi soggetti che «si inventano, [...], non solo nuove modalità di fruizione ma anche nuovi modi di pensare al “luogo” del cinema» [Canosa, 2018, 37]

La moltiplicazione degli schermi e dei luoghi di visione porta alla creazione di spazi di fruizione in ambienti non strutturati per il consumo cinematografico. Il cinema invade gli spazi urbani, si “riloca”, instaurando un rapporto innovativo tra i diversi attori coinvolti, trasformando i luoghi scelti per le proiezioni in vere e proprie sale e dando voce alle esigenze reali di un pubblico le cui necessità faticano oggi ad essere soddisfatte dal modello “classico” di fruizione cinematografica.

La città, come ambiente aperto a sperimentazioni e pratiche culturali è la perfetta *location* di tante iniziative che cercano di instaurare un nuovo rapporto tra lo spettatore, il prodotto filmico e gli spazi urbani, aprendosi a contaminazioni reciproche. È il caso di rassegne, festival, proiezioni singole, pensate come esperienza di fruizione in luoghi particolari della città, o di programmazioni settimanali in spazi *underground*, proposte come alternativa al circuito classico, con l'obiettivo di conservare il valore della visione collettiva e condivisa.

L'obiettivo della mia ricerca è restituire una panoramica delle principali tendenze individuate in questi nuovi spazi di visione, viste da una parte come reazione e alternativa alla crisi, dall'altra come sopravvivenza e riproposizione di un'idea di cinema che oggi sembra non trovare posto nel suo luogo tradizionale.

Il cinema dove meno te l'aspetti: rilocalizzazione dell'esperienza cinematografica

La crisi d'identità dell'esperienza cinematografica rende necessaria una sua riarticolazione che si traduce come tensione continua tra persistenza e trasformazione dei suoi elementi principali. Se da una parte «il cinema si sta muovendo su un terreno che non è più il suo, tuttavia vuole mantenere una propria identità, anche se basata sulla differenza» [Casetti, 2015, 29]. La proiezione in sala, un tempo indispensabile per la ricezione filmica, è diventata una modalità tra le altre e le nuove forme di spettatorialità fanno emergere atteggiamenti meno strutturati, come risposta alla condizione per cui oggi il cinema (come arte) non implica necessariamente il cinema (come luogo).

Mentre la sala buia è un ambiente fortemente orientato alla fruizione filmica, i nuovi spazi di visione hanno un'identità complessa e al loro interno il cinema viene ospitato come presenza occasionale. In condizioni che ci distanziano dalla visione tradizionale, questa rimane un orizzonte di riferimento: quello che avviene è una rilocalizzazione, che fa riferimento tanto all'oggetto quanto all'ambiente dell'esperienza cinematografica. La nuova sala si configura come uno spazio ricreato in ambienti non convenzionali, proponendo tipologie di proiezioni che sono parte di un repertorio internazionale e ci confermano quanto la diversa *location* abbia importanza per definire il tipo di esperienza. La sovrapposizione tra l'identità del luogo e la funzione acquisita grazie alla proiezione ridefinisce lo spazio, dandogli una nuova connotazione.

Il cinema può essere uno strumento attraverso cui veicolare non solo le immagini, ma anche valori, abitudini, informazioni, tutte qualità sfruttate dalle tante realtà che si occupano oggi di comunicazione sociale, democratizzazione dell'accesso alla cultura, sensibilizzazione a temi specifici.

Inoltre, le continue e costanti innovazioni tecniche facilitano sia il trasporto che la realizzazione di temporanee sale cinematografiche in luoghi difficilmente raggiungibili.

Il cinema, inteso come luogo fisico e sociale, esiste, bisogna solo andare a cercarlo in altri spazi [Canova, 2013, 36].

Schermi urbani tra proposte underground e cinema in piazza

La diffusione di contenuti innovativi, la tendenza a creare circuiti alternativi per la fruizione di opere escluse dalla distribuzione tradizionale e la logica dell'evento sono alcuni dei fattori che hanno facilitato il diffondersi di modalità di visione ibride all'esterno della sala, le quali trovano una collocazione soprattutto negli spazi urbani delle grandi città, terreno fertile per le nuove pratiche. Spesso i luoghi scelti per le proiezioni sono

inconsueti, coinvolgono soggetti diversi e diventano parte di proposte culturali complesse e diversificate.

Le arene all'aperto come alternative estive alla sala stanno invadendo le città e i piccoli paesi, proponendo proiezioni di film nei cortili dei palazzi, nei chiostri, nei parchi e nei giardini pubblici, all'interno di architetture storiche, sulle spiagge o a bordo piscina. La scelta di spazi non cinematografici come luoghi di proiezione è tipica poi dei contesti festivalieri, ponendosi come scelta specifica o semplice circostanza.

L'obiettivo più diffuso delle esperienze "fuori sala" è quello di alimentare la creazione di comunità intorno alle proiezioni, ai luoghi e alla città, di proporre contenuti in modo inusuale e di supportare la produzione di eventi o prodotti di qualità che nascono dal basso. La proposta del *Rooftop Films*, una delle più innovative istituzioni cinematografiche di New York, unisce il sostegno alle produzioni indipendenti con la scelta di location sempre più suggestive, con l'obiettivo di rilanciare alcuni spazi della città: parchi, cortili, terrazze, piazze, spiagge diventano protagoniste delle 45-50 proiezioni *site-specific* che animano ogni estate il festival. Hanno un simile orientamento i *Jeffrey's Underground Cinemas*, che propongono dal 2006 ad Amsterdam una programmazione settimanale di film dimenticati, censurati e mai distribuiti in Olanda in diversi spazi autonomi, centri culturali e *squat* della città, alimentando un vero e proprio circuito alternativo di sale cinematografiche, con l'intento di salvaguardare il fattore sociale della visione e generare così dibattiti e riflessioni.

Spesso il compito principale di cui si fanno carico queste iniziative è quello di "riportare la gente al cinema e il cinema alla gente", in contesti in cui le sale non ci sono o non rispecchiano le esigenze del pubblico. Questo è infatti lo slogan de *La Guarimba film festival*, dedicato al mondo del cortometraggio, che dal 2013 si impegna a rinnovare il fascino del grande schermo, proponendo cinque giorni di proiezioni nel suggestivo Parco La grotta di Amantea, in Calabria. Sono esperienze che identificano nel cinema uno strumento per promuovere e valorizzare il territorio, riconoscendo l'esigenza di creare nuovi spazi che siano prima di tutto luoghi di aggregazione, e che attraverso la visione collettiva rendano possibile una rinascita del mezzo cinematografico come linguaggio sociale.

In un contesto in cui gli spazi urbani si stanno trasformando sempre più in vetrine e luoghi di consumo spersonalizzato, il recupero di luoghi in cui l'esperienza cinematografica si fa veicolo di socialità e scambio culturale si pone come una buona pratica di riappropriazione del territorio. Questo è possibile grazie alla scelta di spazi con una forte identità, dove l'offerta culturale si costruisce con gli abitanti, come nel caso delle arene dell'associazione Piccolo Cinema America di Roma, promotori di un progetto di cinema diffuso. Con *Il Cinema in Piazza*, rispettivamente in Piazza San Cosimato, a Trastevere, nel Parco del Casale della Cervelletta di Tor Sapienza e presso il Porto Turistico di Roma a Ostia, la programmazione estiva tenta di superare il dualismo centro/periferia, generando nuove sinergie ed incentivando uno scambio bilaterale tra realtà e pubblici diversi, chiamati ad essere attori attivi e partecipi.

Alcune associazioni culturali che operano in luoghi periferici di grandi città italiane hanno inaugurato un vero e proprio modello, con simile struttura e identità, con

l'obiettivo comune di utilizzare il cinema come strumento per stimolare l'integrazione, la conoscenza dell'altro e la condivisione degli spazi. Sono la *Festa di cinema itinerante Karawanfest* dei quartieri Pigneto e Tor Pignattara di Roma, *Il mondo in un cortile* di Terni, *Scendi c'è il cinema* e *Cinema di Ringhiera*, rispettivamente a Milano sud e Milano nord. Queste esperienze, attive da anni nel territorio, hanno scelto come luogo di proiezione i cortili delle case, delle biblioteche, di scuole e teatri, spazi urbani abitati da nazionalità, culture e lingue diverse, in cui il linguaggio universale del cinema comunica più direttamente, con lo scopo di creare sinergie e pratiche condivise e partecipate

Il “fuori sala” e la location esclusiva

La scelta della location gioca un ruolo fondamentale nello sviluppo e nella promozione di tante iniziative in cui la fruizione dei film non è l'obiettivo ma il pretesto per offrire al consumatore un'esperienza molteplice.

La possibilità di trasformare idealmente qualsiasi spazio in una sala temporanea permette la realizzazione di proiezioni in condizioni “estreme” di visione, come l'evento promozionale di *Mission: Impossible Fall-out*, realizzato sulla suggestiva Pulpit Rock norvegese, raggiungibile grazie a quattro ore di camminata e set di una sequenza emblematica del film.

L'ibridazione degli spazi culturali, sempre più spesso aperti a pratiche che uniscono linguaggi artistici diversi, è l'ambiente maturo per proposte cinematografiche organizzate in luoghi trasformati per l'occasione in spazi di proiezione, che mirano ad attirare un pubblico anche molto diverso da quello che solitamente frequenta le sale.

Il Cinema Bianchini di Milano ha fatto di quest'idea il suo format, con l'obiettivo di creare dei “cinema esperienziali”, piccole sale cinematografiche allestite in location esclusive e inusuali, come i tetti della Galleria Vittorio Emanuele, l'Università Statale o l'Idroscalo, luoghi che contribuiscono a rendere la visione filmica un'esperienza unica e immersiva.

L'idea dietro a molte di queste iniziative è quella di portare il cinema “dove non te lo aspetti”, organizzando proiezioni che possono essere arricchite da percorsi partecipativi, degustazioni, visite guidate, musica live e dj set. L'associazione PostKino organizza dal 2018 proiezioni in contesti scenografici tra il nord e il sud della Puglia: una torre, una masseria, una terrazza sul mare, un chiostro monumentale, all'interno dei quali il film è accompagnato da aperitivi, sonorizzazioni, reading di poesie, escursioni o laboratori per bambini. In Argentina il *Vino el Cine* è un ciclo itinerante di proiezioni realizzate nelle migliori aziende vitivinicole di Mendoza, durante il quale lo spettatore è invitato ad immergersi nella particolare ambientazione, protagonista della serata. L'associazione piemontese Cinedehors, grazie a due schermi gonfiabili Airscreen, un proiettore e un impianto audio di alta qualità, realizza serate di cinema in piazze, parcheggi, parchi, piscine, castelli, un birrificio, una caserma e un carcere. La sfida è intercettare il pubblico andando a cercarlo in ambienti non cinematografici, per unire la bellezza del luogo alla potenza della visione collettiva, accedendo a un'esperienza di fruizione del film, ma anche allo spazio allestito per la proiezione.

Airscreen e Cinema Truck

Lo spostamento è in molti casi la struttura stessa di questo tipo di “sala”, in cui il movimento diventa parte integrante dell’idea che si vuole veicolare.

Il cinema itinerante porta con sé una storia antica, che nasce quando le sale stabili non si erano ancora affermate e il cinematografo si muoveva tra le fiere con gli altri spettacoli ambulanti, ma allo stesso tempo interpreta i cambiamenti del panorama mediale e dei dispositivi tecnici utilizzati per le proiezioni. Esistono oggi diverse tipologie di mezzi di trasporto utilizzati, a seconda delle necessità, per muoversi di luogo in luogo: sono cine-biciclette, sale costruite dentro una macchina d’epoca o cinema che sfruttano l’energia solare, trasportati per migliaia di chilometri da carovane di camion nel deserto. La drastica chiusura delle sale, soprattutto nei piccoli centri, è tra i motivi che spinge molti soggetti a organizzare, soprattutto nel periodo estivo, proiezioni in luoghi sprovvisti di spazi cinematografici, sul modello dei vecchi cinema itineranti. Il *Cinecamper* di *Nuovi Mondi Film Festival* attraversa le Alpi, portando la magia del cinema tra i piccoli borghi di montagna, mentre il *Furgoncinema* si muove tra i comuni vittime del terremoto del 2016 tra Marche ed Abruzzo, con l’obiettivo di portare contenuti originali in luoghi difficilmente raggiungibili dal mezzo cinematografico.

FilmAid, *Cinemovel* e *Cinema du desert* sono alcuni dei tanti progetti di cinema sociale, che portano lo schermo nei piccoli villaggi di Africa, Asia, Europa dell’Est, grazie all’utilizzo di appositi *Cinema Truck*, con l’obiettivo di democratizzare l’accesso alla cultura, sensibilizzare a particolari temi o semplicemente portare l’esperienza della visione collettiva in zone sprovviste di sale stabili.

Il *Solar World Cinema* è un network internazionale di mobile cinema che mette in comunicazione realtà che hanno deciso di alimentarsi utilizzando l’energia solare, operanti in tutto il mondo, che condividono intenti e modalità di offerta culturale. La necessità di parlare di sostenibilità ed energie alternative è alla base del progetto *Efecto Pedal*, nel quale il pubblico è invitato a pedalare su alcune biciclette messe a disposizione durante la proiezione, per ottenere l’energia necessaria al sistema audiovisuale di funzionare.

Molte di queste iniziative si rivolgono alla compagnia tedesca *Airscreen*, che opera nell’industria del cinema all’aperto proponendo schermi gonfiabili di vari formati, comodi per il trasporto ed adattabili a diverse esigenze.

Il cinema altrove

In alcuni casi, lo spazio della sala viene trasferito o prestato a luoghi non cinematografici: istituzioni civili, sociali o culturali che decidono di ospitare la settimana arte, instaurando con essa un dialogo bilaterale, interagendo con l’ambiente, intessendo relazioni e inaugurando nuove forme di fruizione.

A volte sono strutture con ambizione artistica o culturale nelle quali il cinema è sempre stato una presenza ricorrente ma che ne diventa protagonista, acquistando uno spazio semi-autonomo. La tendenza è di ospitare vere e proprie sale cinematografiche all’interno di fondazioni per l’arte, come lo spazio inaugurato alla Fondazione Prada di Milano

o l'auditorium parte del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, dove il cinema si configura sia come parte dell'idea complessiva della struttura, sia come competitor sul mercato, a volte il solo di riferimento nella zona.

Il cinema ha recentemente trovato il suo spazio nelle strutture ospedaliere, inserendosi come "terapia del sollievo" per molte persone costrette a medie o lunghe degenze, con l'obiettivo di migliorare la qualità di vita dei pazienti. Nel settembre 2016 ha inaugurato al Policlinico Gemelli di Roma la programmazione di una sala cinematografica con 130 posti a sedere, inclusi spazi per persone non autosufficienti. Un altro interessante progetto che ha come protagonisti i bambini è Il Cimena, associazione culturale nata con l'intenzione di portare il grande schermo ai piccoli pazienti ricoverati nei principali ospedali bolognesi.

Cinevasioni è poi il primo festival di cinema svolto interamente all'interno di un penitenziario, dove per una settimana sono ospitate le proiezioni dei film in competizione, alle quali può accedere un pubblico "misto", composto sia da detenuti che da pubblico esterno. L'esperienza, dal titolo evocativo, nasce dalla volontà di offrire uno spazio di libertà attraverso il mezzo cinematografico, una possibilità di confronto tra due realtà così diverse, il cinema e il carcere, che trovano nel dialogo reciproco una possibilità di riflessione e costruzioni di nuovi orizzonti. L'obiettivo è anche quello di aprire le mura del penitenziario a studiosi, autori e spettatori attraverso la condivisione, durante i giorni del festival, *in primis* di un luogo, ma soprattutto di un'esperienza di visione collettiva.

Conclusione

Parlare di industria cinematografica oggi significa confrontarsi con le continue trasformazioni che attraversano il settore, che continuano a ridefinire le pratiche e i soggetti coinvolti. Il sistema delle sale è estremamente diversificato e inserito all'interno di una varietà di consumi che si aggiorna continuamente, rendendo molto difficile arrivare a delle conclusioni univoche.

Le realtà che ho individuato non sono immuni alla velocità dei cambiamenti, spesso dovuti alla necessità di rendere più strutturate e sostenibili queste nuove esperienze. È inevitabile che questa panoramica si ponga come una riflessione circoscritta, che probabilmente non sopravviverà alle trasformazioni successive, tuttavia, può essere uno strumento utile per riflettere sui modi e le forme che stanno cambiando il consumo dei film e l'esperienza stessa della fruizione.

Partendo da queste premesse, l'obiettivo della ricerca è quello di restituire almeno parzialmente una mappatura delle principali tendenze in cui l'esperienza cinematografica cerca di riguadagnare il suo posto, rinnovando il rapporto tra pubblico, schermo e proposta.

Le categorie di sale individuate, ognuna con caratteristiche specifiche, sono allo stesso modo attraversate da una fluidità di contenuti e dinamiche, che possono fornire coordinate utili per orientarsi nell'ambiente mediale contemporaneo e riconoscere degli indirizzi comuni, che ci parlano di nuove pratiche culturali e sociali.

Il potere del linguaggio cinematografico continua a garantire la propria sopravvivenza ma, paradossalmente, è proprio la lontananza dalla sala a rendere possibile il recupero

del suo aspetto più comunitario. La spontaneità con la quale sono nate molte delle realtà individuate risponde all'esigenza aggregativa intrinseca della visione cinematografica, dove il film diventa una scusa per creare comunità e un'opportunità per stare insieme. L'obiettivo di questo tipo di esperienze è quello di attirare lo spettatore verso un tipo di fruizione che sembra non rappresentarlo più, tentando di instaurare un nuovo rapporto tra la proposta e l'utente. Il film diventa una possibilità per sentirsi parte di qualcosa, uscire dal proprio isolamento per partecipare a un'azione collettiva. Il dialogo con il luogo che ospita la visione, plasma il tipo di proposta, permettendo alle singole realtà di svilupparsi a seconda dei contesti, dando vita ad esperienze diverse e contribuendo a delineare una nuova geografia dell'esperienza cinematografica.

Bibliografia

Monografie e saggi in volumi collettivi

- CASSETTI, F. (2015). *Galassia Lumière*, Milano, Bompiani.
- GAULTREAU, A., MARION, P. (2010). *Il cinema è morto, ancora! Un medium e le sue crisi d'identità*, in F. Casetti, J. Gaines, V. Re, *Dall'inizio, alla fine / In the Very Beginning, at the Very End. Teorie del cinema in prospettiva / Film Theories in Perspective*, Atti del XVI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (Udine, 24-26 marzo 2009), Udine, Forum, pp. 135-142.
- PEDULLÀ, G. (2008). *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Milano, Bompiani.
- RE, V. (2017). *Streaming media. Distribuzione, circolazione accesso*, Milano, Mimesis edizioni, collana Cinergie.

Riviste

- AA.VV. (2018). *Voci/Inchieste. Non ci sono più i cinema di una volta? Sì, ce ne sono di nuovi*, in *Fra Deserto rosso e Nero bifamiliare, di che colore è il cinema italiano?*, «8 e mezzo. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», Magazine a cura Istituto Luce - Cinecittà in collaborazione con ANICA e Direzione Generale Cinema, n. 40, settembre, pp. 36-45.
- MARINELLI, A., ANDÒ, R. (2018). *Collective action and affective publics: the "Cinema America Occupato" storytelling on Facebook*, in «Comunicazioni sociali» (numero speciale *iGEN CINEMA Moving Image Consumption and Production by Post-Millennials*), vol. 40, n. 2, pp. 278-297.
- BERBENNI, S. (2016). *Nuovo Cinema Sorriso*, in «Panorama», 24 agosto, pp. 75-79.
- DALL'ASTA, M., GRASSO, G., MALERBA, L. (2014). *La sala fai da te e i film li scelgono gli spettatori*, in «Bianco e Nero», n. 578, pp. 78-87.
- PORETTI M. Z., *La sala è morta. Viva la sala*. in «Fabrique du cinema», num. 23, Inverno 2018, pp. 56-57.

Articoli web

- CORNEO, D. (2018). *Adesso c'è il "Cimena" in ospedale. Il grande schermo per i piccoli*, in «Corriere della sera», 1 dicembre: https://corrieredibologna.corriere.it/bologna/cronaca/18_dicembre_01/adesso-c-cimena-ospedale-grande-schermo-piccoli-c715cbfa-f572-11e8-8635-0cc3db560f09.shtml?refresh_ce-cp [febbraio 2019].
- NOTARI, A. (2016). *Cinevasioni: commozione e applausi nel primo giorno del festival in carcere*, in «Redattore Sociale», 9 maggio: <http://www.redattoresociale.it/Notiziario/Articolo/507466/Cinevasioni-commozione-e-applausi-nel-primo-giorno-del-festival-in-carcere> [febbraio 2019].

PETRILLO, M. (2017). *Miracolo di periferia. Una storia di integrazione multiculturale tramite il cinema*, in «Open migration», 13 aprile: <https://openmigration.org/tag/nuovo-armenia/> [febbraio 2019].

SESANA, I. (2018). *Buio in strada: così il cinema si riprende lo spazio nelle città*, in «Altreconomia», n. 206, luglio-agosto: <https://altreconomia.it/cinema-rassegne-periferie/> [febbraio 2019].

TEXEIRA, S. ST-CRY (2016). *Interview: Jeffrey from the underground*, in «Afterimages Magazine», *Take 5. The Contemporary Issue(s)*, aprile, p. 25: https://issuu.com/afterimages/docs/afterimages_magazine_take_5_for_iss [febbraio 2019].

UGOLINI, C. (2018). *Non ci sono più le arene estive di una volta, da Torino a Palermo schermi in location da sogno*, 5 giugno (aggiornato il 26 gennaio 2019): https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2018/06/05/news/non_ci_sono_piu_le_arene_di_una_volta_da_torino_a_palermo_quando_i_film-198228311/ [febbraio 2019].

UGOLINI, C. (2014). *Una bici, un furgoncino e un'alfetta. Film itineranti in giro per l'Italia*, 28 giugno (aggiornato il 6 dicembre 2018): https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/06/28/news/una_bici_un_furgoncino_wv_e_un_alfetta_film_itineranti_in_giro_per_l_italia-89967350/?ref=search [febbraio 2019].

Sitografia

<https://www.airscreen.com/it/> [settembre 2019].

<https://www.centropecci.it> [settembre 2019].

<https://www.cinemabianchini.it/> [settembre 2019].

<http://www.cinemadiringhiera.it/> [settembre 2019].

<http://www.cinedehors.it> [settembre 2019].

<http://www.cinemadudesert.org/> [settembre 2019].

<http://cinemambulante.com/larassegna/> [settembre 2019].

<http://cinemovel.tv/> [settembre 2019].

<http://www.cinevasioni.it/> [settembre 2019].

<http://www.efectocine.com/> [settembre 2019].

<https://www.filmmaid.org> [settembre 2019].

<http://www.fondazioneprada.org/project/cinema/> [settembre 2019].

<http://ticketing.fondazioneprada.org/ticketing/UIPublic/CinemaHome.aspx> [settembre 2019].

<http://www.ilcinema.it> [settembre 2019].

<http://www.ilcinemainpiazza.it> [settembre 2019].

<http://www.karawanfest.it> [settembre 2019].

<http://www.laboratoriodiquartieregiambellinolorenteggio.org/index.php/scendiceilcinema/> [settembre 2019].

<https://www.laguarimba.com/it/> [settembre 2019].

<https://www.medicinema-italia.org/chi-siamo/> [settembre 2019].

<https://www.piccoloamerica.it/> [settembre 2019].

<http://www.postkino.it> [settembre 2019].

<http://www.rooftops.com> [settembre 2019].

<https://schermipirata.it/> [settembre 2019].

<http://www.solarcinema.org/> [settembre 2019].

LA DISSEMINAZIONE DELLA CINEFILIA E I PROCESSI CULTURALI DEI FESTIVAL CINEMATOGRAFICI: LA PROIEZIONE PUBBLICA IN PIAZZA

ROY MENARINI

Abstract

The paper aims to reflect on the topic of cinephilia and its relationship with festivals, in particular with metropolitan film festivals. The case study dedicated to Il Cinema Ritrovato is useful to more specifically analyse the principle of cultural dissemination of screenings dedicated to citizenship in the public square compared to other cinephile or philological research sharing processes.

Keywords

Cinephilia; Film Festival; Urban spaces

Introduzione

Nel panorama della cinefilia, i festival sono da considerare come un luogo sacro che affianca un'esperienza intensificata a una nozione di gusto su cui in teoria la comunità degli spettatori converge. A sua volta la critica è chiamata a giudicare il lavoro dei selezionatori e a individuare (sempre in teoria) un discorso interpretativo comune a tante opere diverse per tipologia e origine. Eppure, ogni volta, ciò che sembra unificare la cultura cinematografica diventa terreno di scontro e moltiplica le divergenze anziché unirle. Il collante, dunque, è rappresentato dalla cinefilia e dai suoi processi di legittimazione culturale e spinta emozionale.

Per chi studia la critica e la cinefilia, dunque, i festival diventano un terreno privilegiato. In epoca recente ci si è giustamente accorti, a livello internazionale, che questi eventi culturali meritano l'attenzione degli studiosi del settore, seguendo l'esempio di chi si occupa di economia della cultura e di sociologia dei media. I *film studies* si sono scoperti permeabili ad approcci eterogenei e a loro volta hanno fecondato aree lontane, convergendo sull'esempio del festival come campo di forze teoriche e di analisi approfondite in grado di raccontare molto della cultura cinematografica moderna e contemporanea. La bibliografia è ormai piuttosto nutrita, e tocca molti temi importanti: la negoziazione del gusto comune, il concetto di distribuzione alternativa, la selezione artistica come elemento canonizzante, i discorsi critici messi in circolazione su singoli film o gruppi di film, e – non certo ultimo per importanza – la continua ridefinizione dello statuto del

film e della natura del cinema. Tra questi, nel presente saggio, ci occuperemo di come l'esperienza di relazione messa in atto dal pubblico in un evento come il festival interagisce con la proiezione pubblica in piazza.

Ci concentreremo in particolare su *Il Cinema Ritrovato 2019* poiché tutti questi punti sono stati sollecitati, e l'ultimo in particolare ha confermato nei festival una vocazione al tempo stesso pedagogica e di scambio collettivo (essendo il concetto di scambio e condivisione uno degli elementi in gioco nei processi di socializzazione della cinefilia).

Il racconto del festival

Se il cosiddetto *written festival* [Iordanova 2013] è un po' il frutto di ciò che viene restituito dai media e dalla critica di quanto si osserva durante un evento, compresa l'accettazione o meno dello *storytelling* comunicativo e promozionale proposto dagli organizzatori, si potrebbe coniare il termine di *experienced festival* per quello che riguarda l'attiva partecipazione degli spettatori e ciò che viene condiviso attraverso il racconto della propria esperienza, sia orale sia sui social media (che permettono, volendo, anche di censire i trend di comportamento).

Una premessa per chi non conosce *Il Cinema Ritrovato*. Il festival, nato nel 1986, viene considerato tecnicamente un «Archival Film Festival» [Marlow-Mann 2013], anche se la categoria di «cinema d'archivio» non rende giustizia proprio alle forme di esperienza cinefila e alla risposta entusiastica del pubblico cittadino e internazionale. I film presentati, infatti, non sono nuovi (sebbene la sezione dei documentari sul passato ospiti non di rado anteprime internazionali) ma riportano a nuova luce – o anche solo a nuova visione, concetto su cui torneremo – sia capolavori del passato sia titoli misconosciuti e da riscoprire. Il tutto nell'arco di una settimana abbondante, nella quale vengono proposti dalla mattina alla sera centinaia di film brevi e lunghi, dal cinema delle origini fino a pellicole realizzate alla conclusione del XX secolo.

L'assenza di novità in senso assoluto è riscattata quindi dall'idea di «aura dell'esperienza». Questo aspetto procede parallelamente all'enfasi – che da anni ha assunto centralità anche nella teoria del cinema – sull'esperienza cinematografica come elemento principale dello studio contemporaneo [Casetti 2005]. L'enfasi può essere di tipo tecnico/tecnologica (la proiezione in pellicola invece che in digitale, o addirittura la pellicola vintage che viene proposta nel programma senza repliche, altrimenti la copia si potrebbe rovinare; e talvolta i difetti tecnici della stessa, dal magenta ai graffi, sono medaglie al merito), oppure performativa, con gli accompagnamenti musicali dal vivo.

Gli organizzatori del festival sono perfettamente consapevoli dei punti di forza e delle *promesse esperienziali* fatte al proprio pubblico, come evidenziano i materiali promozionali:

Chi conosce *Il Cinema Ritrovato* sa che ogni edizione è un'esperienza unica e irripetibile: l'eccitante certezza di trovare quel che si cerca, l'inattesa meraviglia di scoprire quel che non si cercava affatto (o non si sapeva di cercare...). Si ritrova o si scopre una città bellissima, che per una lunga settimana si offre al cinema e a chi ama il cinema. Ci si confronta

con il lavoro di tanti studiosi straordinari; con una selezione di quattrocento film, ciascuno notevole per bellezza, significato, rarità; con ospiti e testimoni di prima grandezza; con la fantastica squadra di musicisti e compositori che accompagnano le nostre visioni di cinema muto; con un pubblico appassionato e competente che converge a Bologna da tutto il mondo. *Il Cinema Ritrovato* è un grande museo del cinema aperto per soli otto giorni all'anno¹.

Museo del cinema aperto otto giorni all'anno. O, potremmo aggiungere, museo del cinema *all'aperto*, se è vero che la proiezione in Piazza Maggiore assume un valore centripeto e essenziale nel flusso di programmazione, fungendo da punto di ritrovo dopo la dispersione delle proiezioni mattutine e pomeridiane, e da esperienza collettiva in uno scenario profondamente storicizzato. Questo aspetto, naturalmente, esibisce una forte discontinuità nei confronti dei grandi festival internazionali, dedicati alle anteprime mondiali e ai film inediti, che spesso sono collocati in luoghi turistici senza particolare valore artistico o urbanistico (Lido di Venezia, Croisette di Cannes, ecc.).

Ma *Il Cinema Ritrovato* (che spesso, dalle persone comuni, viene confuso *tout court* con la rassegna estiva *Sotto le Stelle del Cinema*, di cui *Il Cinema Ritrovato* è solo una piccola parte) è noto al grande pubblico assai più per le proiezioni in Piazza Maggiore che non per il resto del fitto programma. Ecco un caso in cui il contesto urbano è essenziale per l'esercizio della cinefilia, certo, ma soprattutto per la sua divulgazione. Non si tratta, infatti, solamente di proiezioni che esaltano la dimensione percettiva (lo schermo gigante), la legittimazione culturale (i grandi capolavori della settima arte), la sensazione di unicità dell'appuntamento (l'accompagnamento orchestrale o la presenza di ospiti importanti esaltano la natura *performativa* dell'evento), ma anche di un cartellone che promette cultura pubblica gratuita e intende generare forme pedagogiche di disseminazione della storia e della cultura del cinema.

Esperienza tecnica, esperienza culturale, esperienza urbana

La proiezione in Piazza, in senso generale (dalla Villette di Parigi a Locarno, per citare rassegne molto note) e in particolare in Piazza Maggiore, tocca anche riferimenti squisitamente tecnici. La tecnica dell'esperienza è una dimensione enfatizzata dalla cinefilia, in maniere spesso contraddittorie. Una certa cinefilia più da cultori esaspera la richiesta di qualità tecnica, di integrità dell'opera a partire dalle condizioni in cui è proiettata; un'altra cinefilia più garibaldina e spontaneista ama invece proprio la pellicola rovinata, gli errori di proiezione, le copie incerte e in qualche modo rubrica tutti i possibili difetti come intensificazione dell'esperienza estetica. Insomma, punta all'estasi dell'imperfezione [Menarini 2018].

Nel caso di Piazza Maggiore, grazie alla precisione storiografica e all'attenzione filologica della Cineteca di Bologna (cui si aggiunge la potenza delle dimensioni schermiche),

¹ <https://festival.ilcinemaritrovato.it/about/> [novembre 2019].

i problemi giungono eventualmente proprio dal contesto urbano. E quindi la cinefilia, diciamo così, *esperienziale*, trova che l'atto della condivisione, il numero di spettatori e il fascino dello scenario storico-architettonico superino qualsiasi disagio e anzi permettano al film del passato di venire esaltato dalla condizione stessa in cui viene proiettato (si affianca, come detto, anche l'elemento pedagogico di cui sopra). Per riassumere, Piazza Maggiore racconta un valore materiale (la piazza storica, centro municipale della città che organizza il festival) e immateriale (simbolico, carismatico): il tutto sfocia in un surplus esperienziale assoluto.

La cinefilia intransigente, invece, considera gli standard tecnici rispettati solo a metà, e lamenta i problemi più vari: la proiezione del film è sottoposta a ogni capriccio del clima, dai caldi più torridi alle gocce di pioggia, dall'eccessiva luminosità dei primi minuti all'instinguibile chiasso dei dintorni – compresi gli spettatori itineranti, *flâneur* della sera che si soffermano a chiacchierano, per poi andare via: una sorta di *lumpenproletariat* degli anni Duemila) –, tutti elementi che arrecano irritazione al cultore; la scomodità proverbiale della seduta e l'incertezza degli orari (spesso i film sono preceduti da lunghissime presentazioni) non aiutano la concentrazione, e così via.

Insomma, o l'esperienza nella sua *auraticità* viene considerata straordinariamente superiore al mito dell'esigenza tecnica del cultore, come in verità accade nella stragrande maggioranza dei casi (visto che la reputazione delle proiezioni in Piazza è altissima) oppure non funziona alla prova del perfezionismo di un'area culturale della cinefila. Cinefilo contro purista, per metterla giù in modo brutale [de Valck 2007; Freccero 2013]. Tornando alla Piazza, e alla gratuità dell'esperienza culturale che viene offerta, diviene facile ricorrere alla categoria di sfera pubblica. Per esempio, Monica Sassatelli [Giorgi, Sassatelli, Delanty 2011, 17], in un denso saggio sullo stato dell'arte dei *festival studies* (non solo cinematografici), ricorda come il rischio di molti studiosi sia stato quello di sottovalutare i festival contemporanei per la loro connessione a logiche fortemente commerciali e per lo scarso valore contenutistico rispetto al passato (ovviamente mitizzato). Infatti, come scrive Sassatelli:

By taking traditional festivals very seriously, classic sociology and anthropology may have contributed to the dismissal of contemporary arts festivals, creating the grounds for the dichotomous visions that still dominate the field: in particular that of authentic versus commercial festivals, and the related one of critical or engaged versus 'mere spectacularisation',⁴ a theme particularly taken up in the critique of the cultural industry more generally. In a way, the fact that a good proportion of the scarce literature on contemporary festivals has been driven by economic research focusing exclusively on economic returns, and thus on an instrumental vision of festivals, has also contributed to reinforcing the idea that contemporary festivals are – from a cultural point of view – of little relevance, as they are dominated by commercial, "inauthentic" logics. However, as we have seen in Simmel and in studies of cultural displays, nothing prevents us from taking contemporary festivals seriously either, and not only in economic terms, but precisely by virtue of their sociability and experiential form [Sassatelli 2011].

È dunque sempre l'esperienza sociale all'interno della *cultural public sphere* a vincere sulle altre cognizioni di gusto messe in campo talvolta a sproposito. Tradotto all'interno del campo culturale cinematografico: dall'esperienza tecnica – da cui sono ossessionati i cultori – all'esperienza culturale (considerata vincente dalla cinefilia più “democratica”), si giunge infine all'esperienza urbana, che sembra guidare molte delle sensazioni di gratificazione culturale degli spettatori della Piazza. Nella letteratura sull'argomento, il dibattito sull'autenticità dell'esperienza culturale urbana portata dai festival è apertissimo, e non di rado proprio questa dimensione pubblica e di massa viene ideologicamente criticata perché cercherebbe di annullare – sia pure per breve tempo – le differenze sociali o persino le lotte di classe utilizzando l'offerta culturale pubblica come pratica di distrazione e sterilizzazione del conflitto [Jamieson 2004]. Temi verso i quali non ci spingiamo, ma che introducono il tema del pubblico e della sua composizione, Nel caso dei festival cinematografici, la differenza tra festival metropolitani e festival non metropolitani sembra ridursi a considerare i primi “feste” e i secondi “veri festival” grazie alla tipologia del pubblico (principalmente residenti nel primo caso) e dell'offerta cinematografica (principalmente anteprime internazionali nel secondo). Sarebbe invece bene capire che è il tema della *cultural public sphere* a distinguere le due identità.

Lo spettatore, questo sconosciuto

Il tema del fruitore del *cultural display* urbano ricade quindi anche sullo spettatore di Piazza Maggiore durante *Il Cinema Ritrovato*. La gratuità dell'evento, e dunque la sua *disponibilità*, sono ormai talmente mondanizzati da attrarre un grande numero di astanti, al punto che la corsa per accaparrarsi i posti migliori per la visione scatta già nel tardo pomeriggio, talvolta persino tre ore prima dell'inizio. Coloro che vanno in largo anticipo a occupare i posti a sedere messi a disposizione in Piazza sono principalmente – a un dato empirico – residenti che tendono a reiterare quel comportamento durante la settimana (e oltre, se consideriamo la rassegna, ancora più cittadina, di *Sotto le stelle del cinema*). Per non parlare di coloro che si portano sedie, seggiolini, sdrai, sgabelli e altro ancora da casa, allargando a modo loro la pianta della Piazza (ben oltre il cosiddetto “crescentone”, la parte leggermente rialzata della Piazza, a forma di focaccia rettangolare lievitata).

Nella settimana del *Cinema Ritrovato*, a questi spettatori si aggiungono gli accreditati italiani e soprattutto stranieri, oltre che (vista la collocazione estiva del festival, a fine giugno) numerosi turisti incuriositi e attratti dalle versioni originali dei film e dai frequenti sottotitoli inglesi. Quantificare in maniera precisa questo pubblico è difficile: basti dire che ad assistere alle proiezioni troviamo quindi cittadini bolognesi, cittadini italiani residenti a Bologna (non dimentichiamo la vocazione universitaria della città, che attira migliaia di studenti da altre aree nazionali), stranieri accreditati per il Festival, stranieri in città per motivi turistici.

Dal momento che Bologna è stata protagonista di un vistoso incremento turistico, voluto e pianificato dalle istituzioni comunali, e che le percentuali di incremento somigliano a quelle degli accreditati internazionali del Festival, quest'ultimo è stato considerato un elemento attrattivo di indubbio valore – idea confermata dal fatto che *Il Cinema*

Ritrovato e la Cineteca si trovano spesso citati nelle guide straniere alle pagine dedicate a Bologna, e in articoli di importanti testate anglosassoni.

Ecco che, quasi spontaneamente, si fa strada il tema del cosmopolitismo, altro elemento importante per la sfera culturale urbana. Secondo Boissevain [Boissevain 1992]: «*the recent explosion of festivals in European cities is connected and stimulated by secularization, migrations, democratization or, in general, by increased mobility and change*» e quindi anche la mobilità indotta sia dall'epoca contemporanea in sé sia dal boom turistico di una città di medie dimensioni quale Bologna, non può che venire ulteriormente confermata e esaltata da un festival che possiede fama internazionale (e soprattutto i cui direttori artistici e curatori di sezione sono in larga parte stranieri).

Conclusioni

La “comunità immaginata” che si forma durante *Il Cinema Ritrovato* parla l'esperanto della cinefilia e celebra in piazza la propria esistenza, mescolando i suoi tre strati (accreditati; residenti; turisti) senza particolare soluzione di continuità. E allora Piazza Maggiore serve principalmente a legare tradizione cittadina e *urban festival*, rigore filologico e esperienza turistica attraverso una negoziazione di contenuti che somiglia molto a un'offerta di esperienze estetiche (compresa quella culinaria). Inoltre, le proiezioni di piazza enfatizzano la divulgazione della cultura cinematografica in un luogo centripeto sia a livello reale sia a livello simbolico. Lo fa fisicamente rispetto alla *flânerie* suggerita dal resto del programma, ma lo fa anche metaforicamente rispetto alla pulviscolare dispersione della cultura cinematografica e del *film heritage* nel contesto dei media digitali e dei caotici archivi online. Possiamo forse considerarla una pedagogia della cinefilia che fa aggio sull'uso degli spazi urbani come luogo di autorevolezza storica e come teatro di affermazione culturale.

Bibliografia

Monografie

- BOISSEVAIN, J. (1992). *Revitalizing European Rituals*, London, Routledge.
- CASSETTI, F. (2005). *Locchio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- DE VALCK, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- IORLANOVA, D. (2013). *The Film Festival Reader*, St Andrews, St Andrews University Press.
- MARLOW-MANN, A. (2013). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*, St Andrews, St Andrews University Press.
- MENARINI, R. (2018). *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Parma, Diabasis.

Saggio in volume collettaneo

FRECCERO, C. (2013). *Il cultore e il cinefilo*, in *Vedo...lammazzo e torno*, a cura di M. Giusti, Milano, Isbn Edizioni, Marsilio, pp. 5-7.

SASSATELLI, M. (2011). *Urban Festivals And The Cultural Public Sphere: Cosmopolitanism Between Ethics And Aesthetics*, in *Festivals and the Cultural Public Sphere*, a cura di L. Giorgi, M. Sassatelli, G. Delanty, London, Routledge, pp. 12-28.

Articolo in rivista

JAMIESON, K. (2004). *Edinburgh: the festival gaze and its boundaries*, in «Space and Culture», vol. 1, n. 7, pp. 64-75.

WHITE SCREENS UNDER THE SKY: SPANISH OPEN-AIR CINEMAS AND OTHER SITES OF THE URBAN FILM EXPERIENCE

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ-GARCÍA

Abstract

In the Spanish post-civil war (1939-1975) one of the most notable aspects of the cinema boom was the large number of open-air or summer cinemas, totalling 1,758 out of the 9,399 cinemas surveyed in 1965. Located mainly in the southern part of the country and on the Mediterranean coast, this dazzling constellation of outdoor venues, including screenings in bullrings, rooftops of movie theatres and some drive-in cinemas, marked the urban experience, as vivid memories of past generations.

Keywords

Spain; Open-air cinemas; Summer cinemas

Introduction

If there is one icon that comes to me it is the screen of the summer cinema.

It was solid, a wall. On both sides of this wall, the little boys and girls would pee while we watched the films. All of these sensations – the sumptuousness of the chocolate, the smell of urine and the sheer size of the screen itself (which was enormous, and I never stopped looking at it even while I was taking a pee) – made me dream of belonging to that world one day.

Pedro Almodóvar [Ayanz 2016].

Echoing Pedro Almodóvar, the generations born during the period following the Spanish Civil War have similar memories of the first cinema venues they experienced during their childhood in the 1950s. Attendance of summer cinemas reached some 75.7% of inhabitants of rural towns, according to the survey conducted by Montero and Paz [Montero, Paz 2011, 95]. More common in the southern half of the country and on the Mediterranean coast, these elemental open-air cinemas were for decades the cheapest and most accessible form of entertainment during the summer months. In fact, of the various modes of enjoying cinema that existed across Europe, summer cinemas and other open-air venues can be classified among the “deviant” practices defined

by Eleftheriotis, alternatives on the margins of the dominant viewing experience in the period of the final heyday of film exhibition [Eleftheriotis 2002, 180].

Commercial open-air cinemas still exist today, both in cities and in coastal towns whose populations multiply during the summer tourist season. Their survival represents the continuity of a format that was originally a primary means of attracting audience. Once the cinematograph had been introduced as an innovation with projections in existing covered premises, screenings in the main squares of towns and cities sought to attract large masses, taking advantage of the crowds attending events such as fairs or local festivals [Montero, Paz 2002, 106]. This is evidenced by the public screenings organized in different locations as of 1898: Jaén, Valladolid, Zaragoza, Cáceres, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas, Úbeda, Guadix or Cádiz, the latter with the first projections on a beach on record in the summer of 1908 [Garófano 1996, 158-165, 170-172].

But the strategy of colonizing urban spaces in squares and public thoroughfares was never more than an irregular occurrence at sporadic events, in comparison with the more well established itinerant activity of travelling cinemas. These provisional show-booths and tents consolidated the position of this new spectacle in the entertainment available in Spanish cities during the first years of the 20th century with affordable prices and an offering that combined films with variety shows [Vidal 1996; Sáiz 2009; Sánchez 2013]. In the regions of the southern half of Spain, there was already a tradition of summer theatres as of the last third of the 19th century. This facilitated the introduction of open-air film projections, in particular in the provinces of Andalusia and Extremadura [Pulido, Utrera 2001; Fernández 2017, 42]. Nevertheless, the opportunity for summer cinemas to overtake screenings in booths and tents in popularity would not come for a few decades yet, following the full decline of temporary venues, above all when the role of cinema shifted towards mass entertainment and with the introduction of talking movies.

Film and sand: Cinema enters the bullring

An exclusively Spanish anomaly can be found in open-air film exhibition in programmes that ran for various consecutive weeks in bullrings, a new business venture born of that same initial phase in the evolution of the cinema industry. Construction of bullrings as large, permanent buildings was widespread during the second half of the 19th century [Navascués 1993, 236, 349-353], and it was at this time that their primary use for bullfights was combined with a range of other possibilities such as hosting circus shows, boxing or wrestling matches, the occasional football match, and above all theatre plays, variety shows, the Spanish opera variant known as *zarzuela*, concerts and singing, dances and popular festivals.

News items in the press indicate that the pioneers in offering cinema projections in this way were not the bullrings of major cities such as Madrid or Barcelona, where cinemas were more common and bullfights had longer and more frequent seasons. Rather, this new use for bullrings was the innovation of provincial capitals with fewer cinemas and, above all, climates characterized by hot summers. The bullrings of Alicante and Valencia were the first to adapt their facilities for film projections in July 1913, on the



1: On the left: E. Guazzoni, Photogram of *Quo Vadis?* (1912). On the right: Unknown author, Valencia bullring during the 1960s with the banner "CINE SONORO" ("SOUND FILM") [Author's collection].

initiative of local businessmen who wanted to test run this new formula for attracting audiences to cooler, more spacious premises when urban theatres still lacked air conditioning¹. The screens were hung from posts that were sunk into the arena, or attached to the front row of the stands, and films were scheduled to start at 9:30 p.m. once the heat of the day had begun to subside. Nevertheless, the pioneering role of bullfighting arenas as sites hosting film exhibitions has to date been ignored in the studies on cinema history, which has solely explored the sessions organized after the Spanish Civil War [Balsalobre 2006, 43; Tejedor 2013, 315].

Interestingly, the film shown in Alicante as of 8 July was the version of *Quo Vadis?* directed by Enrico Guazzoni, the same film projected in Valencia's bullring from 24 to 31 July. Bullrings, with their circular stands and central arena, are the most faithful modern adaptation of the Roman amphitheatre, and they offered audiences the chance to experience certain scenes in a particular way, such as the chariot race or the combats at the Coliseum in which the colossal decorative elements represented on film were continued in the architecture of the bullring, bridging centuries of history to blend real and imagined worlds (Fig. 1). The same association would be repeated in the 1950s with the version by Mervyn LeRoy which enjoyed a re-run in 1956 in the Puertollano bullring. In a departure from the uses made of other large, open air installations – such as Italy's *arene cinematografiche* and *arene estive*, first seen in the pioneering projection at the Arena Civica in Milan, organized in the summer of 1907 [Mosconi, Piredda 2006, 116] – it is possible that Spanish film exhibitors deliberately matched films on certain topics to the bullring venue. This would seem to be confirmed by the fact that the first version of *Blood and Sand* – *Sangre y arena*, a Spanish production that premiered in 1917 –, was screened on 1 and 2 September of that year at Cordoba's bullring, in sessions accompanied by the local music band. From their seats, viewers could enjoy a fully

¹ Diario de Alicante, 08/07/1913, p. 2; La Correspondencia de Valencia, 22/07/1913, p. 2.

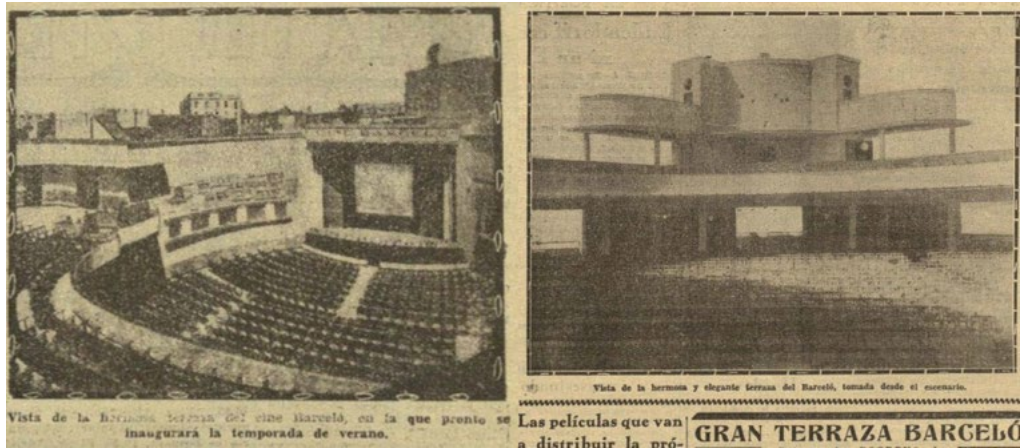
immersive visual, auditory and olfactory experience of bullfighting scenes filmed in Madrid, Granada and Seville².

Returning to the arena, the healthy audience numbers commented on in newspapers combined with the advantages of the low level of investment required by such events meant that open-air cinema sessions spread to other bullrings before the Spanish Civil War, including those of Córdoba, Granada, Huelva, Castellón, Murcia and Tenerife, as documented in the press prior to 1936. Against this backdrop, the largest expansion of this type of projection took place as of the post-war period, according to surviving accounts of the film seasons that ran in bullrings in the cities of Algeciras, Almadén, Antequera, Ayamonte, Baeza, Cádiz, Córdoba, Dos Hermanas, Estepona, Granada, Huelva, Linares, Málaga, Pozoblanco, Úbeda, Almendralejo, Fregenal de la Sierra, Mérida, Ciudad Real, Puertollano, Colmenar Viejo, Guadalajara, Hellín, Orihuela and Valencia. All of these cities are in the southern half of Spain, where there was a strong, deep-rooted bullfighting tradition, and a Mediterranean climate better suited to enjoying films in the cool night air. The fact that bullrings used for film projections were to be found in the provinces that also boasted the highest number of summer cinemas was particularly noticeable during the post-war period, as detailed in the final section of this study.

An immersive urban film experience: Open-air cinemas on the rooftops

During the 1920s, summer cinemas also took the form of more permanent installations on the rooftops of large urban movie theatres in Spain's city centres. Such arrangements must have taken their inspiration from some North American venues of the first decades of the 20th century – before air conditioning became widespread. The roof garden was an amusement area already exploited by restaurants, dance halls and theatres with open spaces at the end of the 19th century [Johnson 1985; Valentine 1994, 23], but it was subsequently also taken up by New York movie theatres such as the New Amsterdam Theater (1903), Manhattan Photoplay Theater (1914), New York Theater (1915), Cameo Theater (1924) and Rugby Theater (1926). Within the limited application of this format of the also called “airdomes” in countries in southern Europe, we can identify some ingenious arrangements such as that of Cinema Edison in Treviso, which had a terrace for open-air screenings located just above the auditorium in a way that the two projectors were aligned vertically and the same film could be run and projected in the two spaces with a small interval in between [Mosconi, Piredda 2006, 118]. Nevertheless, open-air cinemas will more often set up at ground level, usually in a plot adjacent to the permanent cinema building, while another disposition was to open vast rooflights in cupolas and plafonds as a device that allowed stifling indoor theatres to be ventilated when necessary [Vergnes 1925, 15; Meusy 2017, 125; Paolini 2017].

² Diario de Córdoba, 01/09/1917, p. 2.



2: Summer terrace at the Barceló Cinema, Madrid [in «La Nación» 07/07/1932, 8].

The first use in Spain of the flat roof of a movie theatre as a second projection space reserved for the summer months was documented in Madrid, at the Real Cinema summer terrace, opened on 16 July 1920. This picture palace designed by the architect Teodoro Anasagasti following North American models complemented its 2,500 capacity main auditorium with a second, open-air screening area with the capacity for 800 spectators. The new advantages of this alternative for hot summer nights in the capital was emphasized in the marketing, which advertised the “coolest place in Madrid”.

In imitation of the Real Cinema, other cinemas inaugurated in Madrid during the 1920s copied this layout of *terrazas de verano* or “summer terraces” in a bid to compete for audiences [Madrid 2013; Cebollada, Santa Eulalia 2000, 207]. Accessed by lifts, they often offered amenities such as bars, comfortable armchairs, and boxes equipped with tables. Again, these were central, large-capacity movie theatres such as the Teatro del Centro (from 4 August 1920), Cine San Carlos (1925), Cine Callao (1926), Cine Europa (1929), although the last of these summer terrace was never used, eventually being moved to an adjacent plot. In the 1930s, they were joined by the Gran Metropolitano (1930), San Miguel (1930), Tívoli (1930), Barceló Cinema (1931) (Fig. 2) (the first terrace kitted out to project sound films), and the Nuevo Teatro (1932).

The experience of enjoying a film screening area above the hustle and bustle of everyday life on the streets, free to contemplate the night sky like a guest relaxing on the deck of a transatlantic cruise ship, offered a new perspective to viewers that had the privilege of sailing through the metropolitan landscape. Compared with the luxurious interiors of first-run movie theatres, the cinematic experience could transcend the fiction on screen in a way different to that described by John Ellis [Ellis 1995, 26-27], the anonymity of a darkened indoor auditorium replaced by an immersive entertainment among the city’s tallest buildings and their bright lights.

Among the surviving photographs, the 1927 image taken of Cine Callao (designed by Luis Gutiérrez Soto) shows an open-air screen framed by a set of geometric mouldings



3: Cine Callao, Madrid, 1927 [Author's collection].

in the Deco style that was enjoying its heyday, replicating the arrangement employed to focus the spectator's gaze in the usual covered auditorium. In fact, these screen mouldings still exist on the building's roof, although the area can no longer be used for projections as it is occupied by air conditioning units (Fig. 3).

Before the Spanish Civil War, the trend for rooftop cinemas had spread as far as some provincial capitals such as Córdoba and its Cine Góngora (1932) (whose seating included ordinary chairs or rocking chairs), or Huelva's Cine Rábida (1933), another Luis Gutiérrez Soto design although its terrace was originally used for dances. And the trend continued to a certain extent into the post-war period, in which Teatro López de Ayala in Badajoz (1942) had summer terrace.

Closures during the Civil War – San Carlos and Barceló cinemas – were followed by more generalized disappearance of rooftop projections during the 1940s and 1950s when an increase in motor vehicle traffic may have diminished conditions for enjoying films in the open air. Meanwhile, it must be taken into account that the more powerful sound systems available by that point may have started to be a nuisance to local residents. Neither does it seem a coincidence that the disappearance of these summer

terraces installed on the rooftops of city centre cinemas overlapped with the surge in neighbourhood cinemas, which often had an open-air plot, as a cheaper and more accessible alternative for ordinary people.

The film season: Summer cinemas and drive-ins

Taking over from the travelling cinemas which were disappearing in the lead-up to the First World War [Scrivens, Smith 1999, 31-34; Loiperdinger 2008, 9-10; Garnarcz 2012], summer cinemas became a more frequent feature of fixed-location venues during the 1920s. In the Spanish context, the Regulation on Public Entertainment approved in 1913 included this category of open-air cinemas for the first time as *cinematógrafos de verano*³. The less strict requirements imposed by that standard consolidated the success of cinemas that offered the undeniable advantage of low installation costs, with no need for the safety elements required in covered venues such as the proscenium arch around the screen, fire hydrants and hoses, or water tanks. The more relaxed requirements helped open-air cinemas replace tents and booths, which were destined to disappear if they could not comply with the regulations. There are scarce available indicators, given the lack of global figures from before the Civil War, but Cádiz stands out among cities in the south of Spain, given that as of 1916 the city had three open-air cinemas that during the summer season boasted very high average audiences estimated at around 1,500 cinema-goers a day [Garófano 1996, 171-172].

The term *cine de verano* was used alongside others such as *terrazza de verano*, *recreo de verano*, *salón de verano*, *terrazza jardín* and *pista de verano*, the last of which originates in a shared use of some venues as dance floors. Plots in interstitial spaces or that had not been built on were also a favourite spot for the installation of cinemas that only needed one blind wall where a screen could be painted, or a white sheet of fabric hung, along with a simple cabin for the projector, an entrance area that could also house a small bar, and folding wooden chairs. The summer season for outdoor cinema sessions varied depending on the climate in each area, extending from May to September and even into the first few days of October.

Alongside the boom in the film business in Spain, the greatest expansion in open-air venues came during the post-Civil War period, when cinema-going was the most popular leisure activity [Cebollada, Santa Eulalia 2000, 213-214]. The only official data available to verify its proliferation dates from 1948 onwards when a range of permanent and summer cinemas were surveyed for the first time: 273 open-air cinemas in 1948; 719 in 1952; 1,293 in 1959; 1,550 in 1961 and 1,758 in 1964 [Cines 1965, XXV]. Records listing cinemas from the 1950s and 1960s corroborate the success of a format that extended from rural towns to the suburban neighbourhoods of Spain's major cities. Despite the lack of box office control, we do know that capacities tended to reach from 500 to 1,000,

³ Reglamento de Policía de Espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos, Gaceta de Madrid, 31/10/1913, Ch. XIII and XV.



4: Summer cinema, Madrid, unknown location [AGA. Fondo Cultura. MSCE Fotografías. Varias salas. Sobre 57. F02039].

and there were cases where summer cinemas were the only venue in a neighbourhood or town as a whole, confirming the success of an exhibition practice aimed at a popular audiences who would settle for waiting months to see the biggest box-office hits when they eventually arrived at these third-run cinemas.

Given that these were cheap, low-risk facilities, the destruction and economic crisis wreaked by the Civil War favoured the propagation of summer cinemas during the post-war period, above all where a permanent venue had been destroyed or closed [Paz 2003, 361]. Another common occurrence saw those who tried their luck as cinema impresarios choose to run a summer cinema as a way of making revenue fast; once a positive reception from audiences was confirmed, they could then make the leap to a covered or winter cinema, often erected on the same plot of land where the summer projections had taken place. It was not uncommon for a single businessman to exploit the binomial option of a permanent-summer cinema, with an open-air venue in some adjacent plot to serve the same public in summer months. The formula met with equal success in other countries in southern Europe, such as in Italy where permanent movie theatres boasted an *arena esterna* (outdoor arena) [Corsi 2004; Mosconi, Piredda 2006, 116-123].

The provinces that had the highest number of summer cinemas were Seville, Valencia, Badajoz, Córdoba, Jaén, Cádiz and Murcia, all of which had more than 100 venues, with a similar distribution that privileged the many rural towns compared over provincial capitals. Official figures show that the vast majority of these open-air cinemas, as well as

permanent venues, were located in towns with fewer than 10,000 inhabitants. Meanwhile, of the 1,758 outdoor cinemas registered in 1965, provincial capitals accounted for just 271, or a mere 15% of the total [Cines 1965, XXVIII; García 2015, 164-169].

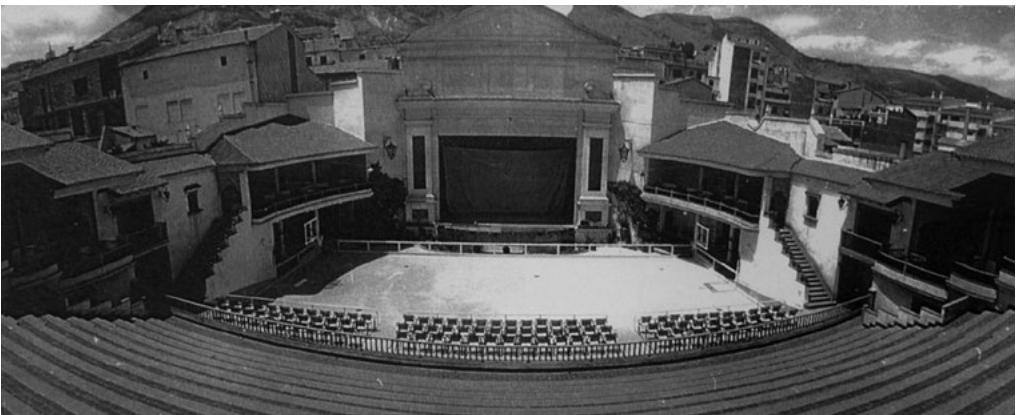
Moreover, rural towns also hosted ambulant exhibitors for a prolonged period that ran right up to the 1970s. Permanent and summer cinemas alike required favourable reports from city councils and civil governors, but clandestine screenings were offered by gypsies and travelling fair people who journeyed from one town to another, at first on mules and later on motorcycles and in vans, bringing with them portable projectors and screens – and in some cases, even chairs. Their routes targeted towns with fewer inhabitants and no movie theatre, where the local mayor was likely to be tolerant and they could use any square or covered venue to show old reels [Ruiz 2009; Abad 2011; Montero, Paz 2011, 101-103; Prieto 2014]. Ambulant exhibitors would disappear with the advent of television, while some later examples include the routes covered by Abdón Santesmases in the area of Manresa, Barcelona, until the 1960s [Sánchez 2015], Josep Mestras in the province of Girona – *Mestras Videocinema* established in 1955, still running – [Navarro 2018], or by Joaquín Fuentes in Ávila and Salamanca.

In the provincial capitals and major cities, working-class audiences who could not access summer holidays found in open-air cinemas an alternative leisure activity for the hottest nights of the year. Besides the expansion of neighbourhood cinemas, in the survey conducted by Montero and Paz open-air venues were among the most common type of cinemas people recalled during the Franco dictatorship, confirming their affordable, accessible nature for those unable to attend first-run cinemas [Paz 2003, 362].

In line with cinema-goers' memories documented in other European countries [Eleftheriotis 2002, 180-209; Kuhn 2004, 108; Hipkins et al 2018], the pleasures offered by these venues included the possibility of watching various films, usually in two evening sessions at 10 p.m. and 12 midnight, with cold drinks and even food brought along by customers themselves or purchased at the bar at tables that could be set up next to the seating (Fig. 4). Another common feature has to do with the family ambience of these cinemas, in which audience members could chat to their neighbours during intervals and even engage in fairly intense cheering, whistling, applause, laughter or commentary during the sessions. A specific piece of research would serve to verify whether the programmes were dominated by the same re-runs typically favoured by neighbourhood cinemas: repetitions of national comedies and melodramas, along with the omnipresent Western [Eleftheriotis 2002, 189-192; Montero, Paz 2011, 114-119].

Despite their basic facilities, these open-air cinemas were essential to consolidating the cinema-going experience in the dynamics of Spain's urban development. A regulation approved on 23 June 1958 required new summer cinemas to have been subject to a favourable report from the *Sindicato Nacional del Espectáculo* (National Entertainment Trade Union) with the aim of guaranteeing a balance between these and the existing movie theatres in terms of both numbers, capacity and the distance between them [Montero, Paz 2011, 100]. In their bid to give audiences new cinematic experiences and stand out from the competition, some owners spared no expense, as in the case of the Cine Casablanca in Alicante (1950), which featured gardens [Crespo 1997, 38], or Cine España in Cádiz

(1955), which had one of the biggest screens in the country. Cine Monterrey in Alcoi (1952), with seating for more than 2,000 people, broke the mould of the humbler and more discreet spaces thanks to an architectural presence inspired by the Spanish colonial style that developed in the south-west of the USA, the Mission Revival Style (Fig. 5). Its whitewashed façade was adorned with windows, balconies and turreted elements with low-pitched roofs – and this decorative theme extended to the interior with a kind of atmospheric recreation of balconied houses to the sides of the stalls. When it was demolished in 1985, the city lost its largest capacity cinema [Peiró 2001, 158-159].



5: Two views of the Cine Monterrey in Alcoi [in Peiró 2001].

From their origins, these were multipurpose sites that also served as dance halls, stages for concerts, orchestral performances and plays, and even courts for ball games or rings for boxing or wrestling matches. Their undisputed eminence is in stark contrast with the weak reception achieved by the drive-in model, which was copied from the US with varying levels of success in southern Europe as of the 1950s [Lacloche 1981, 203]. In Spain, these were known as *auto-cines* as of the first opening on 17 April 1959, Autocine or Motocine Madrid in Barajas, a logical location given that there was a North-American airbase nearby in Torrejón de Ardoz [Chueca, Bello 1959; Sánchez 2012, 296-300]. In its wake, other *auto-cines* sprang up – in Rota near to a naval base frequented by North-American fleets, as well as in Valencia, Murcia, Alicante, Seville and Badajoz – and this new form of screening films in summer would continue until today, albeit as a minority option, with seven active drive-ins recorded in 2018.

Conclusions

The crisis in cinema attendance and the closure of movie theatres that came with new leisure activities meant that as of the 1960s open-air cinemas went into a sharp decline: in 1967 numbers had dropped to 1,261 – some 500 fewer than in 1965 [Anuario 1969, 823-1002]. Their demise was particularly notable in coastal areas, where they succumbed to the pressure of builders that coveted such plots for residential complexes and apartment blocks.

Even so, during the worst years of the crisis, open-air cinema screenings became an alternative requiring little investment and offering attractive profits in small towns, above all in those municipalities frequented by tourists in the summer months. Worth highlighting are the portable projections with voluntary donations from audiences such as those scheduled as of 2009 by the Circuito de Exhibición Cinematográfica Escarceller (Tarragona), a survival strategy designed to expand cinema to nearby counties using a portable Proyecson set-up with amplifiers and inflatable screen [López 2015, 168-169]. Today, around Spain, summer cinemas once again receive a touch-up of their white walls on plots in provincial capitals and coastal towns with a guaranteed affluence of tourists. Venues dating from before the Civil War still in use today include the Coliseo San Andrés in Córdoba, inaugurated in 1935, the doyen of Córdoba's summer cinemas – and of Spain as a whole, perhaps – which was listed as a building of cultural interest by Córdoba City Council. Throughout Spain, these venues have diversified their offer to include new activities such as dance classes, concerts, and musical films with karaoke, a format known as Sing-Along.

Imitating the resource represented in the film *Cinema Paradiso*, in the local cinema of Llorenç del Penedès (1943), in Tarragona, the cabin projector was recently mounted on wheels so that it can be turned to project films on the town's church walls [López 2015, 169 and 460-462]. A simple white wall thus maintains the special experience of open-air cinema, repeated for decades in Spain against the skies of a summer night.

Bibliography

- ABAD MARTÍNEZ, J.L. (2010-2011). *Los últimos cines de verano en el valle del Tiétar. Cineterraza "La Melodía" de La Adrada*, in «Trasierra», n. 9, pp. 13-34.
- BALSALOBRE GARCÍA, J. M (2006). *Arquitectura de salones, pabellones cinematográficos y cines*, Alicante, Universidad de Alicante.
- CEBOLLADA, P., SANTA EULALIA, M. G. (2000). *Madrid y el Cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- CHUECA GOITIA, F., BELLO LASIERRA, F. (1959). *Motocine Barajas*, in «Arquitectura», n. 11, pp. 29-32.
- CORSI, B. (2004). *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in *Storia del cinema italiano*, vol. 9. 1954-1959, edited by S. Bernardi, Venice, Marsilio, pp. 442-450.
- CRESPO, J. (1997). *Las terrazas de verano en Alicante. De los años treinta a la actualidad*, in «Canelobre», nn. 35-36, pp. 36-41.
- ELEFTHERIOTIS, D. (2002). *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, London, Bloomsbury Academic.
- ELLIS, J. (1995). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, New York, Routledge.
- FERNÁNDEZ ROJO, L. (2017). *Conservación, rehabilitación y adaptación de la arquitectura para espectáculos: teatros y cines de Extremadura*. Tesis doctoral, Universidad de Extremadura.
- GARCÍA SANTAMARINA, J.V. (2015). *La exhibición cinematográfica en España. Cincuenta años de cambios*, Madrid, Cátedra.
- GARNCARZ, J. (2012). *The European fairground cinema. (Re)defining and (re)contextualizing the cinema of attractions*, in *A companion to early cinema*, A. Gaudreault, N. Dulac and S. Hidalgo, eds. Chichester, Wiley Blackwell, pp. 317-333.
- GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (1996). *De "Llegada de un tren a la estación" a "Cabiria", en Cádiz*, in *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, J.C. de la Madrid, coord. Gijón, Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Gijón, pp. 149-172.
- HIPKINS, D., TREVERI GENNARI, D., O'RAWE, C., DIBELTULO, S., CULHANE, S. (2018). *Oral Memories of Cinema-Going in Rural Italy of the 1950s*, in *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*, edited by D. Treveri Gennari, D. Hipkins, C. O'Rawe, Cham, Global Cinema, pp. 117-133.
- JOHNSON, S. B. (1985). *The Roof Gardens of Broadway Theaters, 1883-1942*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- KUHN, A. (2004). *Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory*, in «Screen», vol. 2, n. 45, pp. 106-114.
- LACLOCHE, F. (1981). *Architectures de Cinémas*, Paris, Éditions du Moniteur.
- LOIPERDINGER, M. (2008). *Travelling cinema in Europe. Sources and perspectives*, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, I. (2015). *Historia de los cines tarraconenses. Un viaje de cine por la provincia, desde sus inicios hasta la actualidad*, Reus, Autor.
- MEUSY, J.J. (2017). *Écrans français de l'entre-deux-guerres. I. L'apogée de l'Art Muet*, Paris, Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- MONTERO, J., PAZ, M.A. (2002). *Ir al cine en España en el primer tercio del siglo XX*, in *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, edited by J.V. Pelaz, J.C. Rueda, Madrid, Rialp, pp. 91-136.

- MONTERO, J., PAZ, M.A. (2011). *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, Madrid, RIALP.
- MOSCONI, E., PIREDDA, M.F. (2006). *Oltre la sala: il cinema all'aperto*, in *Spettatori italiani: riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, a cura di F. Casseti, E. Mosconi. Roma, Carocci, pp. 113-125.
- NAVARRO, J. (2018). *La màgia del cinema a la fresca*, in «Revista de Girona», n. 309, pp. 88-89.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1993). *Arquitectura española (1808-1914)*, in *Summa Artis, t. XXXV*. Madrid, Espasa-Calpe.
- PAOLINI, C. (2017). *Le sale cinematografiche nella prima metà del Novecento a Roma: architettura e costruzione*, in *Dal teatro all'italiana alle sale cinematografiche. Questioni di storia e prospettive di valorizzazione*, a cura di M.G. Turco. Roma, Quasar, pp. 117-126.
- PAZ, M. A. (2003). *The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943-1975*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 4, n. 23, pp. 357-374.
- PEIRÓ, J.L. (2001). *Cent anys d'il·lusions*, Alcoi, Ajuntaments de Muro y Alcoi-Diputació d'Alacant-Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- PULIDO CORRALES, C., UTRERA MACÍAS, R. (2001). *Los orígenes del cinematógrafo en el sur: Andalucía y Extremadura*, in «Artigrama», n. 16, pp. 155-172.
- RUIZ ROJO, J.A. (2009). *Castilla-La Mancha: la exhibición cinematográfica ambulante en Guadalajara y Castilla-La Mancha (1897-1912)*, in *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*, edited by J. R. Sáiz Viadero, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, pp. 93-106.
- SÁIZ VIADERO, J.R. (2009). *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, D.M. (2012). *Cines de Madrid*, Madrid, Editorial La Librería.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2013). *Un desfile de máscaras. Pabellones cinematográficos y difusión del Art Nouveau en las ciudades españolas (1900-1914)*, in *CdF International Congress*. Barcelona, June 2013. Proceedings, Ll. Bosch, M. Freixa, coords. Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 165-171 : <http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08250> [April 2019].
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2015). *Las salas de cine en España. Evolución histórica, arquitectura y situación actual*, in «Patrimonio Cultural de España», n. 10, pp. 97-109.
- SCRIVENS, M., and SMITH, S. (1999). *The travelling cinematograph show*, Tweedale, New Era Publications.
- TEJEDOR SÁNCHEZ, M. (2013). *El libro de los cines de Valencia (1896-2014)*, Sagunto, Carena editors.
- VALENTINE, M. (1994). *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre, starring S. Charles Lee*, Yale University Press.
- VERGNES, E. (1925). *Cinemas. Vues extérieures et intérieures, détails, plans, avec notice sur la construction et l'aménagement des cinémas*, Paris, Lib. générale de l'architecture et des arts décoratifs.
- VIDAL DE LA MADRID, J.C. (1996). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Gijón, Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Gijón.
- (1965). *Cines en España*, Madrid, Servicio Sindical de Estadística.
- (1969). *Anuario Español de Cinematografía, comprende la actividad de los años 1963 a 1968*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo.

Webliography

AYANZ, M. (2016). *Almodóvar: "Julieta" es una historia de superación del dolor, que nunca es absoluta*: www.elespanol.com/cultura/cine/20160113/94240632_0.html [April 2019].

PRIETO, C. (2014). *El gitano que destapó sin querer el último secreto de Franco*: https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-04-14/franquismo-franco-filmoteca-raza-cine-pelicula_1938178/ [April 2019].

— (2013). *El Madrid de hace un siglo: los teatros con terraza*. <https://www.madridiario.es/noticia/227007/cultura-y-ocio/el-madrid-de-hace-un-siglo:-los-teatros-con-terraza.html> [July 2019].

DENTRO E FUORI IL MUSEO. APPUNTI SU SPAZI ESPOSITIVI E IMMAGINI IN MOVIMENTO

FRANCESCO FEDERICI, ELISA MANDELLI¹

Abstract

Throughout the years, the movie theatre has been the focus of many studies both in relation to the transformations in habits, spectators' preferences and technologies, and with regard to the phenomenon of relocation. First the paper analyses curatorial choices that led museums to organise cinematographic sessions in auditoriums or in other spaces, then it discusses the work of artists related to the cinema, precisely with respect to the museum and the city space.

Keywords

City; Museum; Moving images

Introduzione

Museo, film, immagini in movimento, città sono legati da un filo ormai chiaro e ben evidenziato in diversi contesti e dalle pratiche contemporanee che rinnovano costantemente questi contatti. Proprio le evoluzioni più recenti, che hanno portato le immagini in movimento nello spazio urbano, mostrano come si tratti di forme attuali, forti di una portata storica che è riscontrabile in primo luogo nelle intersezioni che si sono venute a creare tra il museo e le immagini cinematografiche. Uno dei luoghi principali in cui si sono instaurati questi contatti, estetici e istituzionali allo stesso tempo, è la “sala”, sia essa museale, cinematografica o espansa nello spazio urbano. Vedremo in seguito come i processi di disseminazione delle immagini, in particolare negli spazi non classicamente attribuiti alle istituzioni cinematografiche siano in gran parte costituiti da due forme. La prima caratterizzata da un movimento di entrata nel museo, forte di un'evoluzione storica che trova le sue radici nei processi di patrimonializzazione del cinema e della gestione dell'eredità visiva, almeno a partire dagli anni Venti dello scorso secolo; la seconda, più recente ma non meno caratterizzante, legata all'uscita delle stesse immagini nei diversi luoghi della città, appoggiandosi sull'architettura museale oppure sulle forme

¹ Il presente articolo è stato scritto dagli autori in regime di stretta collaborazione. Francesco Federici si è in particolar modo dedicato all'*Introduzione* e al paragrafo *Uscire dal museo*, mentre Elisa Mandelli al paragrafo *Proiettare al museo* e alle *Conclusioni*.

urbane dell'arte, come avviene in grandi manifestazioni pubbliche quali la Biennale di Venezia e documenta di Kassel. Si tratta di due percorsi complementari, divenuti ormai, in qualche modo, dipendenti l'uno dall'altro, data la complessità delle forme della cultura visuale, sia essa urbana, cinematografica o museale.

Di seguito tratteremo quindi a grandi linee, servendoci di alcuni esempi a nostro parere utili alla comprensione, l'evoluzione di questi due movimenti, di entrata e di uscita dal museo, senza perdere di vista la centralità delle forme cinematografiche, ma ribadendone la diluizione estetica in forme confinanti e ormai interdipendenti, come sono le altre arti visive, l'arte pubblica e urbana, l'architettura.

Proiettare al museo

Lo stretto legame tra museo e cinema, che è oggi evidente e pervasivo nei suoi numerosi risvolti, da quelli artistici a quelli comunicativi e didattici, è tutt'altro che un fenomeno inedito, ma data alle origini stesse del medium cinematografico. È infatti possibile individuare fin dall'inizio del ventesimo secolo lo sviluppo di un nucleo di attività museali che includevano l'utilizzo dei film. Quest'ultimo si impose infatti rapidamente all'attenzione dei curatori come valido complemento alle loro attività divulgative, in un momento in cui da un lato al cinema veniva riconosciuto un ruolo chiave nell'ambito della *visual education* [Orgeron, Orgeron, Streible 2012], dall'altro le istituzioni museali ripensavano profondamente il proprio ruolo, dando sempre più importanza alla missione educativa nei confronti di un ampio pubblico.

Tale processo di inclusione del cinema nel quadro delle attività del museo si è tradotto in almeno tre pratiche principali: la messa a punto di collezioni di film da far circolare nelle scuole (come già si facevano circolare gli oggetti del museo o slide appositamente approntate) [Griffiths 2012]; i tentativi di mostrare i film direttamente nelle sale espositive (come fece l'Imperial War Museum a partire dal 1924, posizionando in mostra, accanto agli altri oggetti, otto Mutoscope che mostravano film di guerra provenienti dall'archivio del museo stesso [Mandelli 2016]); e l'organizzazione di proiezioni in auditorium o in vere e proprie sale cinematografiche.

Quest'ultimo è il caso dell'Imperial Institute, istituzione fondata a Londra nel 1887 con lo scopo di favorire i legami tra i domini britannici, che, accanto alle sale espositive, nel 1927, si dotò di una sala cinematografica di circa quattrocento posti, che ospitava proiezioni per il pubblico e per le scuole, le quali ebbero un'alta frequentazione, sempre in crescita nel corso degli anni [Imperial Institute 1939]. Parallelamente, il MoMA, riconoscendo il valore artistico del film, dal 1935 lo accolse tra le sue collezioni, proponendo proiezioni per il pubblico [Wasson 2005]; negli stessi anni andavano costituendosi musei e archivi filmici come la Cinémathèque française, dove dal 1936 Henri Langlois affiancò alla missione di conservazione l'imperativo di mostrare i film [Païni 1992].

A interessarci qui è tuttavia il modo in cui il cinema si è fatto spazio in istituzioni non espressamente dedicate alla sua conservazione, ma che invece lo hanno accolto nell'ambito della loro missione educativa. A fronte di un dibattito curatoriale in cui si affermava il riconoscimento dell'importanza del cinema [Griffiths 2008], il problema principale

restava tuttavia duplice: da un lato, quello di trovare spazi che potessero ospitare le proiezioni e di munirsi di attrezzature adeguate, dall'altro, per i musei che non avevano a disposizione collezioni proprie, quello di procurarsi i film da mostrare, che rispettassero i criteri di scientificità ed efficacia divulgativa [Imperial Institute 1929, 46].

La situazione cambiò relativamente poco nel corso dei decenni. Nel 1962 l'UNESCO e l'ICOM affidarono allo statista Jacques Durand una ricerca che indagasse su scala mondiale l'utilizzo che i musei facevano del film culturale e scientifico [Durand 1963]. L'indagine si concentrava sull'equipaggiamento per le proiezioni in possesso dei musei, a partire da criteri come la localizzazione della sala (sala cinematografica in senso proprio, auditorium o sala esterna al museo), il tipo di attrezzatura ed effettivo grado di utilizzo cui era soggetta. L'obiettivo era quello di verificare la fattibilità e le potenzialità di un mercato internazionale di distribuzione di film culturali e didattici, alternativo ai circuiti commerciali.

Dalla ricerca (che ottenne più di un migliaio di riscontri) emerse come molti musei disponessero di attrezzature di proiezione, le quali tuttavia rimanevano spesso inutilizzate [Durand 1963, 94]. Il problema principale risultava essere quello di ottenere film che avessero un taglio valido dal punto di vista scientifico e didattico: la poca circolazione delle informazioni sui film disponibili, ma soprattutto l'impossibilità per le istituzioni di sostenere costi per questo tipo di attività, rendevano l'integrazione delle proiezioni cinematografiche nella pratica museale più un'aspirazione che una realtà.

Eppure lo sforzo delle due importanti organizzazioni internazionali per sostenere questa indagine, e l'alto numero di risposte ricevute, testimoniano non solo come i musei non smettessero di ritenere il cinema centrale nelle loro attività, ma anche come essi cercassero di articolare un'offerta di film organica e il più possibile continuativa, sempre coerente con le loro attività ma comunque aperta a un pubblico che poteva trovarvi un'alternativa a quella dei circuiti commerciali attivi nel medesimo contesto cittadino.

Nel cercare di individuare come queste spinte sono arrivate fino a oggi, è necessario prendere atto di alcuni cambiamenti rilevanti, su almeno tre fronti. Innanzitutto nelle forme di penetrazione del cinema nello spazio museale: schermi, display, proiezioni, installazioni immersive sono ormai del tutto comuni nelle sale dei musei, e le immagini in movimento costituiscono uno degli elementi ormai quasi irrinunciabili del design dell'esposizione insieme a oggetti, reperti, opere d'arte, immagini fotografiche, pannelli esplicativi. Addirittura, in molti musei non sono presenti oggetti, e gli allestimenti sono interamente multimediali, come nel caso – tra i tanti, e per limitarci al contesto italiano – del Museo Audiovisivo della Resistenza di Fosdinovo (MS), del Museo Diffuso della Resistenza di Torino, del Museo M9 di Mestre (VE).

In questo quadro, anche gli spazi adibiti alle proiezioni cambiano: la loro stessa conformazione tende a ibridarsi con lo spazio museale, dando origine a configurazioni inedite. È il caso della sala cinematografica dell'Historial Charles de Gaulle, spazio ellittico a forma di cupola rovesciata, con cinque schermi della grandezza totale di venti metri. Nucleo architettonico dell'intero museo, essa non è un elemento accessorio della visita, ma ne costituisce una tappa fondamentale, verso la quale i visitatori vengono convogliati dopo una prima sala introduttiva. In modo ancora più radicale, all'Imperial War

Museum North a intervalli regolari è l'intera superficie dello spazio espositivo a trasformarsi in spazio di proiezione, con le immagini che si sovrappongono agli altri exhibit e ai corpi stessi dei visitatori [Mandelli 2017].

A cambiare è anche la natura dei film proiettati in questi spazi. Da un lato, i film di impianto più informativo e didattico, spesso in forma breve, trovano spazio nelle gallerie stesse. Dall'altro, seppure la cura per la correttezza e la scientificità dei contenuti rimanga una priorità, coerentemente con un più ampio cambiamento nella concezione del museo e dei suoi rapporti con i visitatori, si fa spazio una tendenza a emozionare, a far vivere al visitatore un'esperienza in cui l'aspetto cognitivo e informativo si sposa, quando non ne viene sopravanzato, con quello emotivo [Hein 2000; Violi 2014].

Inoltre è la mission stessa del museo a farsi sempre più complessa: esso tende ad affiancare alla sua funzione espositiva quella di polo culturale, facendosi promotore di attività in grado di attirare il pubblico al di là della semplice visita, con proposte in un ampio ventaglio di ambiti (arte, musica, scienza, ecc) promosse in modo continuativo, con l'obiettivo di rendere l'istituzione un punto di riferimento nello scenario culturale e di aggregazione cittadino [Ribaldi 2005]. È in questo quadro che le iniziative connesse con il cinema assumono un rilievo in molti casi primario.

Al di là di musei del cinema o cineteche (come il Museo del Cinema di Torino, il Museo Interattivo del Cinema di Fondazione Cineteca Italiana di Milano), che hanno a disposizione sale dove proiettare film delle loro collezioni, come fa tutt'oggi il già citato MoMA, quella di affiancare un'offerta cinematografica alle altre attività del museo è una pratica sempre più diffusa. Solo per citare alcuni casi tra i più noti, a Londra la Tate Modern si è dotata di una sala cinematografica con le più aggiornate tecnologie, con un programma che esplora le molteplici forme di relazione tra cinema e arti visive; in Francia, il Centre Pompidou propone programmi con proiezioni quotidiane, il Musée d'Orsay organizza rassegne periodiche, e il Louvre ha strutturato una proposta complessa e articolata, sviluppata secondo diverse direttrici: cicli di proiezioni legate ai temi delle esposizioni, spesso accompagnate da conferenze, film sull'arte, retrospettive monografiche, anteprime, rassegne per i ragazzi, sonorizzazioni di film.

Una tendenza diffusa anche nello scenario italiano, dove moltissimi musei e spazi espositivi, pubblici e privati, organizzano, su scala più o meno occasionale, proiezioni e rassegne. Il museo M9 propone cicli di proiezioni; la Fondazione Museo Civico di Rovereto ospita annualmente la Rassegna Internazionale di Cinema Archeologico; Gallerie d'Italia, polo museale e culturale di Intesa San Paolo, organizza in collaborazione con Fondazione Cineteca Italiana rassegne di film che fanno da accompagnamento e approfondimento sui temi delle mostre; le Gallerie degli Uffizi aprono lo spazio del loggiato vasariano a un ciclo di proiezioni nel periodo estivo.

Alcune istituzioni, per cui la funzione espositiva rimane centrale pur nel quadro di un ricco insieme di attività, hanno inoltre vere e proprie programmazioni continuative, in cui cercano di proporre un'offerta alternativa a quelle degli altri circuiti distributivi: è il caso della Fondazione Prada di Milano, con proiezioni articolate in tre sezioni suddivise tra venerdì, sabato e domenica, o del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, con proiezioni quotidiane.

Ancora, il Maxxi di Roma propone la rassegna *Cinema al Maxxi*, che negli anni (quella del 2019 è la sesta edizione) ha conquistato un ruolo di tutto rilievo tra gli eventi culturali della città. L'offerta si articola in anteprime e retrospettive, cicli tematici in connessione con le mostre in corso nel museo, conferenze e incontri, documentari, aprendosi anche alla serialità televisiva.

Nonostante l'attenzione a mantenere un legame con i temi del museo, l'offerta non si limita a contenuti specialistici ma tende ad abbracciare anche tipologie di film appetibili per il un pubblico generalmente interessato a un cinema meno commerciale e alle rassegne d'essai, ma anche in alcuni casi a quello più ampio (come per l'omaggio a Christopher Nolan nella rassegna al Maxxi del 2019).

Integrato all'offerta museale, il cinema diventa insieme complemento alla sua proposta di contenuti, strumento di richiamo del pubblico e leva per la promozione delle più ampie attività dell'istituzione. Dall'altra parte, il museo si pone come attore sul piano dell'offerta cinematografica cittadina, dialogando necessariamente con gli altri circuiti attivi, non solo quello d'essai, ma anche quelli commerciali.

Se dunque, entrando al museo, il cinema ne influenza le modalità comunicative, gli scopi, e la stessa conformazione fisica, vi è un moto opposto ma complementare a questo, che è tuttavia spesso stato trascurato: il museo entra nei territori del cinema e della sua distribuzione, ne arricchisce e rinnova l'offerta, ne intercetta segmenti di pubblico, e pone una serie di interrogativi sul piano culturale ma anche su quello economico.

Uscire dal museo

È possibile trovare un elemento centrale e parallelo al percorso tracciato poco sopra nella lunga e complessa tradizione di sperimentazioni che sono state fatte, da parte di diversi artisti, sul dispositivo della sala cinematografica. Le componenti dell'apparato di visione sono state infatti l'oggetto di diversi lavori, ben visibili in particolare nell'arte contemporanea, che hanno ricreato, rimodellato, ripensato schermi, sale, sedute, sistemi audio e, naturalmente, proiettori [Federici 2017; Federici 2018]. Uno dei più celebri è *Paradise Institute* di Janet Cardiff e George Bures Miller, presentato alla Biennale di Venezia del 2001, potente riflessione sul punto di vista spettatoriale e sul rapporto fra la visione e il dispositivo che la determina. In questo lavoro, infatti, lo spettatore aveva accesso, tramite alcuni scalini, a una piccola platea dove sedersi. Se le prime due file potevano assomigliare per dimensioni a quelle di una sala cinematografica, il resto dell'installazione era composto da una visione prospettica di una sala e da uno schermo di ridotte dimensioni sul quale veniva mostrato un lavoro di poco più di dieci minuti. A completare l'insieme stavano alcune cuffie che rendevano la normale esperienza cinematografica più intima che pubblica. Questa installazione, premiata a Venezia, suscitò molta curiosità proprio per il ribaltamento dell'esperienza cinematografica che proponeva, facendo riflettere, anche nel campo della critica d'arte, sui possibili sviluppi futuri del cinema [Johnson 2002].

Diverso nella costruzione del dispositivo, ma ugualmente interessante il lavoro che, alcuni anni dopo, più precisamente nel 2015, Clemens von Wedemeyer ha realizzato per

documenta. Con *Muster (Rushes)*, l'artista tedesco ha cercato di riunire in un unico contenitore le stratificazioni composte dal passaggio del tempo, riflettendo sulla diversa destinazione d'uso del monastero benedettino di Breitenau, vicino alla città di Kassel, dove si svolge ogni cinque anni la manifestazione artistica. L'edificio fu in diversi momenti adibito a prigione, campo di lavoro e di concentramento, riformatorio femminile e infine clinica psichiatrica: von Wedemeyer attraversa questi diversi passaggi facendo ripercorrere ai protagonisti le tre epoche in cui è diviso il film grazie a una serie di effetti visivi, ma soprattutto grazie alla forma dell'installazione, costruita su tre schermi "appoggiati" l'uno all'altro, non permettendo così una visione in simultanea. Anche in questo caso troviamo un discorso artistico che evidenzia come non sia possibile riflettere sul linguaggio cinematografico senza ripensare il suo dispositivo. Il museo quindi, nel suo senso esteso alle diverse forme che possono assumere le istituzioni dell'arte contemporanea, si è trovato al centro di un processo di grande ampiezza, che ha visto la sala espositiva al centro delle trasformazioni del dispositivo cinematografico.

La fascinazione dell'arte nello sperimentare soluzioni su diverse superfici e la "colonizzazione" museale dello spazio urbano hanno portato inoltre a utilizzare facciate e spazi del museo altrimenti considerati marginali o quantomeno solamente funzionali. In precedenza abbiamo rilevato come lo spazio urbano sia esso stesso un contenitore di immagini [Federici, Mandelli 2017] e come alcuni artisti abbiano esaltato questa condizione che attraversa il tessuto cittadino per sperimentare soluzioni espositive dove le proiezioni e lo spazio diventano elementi ancora più centrali.

Si tratta, in parte, delle conseguenze della rivoluzione portata in arte dal cinema esposto [Federici 2017], ovvero da quella svolta cinematografica che, a partire dagli anni Novanta, ha completamente cambiato il panorama espositivo [Royoux 1997; Royoux 2000] e, naturalmente, è una delle conseguenze delle possibilità permesse dal passaggio al digitale e alle nuove tecnologie immersive.

La tendenza è tracciata: nel momento in cui le immagini in movimento sono diventate una parte preponderante del paesaggio visivo, digitale e urbano in particolar modo, le istituzioni museali hanno compreso le potenzialità offerte dalla loro stessa architettura. Si sono così venuti a creare diversi momenti nei quali scoprire una visione pubblica, capaci di investire in particolar modo la sfera della città: il Guggenheim di New York, il Museum of Contemporary Art, il National Museum of African American History and Culture di Washington sono alcuni dei centri d'arte e cultura che hanno sperimentato queste soluzioni [Leverie 2017], proseguendo esperimenti che si sono diffusi in particolare a partire dai primi anni Duemila con i lavori di Doug Aitken e Pipilotti Rist tra gli altri. Ormai da alcuni anni il Museion di Bolzano organizza rassegne video, proiettando sulla facciata del museo stesso e arrivando a organizzare un concorso che prevedeva la scelta da parte del pubblico del lavoro da mostrare nel mese di giugno 2018, fra una rosa di lavori proiettati nei dieci anni precedenti. Sono pratiche artistiche e curatoriali influenzate dalla grande diffusione del *video mapping* e di modelli di design visivo che hanno trovato anch'essi notevole spazio nell'ambito urbano, in particolar modo legati a eventi puntuali, come è stato nel caso di Expo 2015 a Milano o di alcune attività inserite nella recente programmazione di Matera 2019 capitale europea della cultura. Del resto

l'altra capitale europea per l'anno 2019, Plovdiv, ospita da quasi dieci anni il Façade Video Festival, rassegna di videoarte che proietta appunto su facciate di edifici della città bulgara.

Nell'intrecciarsi di pratiche museali e festivaliere colpisce questa attenzione che le istituzioni dell'arte e della cultura rivolgono verso lo spazio esterno allo "scricigno" della conservazione e messa in mostra. In questo le immagini in movimento sono una materia molto duttile, al netto di forme artistiche come la scultura e l'installazione che fanno parte da molti anni dell'estensione spaziale del museo. Film, video, schermi digitali si prestano molto bene all'invasione dello spazio urbano e sono opere che, per il loro carattere riproducibile e per la familiarità che abbiamo con esse, possono collocarsi senza particolari difficoltà in spazi esterni a quello museale. Oltre a questo è necessario osservare il processo di urbanizzazione del patrimonio museale nella direzione in cui le istituzioni dell'arte tendono in molti casi a creare installazioni che hanno la duplice funzione di lavori artistici e di pubblicità dell'istituzione stessa, in un contesto in cui, nei maggiori centri urbani, l'offerta culturale tende a moltiplicarsi.

Il passaggio della materia filmica e video dalla sala cinematografica a quella museale e in seguito allo spazio esteso della città è il segno di continui processi di riterritorializzazione, semantica ma ancor prima culturale, che interessa mondi, quelli del cinema e dell'arte, nei quali i confini sono stati infranti da ormai diverso tempo. In questa implosione delle distinzioni fra le arti il museo si trova in una posizione privilegiata e rinnova il suo sguardo proprio nel rapporto con la città. Nel 2014, per l'inaugurazione della Fondation Louis Vuitton di Parigi, Sarah Morris ha realizzato un film di trenta minuti intitolato *Strange Magic*. A un primo sguardo potrebbe sembrare uno degli innumerevoli lavori cinematografici inseriti in una programmazione museale se non fosse che il film, commissionato appositamente per l'evento, è un lavoro sulla Fondazione, sul suo edificio, sul rapporto con la città di Parigi e naturalmente su Frank Gehry, l'architetto che ha realizzato la Fondazione. L'artista americana si è da sempre occupata di spazio urbano attraverso il medium cinematografico in una produzione ormai ventennale che va da *Midtown* (1998), girato a New York, ad *Abu Dhabi* (2016), passando per, tra i diversi lavori, *Capital* (2000), realizzato a Washington D.C. durante gli ultimi giorni dell'amministrazione Clinton, *Miami* (2002), *Los Angeles* (2004), *Beijing* (2008) e appunto *Strange Magic*. Morris concentra buona parte della sua riflessione artistica sulle "tipologie urbane", cercando di arrivare a una sorta di psicologia delle città attraverso il linguaggio filmico e in questo fa dialogare il profilmico con lo spazio immaginifico, in prospettive cariche di livelli di significato. Nel caso della Fondazione Louis Vuitton di Parigi e in particolare nella mostra inaugurale, *Strange Magic* è servito anche da specchio fra lo spazio espositivo interno al museo e il suo involucro esterno, in un dialogo costante con geografie emozionali dell'artista e degli spettatori.

Il cinema, nelle sue forme estese di immagine in movimento, raccoglie così alcune delle necessarie riflessioni che la trasformazione dell'istituzione museale necessita e si mostra, forse ancor più di altri, come il medium più adatto a raccontare questa evoluzione, sia quando ripensa la sala espositiva sia quando propone nuove forme di visione perfettamente inserite nell'ampio panorama digitale che la cultura visuale contemporanea offre.

Conclusioni

Le due diverse prospettive considerate, quella dell'ingresso del film e delle immagini in movimento negli spazi del museo, e quella – ad essa complementare – della loro “uscita” sulle facciate dell'istituzione, segnano un passaggio importante nei processi di disseminazione delle immagini nello spazio urbano.

Il museo, istituzione tipicamente cittadina, quantomeno alle sue origini, e che con la città dialoga incessantemente, ambendo a porsi come luogo dal forte valore simbolico, insieme di rappresentanza e prestigio, di ricchezza culturale e di aggregazione, si rivela essere anche (ed essere stato nel secolo scorso) luogo in cui le forme spettatoriali vengono ripensate e riscritte, andando al di là del dispositivo “classico” della sala cinematografica. Le questioni che questi fenomeni sollevano si inscrivono dunque in quel terreno di ricerca che individua e mappa le molteplici forme, non riconducibili a un unico dispositivo, con cui le immagini in movimento hanno preso corpo in passato, così come nello scenario contemporaneo [Albera Tortajada 2010; Elsaesser 2016].

Inoltre, con la loro vocazione didattica, comunicativa e spettacolare, il cinema e le immagini in movimento contribuiscono a rinsaldare il rapporto tra museo e città poiché sostengono e rafforzano un'idea di museo come istituzione tutt'altro che chiusa e arroccata su se stessa, ma aperta e rivolta ai visitatori che si trovano (o si recano) nel luogo in cui ha sede; un'istituzione in grado di ripensare i propri linguaggi per raggiungere più efficacemente il proprio pubblico – o meglio i propri pubblici –, conquistandone di nuovi. Se consideriamo, insieme a quelli già menzionati, il fenomeno dei cosiddetti “contenuti alternativi” [Mandelli 2017; Di Stefano 2018], che portano nelle sale cinematografiche film sull'arte, e più specificamente sui musei, ottenendo straordinari successi di pubblico, diventa evidente come pubblico cinematografico e pubblico del museo sempre più convergano, si combinino e si ibridino, e come l'una di queste esperienze di fruizione faccia da catalizzatrice, da stimolo e da rilancio per l'altra.

Con risvolti anche economici: integrandosi in un'offerta culturale sempre più variegata, i film, le installazioni e gli eventi che a diverso titolo coinvolgono le immagini in movimento costituiscono un elemento di richiamo e promozione della proposta culturale del museo nel suo complesso, e al contempo dialogano con l'offerta cinematografica attiva nel medesimo scenario, ampliandone la portata, riscrivendone gli equilibri, e ponendo sul tappeto nuove sfide.

Bibliografia

- ALBERA, F., TORTAJADA, M. (2010). *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- DI STEFANO, C. (2018). *La Grande Arte al Cinema: dal museo virtuale al museo narrato*, in «piano b», vol. 3, n. 2, pp. 1-15: <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/9220>.
- DURAND, J. (1963). *L'Utilisation du film culturel et scientifique dans les musées du monde. Étude statistique et qualitative sur une enquête conjointe de l'Unesco et de l'Icom*, in «Museum», vol. XVI, n. 2. pp. 82-101.

- ELSAESSER, T. (2016). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- FEDERICI, F. (2017). *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Udine, Forum.
- FEDERICI, F. (2018). *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, Pisa, ETS.
- FEDERICI, F., MANDELLI E. (2017). *Itinerari di scoperta. Le arti visive nel paesaggio urbano, in La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione, Atti del VII Congresso AISU*, a cura di G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello, CIRICE, Napoli 2017, pp. 2396-2373: <https://doi.org/10.6093/978-88-99930-02-8>.
- GRIFFITHS, A. (2008). *Shivers Down Your Spine. Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008.
- GRIFFITHS, A. (2012). *Film Education in the Natural History Museum: Cinema Lights Up the Gallery in the 1920s*, in *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, a cura di M. Orgeron, D. Orgeron, D. Streible, New York, Oxford University Press, pp. 124-144.
- HEIN, H. (2000). *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
- IMPERIAL INSTITUTE (1929). *Annual Report*.
- IMPERIAL INSTITUTE (1939). *Annual Report*.
- JOHNSON, K. (2002). *Janet Cardiff and George Bures Miller "The Paradise Institute"*, in «The New York Times», 12 aprile: <https://www.nytimes.com/2002/04/12/arts/art-in-review-janet-cardiff-and-george-bures-miller-the-paradise-institute.html> [novembre 2019].
- ORGERON, M., ORGERON, D., STREIBLE, D. (2012). *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, New York, Oxford University Press.
- LEVERE, J. L., (2017). *At Some Museums, the Art Is Now on the Outside*, in «The New York Times», 21 aprile: <https://www.nytimes.com/2017/04/21/arts/design/at-some-museums-the-art-is-now-on-the-outside.html> [novembre 2019].
- MANDELLI, E. (2016). *"Toute la vie et le mouvement du monde": le cinéma au musée dans les années 1920-1930*, in «1895», n. 78, pp. 29-43.
- MANDELLI, E. (2017). *Esporre la memoria. Le immagini in movimento nel museo contemporaneo*, Udine, Forum.
- MANDELLI, E. (2017). *Una visita guidata «aumentata». Sala cinematografica e film sull'arte*, in «L'avventura», n. 2.
- PAÏNI, D. (1992). *Conserver, montrer*, Liège, Yellow Now.
- RIBALDI, C. (2005) *Il nuovo museo. Origine e percorsi*, Milano, Il Saggiatore.
- ROYOUX, J.C. (1997). *Pour un cinéma d'exposition : Retour sur quelques jalons historiques*, in «Omnibus», n. 20, aprile, pp. 10-12.
- ROYOUX, J.C. (2000). *Cinéma d'exposition : L'espacement de la durée*, in «Art Press», n. 262, novembre, pp. 36-41.
- VIOLI, P. (2014). *Spectacularizing Trauma: The Experientialist Visitor of Memory Museums*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», n. 119, pp. 51-70.
- WASSON, H. (2005). *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley (CA), University of California Press.

SCHERMO E IMMAGINE IN MOVIMENTO NELLO SPAZIO URBANO. PER UNA RIDEFINIZIONE DELL'ESPERIENZA SPETTATORIALE

CHIARA RUBESSI

Abstract

The development of digital technologies has changed the appearance of urban spaces and devices capable of actively involving the public. In particular, the spread of various types of screens has produced transformations in the cities, offering different ways of circulating moving images and thus reconfiguring the urban experience. Considering the social aspect of this phenomenon, with this paper we want to study The Kensington, the billboard created by Zaha Hadid Design.

Keywords

Screen; City; Display

Introduzione

La città contemporanea, nella sua dimensione globale, è ormai considerata il luogo privilegiato di sperimentazioni architettoniche e allestitive che concorrono a trasformare il volto dello spazio urbano. La città, come scenario complesso della società moderna, ha la missione di adeguarsi a nuove forme di vita attraverso la propria riconfigurazione. Infatti, sono sempre più numerosi gli spazi urbani della città che all'apparenza sembrano non avere nessuna funzione – per esempio, gli spazi di passaggio pedonale, i tratti di congiunzione, etc. –, ma che possono essere utilizzati e trasformati grazie a un processo di “colonizzazione” esercito grazie a dispositivi principalmente provenienti dal settore del design, dell'architettura, dell'arte e della pubblicità.

Nello spazio urbano, dunque, si concentra negli ultimi anni la maggior attenzione da parte di soggetti pubblici e privati (architetti, designer, urbanisti, artisti etc.) che sono ormai consapevoli delle potenzialità di questi spazi – lasciati a lungo vuoti o non considerati – per mettere in scena una sorta di rigenerazione urbana rivolta agli utenti contemporanei. Come scriveva, nel 2010, Giandomenico Amendola, nel volume intitolato *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, a partire dai primi anni Novanta del Novecento, nella costruzione sociale e culturale della nuova scena urbana un posto fondamentale è stato occupato dalla visione della «città spettacolo»: «Il mondo è ormai un grande palcoscenico. Una volta, gli spazi e i temi dell'esibizione erano circoscritti e

limitati. Oggi, tutto per esistere deve essere visibile» [Amendola 2010, 39]. In questa realtà urbana del visibile l'allestimento, l'architettura e le arti hanno un ruolo chiave nella riconfigurazione dello spazio in forma di spettacolo per gli spettatori della città. La città spettacolo così delineata da Amendola eredita dalla storia (dalla città a scena barocca) la ricerca del sorprendente e dell'effimero, il forte desiderio di attrarre lo sguardo, avvalendosi però di nuovi elementi scenografici e temporanei che vedono il cittadino chiamato a partecipare attivamente [Amendola 2010, 38], o come ha affermato, in altri tempi, George Perec a diventare un «*usager de l'espace*» [Perec 2000]. Non solo, ma questa odierna città spettacolo presuppone anche un uso intenso del linguaggio visivo – in particolare dell'immagine in movimento – che sia in grado di alterare la percezione degli spazi rendendo possibile l'esperienza sensibile a una pluralità di pubblici.

Il rapporto, dunque, tra spettacolo – nel nostro caso specifico quello cinematografico – e città è sempre stato molto stretto e connesso. La nascita del cinema, come noto, è legata in qualche maniera a quella della metropoli moderna; una congiunzione simbolica che prefigura il cinema d'avanguardia delle sinfonie urbane degli anni Trenta del Novecento (ricordiamo tra gli altri, *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* di Walter Ruttmann, 1927 e *Dynamic der Gross-Stadt* del pittore e fotografo Laszlo Moholy-Nagy, 1922) e una città che si fa cinema. In questi progetti visivi la città viene presentata come un caleidoscopio di scene urbane; viene ripreso il movimento dei mezzi di trasporto – auto, aerei, treni, tram – e colta la loro bellezza meccanica. L'occhio della camera filma le strade, i ponti e gli alti palazzi traducendo nell'immagine cinematografica la frenesia della città moderna. Se vogliamo rintracciare la presenza della città come oggetto di un discorso sulla modernità nel cinema, dobbiamo, come risaputo, fare riferimento al lavoro dei fratelli Lumière, Auguste e Louis. Il cortometraggio *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (o *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1886) può essere interpretato metaforicamente come un movimento di penetrazione nello spazio urbano che segnala così l'evento del cinema testimone della rivoluzione industriale e urbana.

La città contemporanea, nella sua forma di continuo spettacolo, cerca la sua rappresentazione attraverso la diffusione e la produzione di sensazioni rapide e immediate, legate più all'effimero che al duraturo. La rapidità [Calvino 1993, 35-55], come valore in sé, diventa protagonista nelle pratiche individuali e collettive. E così la progettazione sullo spazio urbano opera sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo, in un movimento senza sosta. Il cittadino in questa città è dunque lo spettatore e l'attore sulla medesima scena urbana. Tenendo conto di questa prospettiva chi meglio di uno schermo e dell'immagine in movimento può produrre e offrire queste forme di sensibilità? Lo schermo, infatti, come strumento di visione e consumo di immagini in movimento, è nella nostra quotidianità – spaziale e temporale – un dispositivo urbano, dal quale, nella maggior parte dei casi, non si può prescindere. Un fenomeno questo già ben delineato a suo tempo dallo studioso statunitense Gene Youngblood con l'uscita, nel 1970, del suo famoso saggio dal titolo, *Expanded Cinema*. Si tratta di un primo importante studio che ha fornito agli studiosi una prima indagine sulla sperimentazione tecnologica da parte di alcuni artisti americani. Così il film, il video (per esempio, il *video-wall*) e il computer entrano nelle pratiche artistiche rendendo le tecnologie di rappresentazione della realtà

– che secondo la definizione di Youngblood «espandono il cinema» – portatrici di nuove forme di espressione, di nuove modalità di realizzazione e di fruizione al di fuori del cinema inteso in senso tradizionale.

Successivamente, negli ultimi venticinque anni circa, lo schermo, con i suoi plurimi derivati, è diventato un vero e proprio oggetto di studio e di ricerca. Numerosi sono infatti i ricercatori afferenti a diverse discipline – di cinema, di sociologia, di filosofia, di economia etc. – che hanno scritto e dibattuto sull'argomento. Solo per citarne alcuni: Lev Manovich, Francesco Casetti, Mauro Carbone, Jose Mouhre, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Raymond Bellour, François Albera e Maria Tortajada. Tutto questo ci spinge inevitabilmente a considerare come un discorso sullo schermo e l'immagine in movimento sia in qualche modo pervaso anche di un cambiamento concettuale e di una ridefinizione del potere economico e sociale sull'individuo. Secondo l'analisi di Francesco Casetti, argomentata nell'articolo *Che cosa è uno schermo, oggi?* [2014], lo schermo nella contemporaneità si comporta ormai più come un *display*, diventando così uno schermo-*display*: un dispositivo di mediazione di molteplici e fluidi significati perdendo così una delle sue funzioni tradizionali, quella di mostrare una possibile visione di realtà [Casetti 2014, 103-121]. E ancora, prosegue Casetti, gli schermi «sono dei punti di transito di immagini che circolano nel nostro spazio sociale. La loro funzione è captare queste immagini, renderle disponibili per qualcuno in qualche luogo [...]» [Casetti 2014, 103-104].

Ripercorrendo l'etimologia della parola, il termine inglese *display* designa generalmente – con il verbo *to display* – l'atto di esporre e quindi di rendere qualcosa visibile e accessibile (per esempio, nelle mostre i supporti che contengono gli artefatti o i dati digitali). La parola *display* proviene dalla radice del tardo latino *displacare* – spiegare, svolgere. Tuttavia, il significato del termine, come sostantivo, presenta degli usi differenti a seconda del campo di applicazione. Per esempio, nel settore della pubblicità e del marketing il *display* è spesso indicato come schermo (formati pubblicitari di tipo banner e video) oppure come un supporto allestitivo per la comunicazione interna o per esporre dei prodotti (solitamente viene utilizzato per presentare un prodotto o un documento pubblicitario in un punto vendita). In generale, dunque, la funzione o meglio il comportamento del *display* – nella sua duplice forma di schermo ed elemento allestitivo – è quello di mediare e attirare l'attenzione di qualcuno su qualcosa – come dati e informazioni –, che viene comunicato e mostrato al pubblico.

Tenendo conto di tutti questi indicatori, e delle considerazioni fatte in precedenza sulla relazione tra *display* e schermo, nel prosieguo dell'articolo, andremo ad analizzare un oggetto tecnologico di design, uno schermo-*display*, che ha la funzione di ospitare, esibire e diffondere delle immagini in movimento commerciali nello spazio urbano di una metropoli come Londra. Si tratta di un progetto di allestimento pubblicitario urbano, denominato The Kensington (2018), realizzato dallo studio Zaha Hadid Design su commissione della multinazionale francese operante nel settore della comunicazione esterna e nell'arredo urbano pubblicitario JCDecaux.

Lo schermo-*display* e l'immagine in movimento, per una nuova relazione con lo spazio urbano

Nel panorama mondiale delle città, gli schermi urbani si presentano essenzialmente di diverse dimensioni e tipologie; per esempio, gli schermi della società di pubblicità JCDcaux, realizzati per diverse città – orientali e occidentali –, sono di diversa grandezza, a seconda della funzione che devono assolvere (per esempio, gli schermi *touch sensitive screen*, le *media façade*, gli schermi informativi), dello spazio che devono occupare e, infine, dell'immagine in movimento che devono supportare e diffondere. Possono, quindi, essere posizionati in verticale o orizzontale, inseriti in spazi chiusi o aperti; per esempio, sulle facciate di palazzi in manutenzione o all'interno di luoghi pubblici di transito come aeroporti, stazioni etc. Questi modelli di schermi tecnologici, diffusi nel tessuto della città contemporanea, ci ricordano però le prime insegne luminose al neon, vivaci e colorate, del famoso quartiere di Times Square a New York. Luci forti, suoni, colori e movimenti che sono ben rappresentati, nella loro artificialità e rapidità, nel cortometraggio del fotografo e regista statunitense William Klein, dal titolo *Broadway by light* (1958). Klein ha catturato e documentato lo spirito della Grande Mela componendo un collage di immagini di cartelloni pubblicitari luminosi.

Il progetto The Kensington di Zaha Hadid Design è uno schermo-*display* commerciale, un vero e proprio elemento allestitivo urbano, creato per diffondere delle immagini in movimento di giorno e di notte. Si tratta quindi di porre l'attenzione non soltanto sull'oggetto, ma anche e soprattutto sulla relazione che l'oggetto, lo schermo-*display*, instaura con lo spazio urbano della città e con i cittadini. Consideriamo, dunque, questa relazione, in un contesto urbano contemporaneo, dal punto di vista di due fattori che ci sembrano peculiari per capire questo fenomeno sociale e culturale:

i) Il processo di rispazializzazione [Harvey 1993, 347-374] nell'esperienza urbana della modernità: il passaggio dell'immagine in movimento nella città spettacolo contemporanea dove il cittadino si ritrova spettatore. Assistiamo così a una nuova configurazione e articolazione spaziale delle forme di regolazione e organizzazione della città attraverso le immagini in movimento, che si presentano in un continuo e presente moto capace di attivare tracciati mediali interconnessi.

ii) La penetrazione dello schermo-*display* in spazi di avanzo della città – spazi aperti urbani – [Crespi 2018, 21-23] con lo scopo di portare l'esperienza mediale in spazi inusuali e antropizzati. Gli spazi di avanzo della città secondo l'interpretazione di Luciano Crespi sono luoghi dove l'interdisciplinarietà, la sperimentazione e la nozione di progetto trovano un terreno fertile per pensare la precarietà e la provvisorietà di questo secolo attraverso l'uso di un codice riconoscibile [Crespi 2018, 35-36] che noi riconosciamo nello schermo-*display* e nell'immagine in movimento.

Questa nuova situazione dello schermo-*display*, che oggi sembra arrivata a un grado ottimale di maturazione, porta lo schermo ad assumere nella città un ruolo al pari di quello di una costruzione architettonica non abitabile, dove il legame tra il costruito e la nozione di abitare sembra essersi spezzato [Agamben 2019]. Un ruolo però effimero, per così dire, dove è chiaramente predominante la dimensione visiva, che impoverisce

lo spazio urbano provocando spesso distacco e alienazione di chi lo abita. Il cittadino tende così a diventare, a tutti gli effetti, uno spettatore condotto – in maniera inconsapevole o consapevole – in quest'altra *mise en scène*.

Caso di studio. The Kensington di Zaha Hadid Design

Tra il 2014 e il 2018 la multinazionale francese di *out-of-home advertising* (la prima concessionaria al mondo di affissioni) JCDecaux invita lo studio Zaha Hadid Design a ridefinire il linguaggio dei cartelli pubblicitari attraverso un progetto di design. Lo scopo era quello di fornire, nella capitale londinese, un unico canale di comunicazione che integrasse nel progetto: i) un design contemporaneo – in sintonia con il repentino sviluppo tecnologico e sociale –, ii) il digitale e iii) il concetto di arte pubblica. Lo scopo finale del progetto The Kensington è quello di offrire ai clienti di JCDecaux (i primi clienti del nuovo progetto sono stati Audi, che lo ha utilizzato per reclamizzare il modello Q8 e Coty, azienda di profumeria, per promuovere il brand CK Women) un esclusivo e tecnologico dispositivo di comunicazione in grado di integrare l'ultima tecnologia digitale con uno spettacolare design.

Con questo schermo-*display* lo studio Zaha Hadid Design – che ha realizzato così il suo primo progetto di cartellone pubblicitario – ha ridefinito il design delle affissioni pubblicitarie, creando una nuova piattaforma digitale per i messaggi di marca rivolgendosi ad un pubblico globale e sensibile al prodotto di design. L'oggetto estetico The Kensington si presenta come un grande nastro curvilineo, in acciaio inossidabile a doppio nastro, che avvolge uno schermo digitale curvo, situato nella zona di West Cromwell Road; la via principale che collega il centro di Londra all'aeroporto di Heathrow, una zona ad alta densità di traffico. Si tratta di un'area urbana considerata di avanzo – luoghi, strade, piazze e slarghi, che non presentano il carattere di spazi ospitali, accoglienti e dotati di eloquenza civile [Crespi 2010, 22] – oggetto di un rimboschimento (piantumazione di nuovi alberi) per ripristinare il flusso pedonale fino ad allora assente. Il *billboard*, infatti, è stato inserito in un'area interamente riqualificata, in un'ottica di rigenerazione urbana, per migliorare la qualità dell'ambiente locale. The Kensington offre anche un'illuminazione integrata a Led per la visibilità notturna, rendendo quell'area urbana di avanzo un passaggio più sicuro e monitorato per pedoni e automobilisti.

Lo schermo digitale ad alta risoluzione – 8 mm di pixel, misura 26 x 6 metri – fornisce un'alta visibilità all'osservatore e la massima qualità di visualizzazione per le immagini in movimento in *loop* – che corrisponde a un movimento ciclico e rapido. Il progetto, infatti, prende ispirazione dal movimento e dal dinamismo restituito dalla velocità del passaggio dei veicoli. Inoltre, per rendere contemporaneo e dinamico il *billboard* si è pensato di progettare il *display* a forma di nastro (che misura 30 x 9 metri). L'oggetto di design ha una struttura ben visibile da lontano grazie all'effetto cromatico dato dall'uso dell'acciaio. Tenendo in considerazione queste scelte progettuali, la *senior associate* dello studio Zaha Hadid Design, Melodie Leung affermava:

Avvolgendo lo schermo pubblicitario il nastro d'acciaio si torce, definendo così un profilo che varia secondo i punti di vista e sarà interessante osservare come risponderanno

le aziende che fanno pubblicità con questo tipo di “tela” digitale. Di fatto, trasformando il classico *billboard* in una forma di arte pubblica, la collaborazione con JCDecaux apre nuove possibilità per le piattaforme di comunicazione [Redazione 2018].

In sintesi, questo schermo-*display* impone la sua presenza spettacolare all'occhio e al corpo del cittadino che si trova a passare in quella zona urbana della città, con lo scopo di intensificare l'immagine in movimento, e di conseguenza il messaggio pubblicitario, espandendo lo spazio percepito e attivando piani di visione inediti.

Conclusioni

Da questo progetto di design emerge chiaramente come il connubio schermo-*display* e immagine in movimento, in ambito commerciale, sia ormai parte integrante della narrazione di uno spazio urbano –in continua metamorfosi–, che partecipa attivamente al rinnovamento della cultura visiva di massa, sempre più rivolta alla spettacolarizzazione. Un rinnovamento che passa attraverso la costruzione di uno schermo-*display* urbano volto ad assumere anche un valore estetico o connotato estetico.

Lo scopo di questo progetto è, dunque, quello di attirare un pubblico, sempre più eterogeneo, a guardare e percepire in maniera nuova l'immagine pubblicitaria. Per esempio, questo schermo-*display* permette al cittadino-spettatore, a livello ottico, di amplificare la percezione dello spazio dell'immagine e di spostare celermente l'occhio, da una parte all'altra del *display*, cambiando così il punto di vista. Tutto questo grazie alla forma curvilinea data all'oggetto. Mentre, a livello sociale e culturale The Kensington, essendo stato appositamente realizzato per una specifica zona urbana –uno spazio di passaggio pedonale e automobilistico –, presenta una sua peculiarità che concerne l'aver saputo fondere un atto essenzialmente civile (rimboschimento dell'area e accesso ripristinato per il passaggio dei pedoni in sicurezza) con un atto commerciale.

Lo spazio urbano del contemporaneo, terreno fertile per l'uso e la sperimentazione delle tecnologie visive, si comporta così come un sistema complesso – dal latino p.p. *complexor*, da *cum* che significa insieme e *plecto* intreccio– fatto da parti intrecciate fra loro e dipendenti l'una dall'altra che fanno capo ad attività di tipo funzionale e creative-culturali. Possiamo, quindi, dedurre che questo progetto di allestimento commerciale si inserisca in quel filone di ricerca contemporanea sulla città portata avanti da artisti, design, architetti e manager della cultura che mettono in scena la città, rendendo quest'ultima una scena permanente –estesa e amplificata– con l'ausilio di assemblaggi di immagini in movimento. Immagini in movimento, il più delle volte effimere e provvisorie, che non lasciano tracce nel tempo, facilitando così una visione che vive in un continuo presente –*hic et nunc*– nella sua forma spettacolare. In questa prospettiva, come osservava Francesco Casetti, è l'immagine in movimento, che si conforma sempre più alla logica del *display* [Casetti 2014, 109-110] cercando di dislocarsi in nuovi spazi della città, non ancora colonizzati, alla ricerca di situazioni urbane inedite dove poter esercitare modalità diverse di visione e creando nuove identità spettatoriali.

Bibliografia

Monografie

- MENDOLA, G. (2010). *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, Bari, Laterza.
- CALVINO, I. (1993). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- CRESPI, L. (2018). *Manifesto del design del non-finito*, Milano, Postmedia data.
- DAVID, H. (1993). *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*, Milano, Il saggiatore.
- PEREC, G. (2000). *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, L'èspace critique.

Articolo in rivista

- CASSETTI, F. (2014). *Che cosa è uno schermo, oggi?*, in «Rivista di estetica», n. 55, pp. 103-121: <https://doi.org/10.4000/estetica.969> [settembre 2019].

Sitografia

- AGAMBEN, G. (2018). *Abitare e costruire*, testo tratto da una conferenza tenuta alla Facoltà di architettura dell'Università di Roma La Sapienza il 7 dicembre 2018: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire> [giugno 2019].
- Complesso*, da Dizionario Etimologico, *ad vocem*: <https://www.etimo.it/?term=complesso> [maggio 2019].
- Display*, da Dizionario Cambridge, *ad vocem*: <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/display> [maggio 2019].
- REDAZIONE (2018). Il segno di Zaha Hadid sulle affissioni stradali, 21 ottobre: <https://ioarch.it/il-segno-di-zaha-hadid-sulle-affissioni-stradali/> [gennaio 2019].
- <https://www.zaha-hadid.com/2018/09/10/jcdecaux-unveils-the-kensington-a-sculptural-digital-canvas-by-zaha-hadid-design-london-uk/> [gennaio 2019].
- <https://www.zaha-hadid.com/design/the-kensington/> [gennaio 2019].

IL COMUNE SENSO DEL PUDORE. LA CARTELLONISTICA CINEMATOGRAFICA TRA ANNI CINQUANTA E SESSANTA COME AGENTE DI IPERSESSUALIZZAZIONE DELLO SPAZIO URBANO

FRANCESCO DI CHIARA

Abstract

This paper takes into account the impact exerted by outdoor film advertising in the creation of a "hypersexual" urban space in Italy in the late 1950s-early 1960s. Through an archival research conducted on sources related to Italian Catholic culture, the paper examines this process of sexualisation as a struggle between conflicting cultures in order to control and reconfigure social space in the early years of the Italian consumer society.

Keywords

Film advertising; Sexuality; Cinema legislation

Introduzione

Come sottolinea Ortoleva [2009, 167-168], il processo di liberalizzazione della pornografia in Italia, e più in generale quel processo di emersione nello spazio pubblico dell'immagine erotizzata, si consuma in periodo relativamente breve, tra l'inizio degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta. Un arco temporale durante il quale il nostro paese, da nazione in cui la produzione mediale è fortemente regolata da filtri istituzionali e censori di ispirazione cattolica, si trasforma, senza che questa mutazione venga preparata da un pubblico dibattito, in uno dei principali produttori e distributori di pornografia in Occidente.

Questo contributo, che prende le mosse da un progetto PRIN 2015 (*Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia, 1948-1978*) dedicato al ruolo svolto dal cinema nell'evoluzione dei costumi sessuali dell'Italia postbellica, è dedicato a un particolare settore dell'industria cinematografica, la cartellonistica, e al ruolo da essa svolto nel processo di progressiva sessualizzazione della società italiana. In maniera complementare agli stessi film, rispetto ai quali svolgono una funzione paratestuale, i manifesti permettono infatti al cinema e alle rappresentazioni simboliche della sessualità da esso veicolate di entrare in una relazione complessa con uno spazio urbano visto, nella prospettiva di Lefebvre [1974], come il prodotto di una serie di conflitti e di mutevoli equilibri di potere tra portatori di interesse in competizione reciproca.

Il rapporto tra sessualità e pubblicità cinematografica è complesso e si sviluppa, con intensità diseguale, lungo l'intero arco temporale indicato da Ortoleva. Se alla fine degli anni Cinquanta esso assume le forme di un dibattito intorno alla libertà di espressione, in coincidenza con l'apparire sui muri cittadini di nuove icone di sensualità come Brigitte Bardot e Anita Ekberg, nei Settanta esso sfocerà in un più ampio processo di ipersessualizzazione dello spazio urbano. Questo intervento si concentrerà solamente sulla fase iniziale di questo processo, delimitata, da una parte, dall'abolizione nel 1956 del controllo preventivo sui manifesti da parte delle questure e, dall'altra, dal varo della Legge Migliori alla fine del 1960. In questo intervallo di tempo si consumano radicali trasformazioni nel rapporto tra cinema e sessualità tout-court: l'uscita a breve distanza di *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1958) e di *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) marca un punto di non ritorno in quel processo che Cosulich [1969] ha definito «scalata al sesso del cinema italiano». Inoltre, e soprattutto, si apre una frattura in quell'equilibrio tra istituzioni, industria cinematografica e mondo cattolico che si protraeva relativamente inalterato dalle elezioni del 1948. Tale frattura è collegata alla più ampia problematica del controllo dello spazio urbano in quella particolare fase di trasformazione rappresentata dal boom economico. In poco più di un lustro l'Italia sta infatti attraversando le tappe di quel passaggio da una dimensione agricola, a una industriale, a una urbana, individuato da Lefebvre [1970]. Una marcia a tappe forzate che si consuma con intensità diseguale nelle varie aree della penisola e rispetto alla quale la pubblicità cinematografica, con la sua pervasività e per via di una costante spinta verso l'allargamento dei confini del visibile che procede di pari passo con quella che caratterizza gli stessi film, funge da catalizzatore di discorsi collocabili su fronti contrapposti. Per ragioni di spazio, questo contributo si occuperà solamente della produzione discorsiva di area cattolica che, come si vedrà, alla fine degli anni Cinquanta ha un ruolo egemone nell'impostare il dibattito intorno alla circolazione di immagini sessuate nello spazio urbano. Nelle due sezioni che seguono verranno presi in esame, attraverso l'esame di fonti archivistiche e a stampa, dapprima la cronologia degli interventi e la loro relazione con più ampie dinamiche di carattere istituzionale, e poi le tematiche chiave del dibattito cattolico in relazione all'idea di ipersessualizzazione dello spazio urbano.

La questione dei manifesti cinematografici nell'ambito dell'associazionismo cattolico

Esaminando i rapporti del Segretariato della moralità dell'ACI, i quali raccolgono le iniziative delle diocesi locali per la salvaguardia della decenza, ci si accorge di come, da un punto di vista strettamente quantitativo, la questione dei manifesti cinematografici occupi uno spazio sostanzialmente limitato ma ricorrente e significativamente più ampio, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, rispetto a quello dedicato alla pubblicità tout-court. Il Segretariato monitora un novero vastissimo di manifestazioni culturali, dai divertimenti notturni alle produzioni teatrali (con particolare attenzione per l'avanspettacolo), dalla stampa (in particolare "rosa") all'abbigliamento nelle stazioni balneari. Nel contesto di questi interventi, la questione della pervasività nello spazio urbano di

manifesti ritenuti osceni è destinato a ricoprire un ruolo di crescente importanza nel periodo che va dal dopoguerra agli anni Sessanta, e ad articolarsi lungo tre fasi successive. La prima, che va dalla fine della guerra al 1956, è caratterizzata da una proficua collaborazione tra l'ACI e il partito di governo: non tanto, tuttavia, con il Sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio, che ha la responsabilità del controllo preventivo della produzione cinematografica e della relativa pubblicità, quanto con il Ministero degli Interni, in particolare negli anni in cui la sua gestione è affidata a Mario Scelba. Infatti Giulio Andreotti, che fino al 1953 ricopre la carica di Sottosegretario con delega allo spettacolo, è accusato dall'ACI di avere un atteggiamento eccessivamente pragmatico e di anteporre questioni di carattere ideologico a quelle morali. Al contrario Scelba, già partner delle Diocesi nella lotta, assolutamente centrale nella prima metà degli anni Cinquanta, per il controllo dell'abbigliamento nelle spiagge [Azara 2018], si dimostra più disponibile a raccogliere le sollecitazioni delle Diocesi italiane e istituisce nel 1952 una commissione preposta al controllo preventivo del materiale, in particolare cinematografico, destinato alle pubbliche affissioni. Questi equilibri sono tuttavia destinati a cambiare radicalmente dopo il 1956, quando la Corte Costituzionale apre una seconda fase sancendo l'abrogazione di alcuni commi dell'art. 113 del Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza, in vigore dal 1931, in quanto ritenuti essere in contraddizione con la tutela della libertà di espressione prevista dall'art. 21 della Costituzione. In particolare, viene meno la necessità di sottoporre preventivamente alle questure manifesti e altro materiale a stampa prima di poterlo affiggere. L'evento è importante per due ordini di ragioni: in primo luogo, costituisce un precedente in quella rottura tra mondo cattolico e istituzioni statali che si verificherà in maniera ancora più traumatica, attorno alla metà degli anni Sessanta, quando il progressivo indebolimento delle istituzioni censorie spingerà la CEI a indicare come via preferenziale, nella lotta per la moralizzazione delle proiezioni cinematografiche, il ricorso all'intervento della magistratura [Della Maggiore, Subini 2018, 206]. Non potendo più fare affidamento sulla collaborazione del governo, infatti, l'associazionismo cattolico inizierà a fare sistematicamente ricorso all'autorità giudiziaria già nella seconda metà degli anni Cinquanta al fine di richiedere la rimozione di manifesti ritenuti indecenti, secondo modalità che verranno ripetute per i film presenti nelle sale a partire dalla riforma della censura del 1962. In secondo luogo, la sentenza segna un salto di qualità all'interno del dibattito cattolico sul tema delle pubblicità cinematografiche. L'avanguardia nell'offensiva contro le affissioni indiscriminate viene affidata, da questo momento in poi, al Fronte della Famiglia, sviluppatosi a partire dal Segretariato della famiglia interno dell'ACI. La campagna, tuttavia, viene direttamente lanciata da Pio XII in occasione di un discorso ai quaresimalisti pronunciato il 7 marzo 1957: in un passaggio, papa Pacelli sottolinea come il volto di Roma, il cui carattere sacro deve essere, secondo quanto previsto dal Concordato, preservato dal Governo italiano, appaia in quei giorni «sfregiato nei suoi più puri lineamenti [da] due grandi manifesti murali volgarmente pornografici [di cui uno] largo forse sette metri, alto tre, la cui base [tocca] i marciapiedi» [PIUS PP. XII. 1957, 210]. Pertanto, egli esorta i cattolici a far sentire la loro protesta in modo da obbligare le autorità competenti a intervenire. Appena due settimane dopo vengono sequestrati i due manifesti indirettamente menzionati dal papa, quello di *Miss spogliarello*

(*En effeuillant la marguerite*, Marc Allégret, 1956), interpretato da Brigitte Bardot e distribuito da CEIAD, e quello di *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957), della Titanus. Un terzo poster, quello di *Zarak Khan* (Terence Young, 1956), sempre della CEIAD e interpretato da Anita Ekberg, era invece stato sequestrato ancora a gennaio, su denuncia del Fronte della Famiglia. Inoltre, i due responsabili degli uffici stampa delle due compagnie responsabili della realizzazione dei materiali pubblicitari, Enzo De Bernart e Lionello Dottarelli, vengono rinviati a giudizio insieme ad alcuni esercenti, rei di aver esposto i manifesti nel foyer delle loro sale. Il processo si protrarrà per circa due anni e mezzo, fino al settembre del 1959, quando una sentenza della Cassazione condannerà definitivamente Bernart e uno degli esercenti a una pena pecuniaria. In tutta la vicenda, che ha una discreta eco mediatica anche sui quotidiani, sulle riviste di categoria, su quelle di critica cinematografica e su alcuni settimanali generalisti, il Fronte della Famiglia ha un ruolo da protagonista e ottiene un doppio risultato. In primo luogo destabilizza il settore inaugurando un periodo di intensa attività per le magistrature italiane, che su denuncia di privati cittadini ordinano a più riprese i sequestri di affissi e locandine di un ampio numero di titoli, spesso emettendo sentenze radicalmente diverse, a seconda della località, per i medesimi materiali: una conseguenza degli eccessivi margini interpretativi previsti dagli artt. 725 e 528 C.P., i quali sanzionano rispettivamente il commercio di scritti, disegni o altri oggetti contrari alla pubblica decenza e le pubblicazioni o spettacoli osceni. Si apre così un periodo di grave incertezza per gli operatori del settore, esemplificato dal caso dei due esercenti, entrambi accusati di aver esposto lo stesso manifesto di *Zarak Khan*, i quali vengono rispettivamente assolti e condannati dalle magistrature di Catania e Napoli [Anon. 1957, 4]. In secondo luogo, riuscendo a far costituire parte civile un padre di famiglia iscritto all'associazione cui verrà riconosciuto un risarcimento per i danni morali "subiti dal figlio minorenne negli anni della sua formazione psichica", l'avvocato Agostino Greggi, che rappresenta i membri del Fronte della famiglia, ottiene di spostare l'attenzione dal più ampio contesto della salvaguardia del comune senso del pudore a quello dell'educazione e della protezione morale del fanciullo. A un livello più ampio, questa strategia si rivelerà essere la chiave di volta di una prima importante vittoria del mondo cattolico, che aprirà una terza e ultima fase, inaugurata dal varo di un provvedimento legislativo che, secondo la volontà dei suoi proponenti Giovanni Battista Migliori e Luigi Gui (entrambi DC), avrebbe colmato il vuoto lasciato dalla sentenza della Corte Costituzionale. La legge n. 1591 del 12/12/1960, detta "Legge Migliori", consta di due soli articoli, il primo dei quali impone che nel giudicare affissi e manifesti contrari al pudore o alla pubblica decenza, secondo quanto già previsto dagli artt. 725 e 528 C.P., la magistratura faccia riferimento alla «particolare sensibilità dei minori degli anni diciotto e le esigenze della loro tutela morale». Nell'impossibilità di instaurare nuovamente un controllo preventivo, la nuova legge tenta così di vincolare in modo più stringente il giudizio dei magistrati. La nuova ondata di sequestri successiva alla sua promulgazione, le continue incertezze e discrepanze geografiche nell'applicazione di quest'ultima, combinati con un rapido aumento della tassazione sulle affissioni, spingeranno i distributori italiani ad abbandonare temporaneamente l'utilizzo delle pubblicità murali, anche se il processo di diffusione di pubblicità sessuate riprenderà un nuovo vigore a partire dalla fine degli anni Sessanta.

L'“ipersessualizzazione” dello spazio urbano

Nel dibattito di matrice cattolica, la preoccupazione nei confronti della progressiva espansione di immagini sessuate attraverso le pubblicità cinematografiche rimanda implicitamente a un'idea di “ipersessualizzazione” dello spazio. L'espressione «ipersessualità» è stata utilizzata da Kenneth Kammeyer [2008] come concetto chiave all'interno di uno studio sulla pervasività di oggetti, immagini e tematiche pertinenti alla sessualità, e più nello specifico di un immaginario di matrice pornografica, all'interno della società americana contemporanea. Più di recente, e con le stesse implicazioni, è stata ripresa all'interno di uno studio di Nicole Kalms [2017] incentrato sulle conseguenze che la diffusione di cartelloni pubblicitari dominati da un immaginario *soft-core* ha sullo spazio urbano e sui rapporti di genere che esso sottende. Questo termine, che anche nel linguaggio comune indica una superfetazione di immagini erotizzate, deriva da Baudrillard [1983] e indica la dimensione che la sessualità assume nel contesto dell'iperreale, ovvero la forma culturale caratteristica della società contemporanea, nella quale la sessualità perde le proprie connotazioni tradizionali per venire sublimata «nel più sessuale del sessuale, il porno». L'idea che sottende all'utilizzo del termine nel contesto di questo contributo è quindi quella di una sfera della rappresentazione simbolica della sessualità che progressivamente, in maniera non regolamentata e apparentemente spontanea, va a occupare spazi urbani nei quali non aveva, fino a qualche tempo prima, cittadinanza. È bene specificare che, per quanto riguarda il periodo qui preso in esame, è difficile parlare di pornografia nel senso corrente del termine: i manifesti cinematografici sottoposti a sequestro presentavano immagini in linea con la sensibilità di buona parte della popolazione italiana dell'epoca, come dimostrato dagli opposti giudizi emessi da magistrature appartenenti anche ad aree geografiche relativamente omogenee. Tuttavia, esse venivano nondimeno percepite come “pornografiche” da un settore, forse minoritario ma particolarmente attivo dal punto di vista mediatico e da quello istituzionale, della pubblica opinione. Quel che più importa è tuttavia che l'idea di ipersessualità marca il punto di arrivo di due processi che nel momento storico qui preso in esame si trovano ancora in una fase aurorale. Il primo consiste nella progressiva prevalenza del sesso rappresentato su quello vissuto. Il secondo, che si sviluppa parallelamente al primo, concerne il venir meno di quei luoghi di demarcazione spaziale che tradizionalmente delimitavano i discorsi sul sesso e la presentazione di immagini sessuate [Ortoleva 2009, 197-199]. Non a caso, il conflitto emerso intorno alla sessualizzazione della cartellonistica è contemporaneo al dibattito intorno al più importante processo di riforma della sessualità italiana degli anni del dopoguerra, ovvero la Legge Merlin del 1958. Significativamente, all'interno dei documenti e dai materiali a stampa prodotti in ambito cattolico negli anni limitrofi al varo di questo provvedimento legislativo ricorre frequentemente la metafora di uno spazio urbano che, per effetto dell'esibizione di figure femminili succintamente vestite rappresentate sui manifesti cinematografici, si trasforma in un «bordello senza muri», per riprendere un'espressione di McLuhan [1964] originariamente riferita alla fotografia. Secondo un articolo firmato dal caporedattore de «La famiglia italiana» Cesare Moreschini [1957, 2] e pubblicato poco dopo l'inizio del

processo contro De Bernart, la funzione stessa del manifesto cinematografico, «usando arbitrariamente una espressione del codice, potrebbe definirsi “adescamento di passante”». Allo stesso modo, un articolo di quotidiano uscito all'indomani dell'approvazione della Legge Migliori e riportato su «La famiglia italiana» sottolinea come «il cittadino [abbia] il diritto di potersi recare al lavoro e passeggiare serenamente senza avere ad ogni passo la sensazione di camminare in un postribolo» [Anon. 1960]. L'altro tema che ricorre costantemente nei contributi di area cattolica è l'idea secondo cui i manifesti cinematografici, occupando lo spazio urbano e quindi imponendosi allo sguardo involontario del passante, violano «la libertà [dei] genitori di educare i propri figli secondo i più sani ideali, senza che siano costretti sotto il giogo d'una vista infame» [Conte 1958]. A questo proposito, è interessante osservare come le tematiche della natura pervasiva della pubblicità murale e i pericoli di quest'ultima per l'educazione non siano specifici del contesto italiano del dopoguerra, ma rappresentino una costante delle ansie legate al processo di modernizzazione. Segal [2000] ha per esempio sottolineato come in un contesto prevalentemente laico quale quello della Terza Repubblica francese il processo di canonizzazione estetica della pubblicità murale avesse coinciso con preoccupazioni relative al potere contaminante di quest'ultima dal punto di vista ideologico, paesaggistico, ma anche morale, in particolare per la pratica di affidare concessioni a compagnie pubblicitarie affinché realizzassero orinatoi pubblici nelle città. Tali orinatoi solevano esporre informazioni sulle cure farmaceutiche per le malattie veneree e pertanto venivano percepiti come pericolosi per la formazione morale di fanciulli e fanciulle. Non è pertanto sorprendente che, come si è visto a proposito della Legge Migliori, proprio il tema della particolare sensibilità dei minori e delle loro esigenze educative venga utilizzato da una maggioranza democristiana il cui controllo sulla produzione delle pellicole si sta indebolendo – come testimoniato dal recente caso di *La dolce vita* [Della Maggiore e Subini 2018, 195-203] – quale chiave di volta per rilanciare un'offensiva di carattere giudiziario nei confronti della pubblicità cinematografica.

Conclusioni

Nel febbraio del 1962 un innalzamento delle tariffe comunali di affissione avrà l'effetto di determinare un temporaneo abbandono dei manifesti pubblicitari, con la sola eccezione di quelli affissi negli atrii delle sale. La ragione di questa scelta, riportata dagli uffici stampa interpellati dal settimanale di categoria degli esercenti, il «Giornale dello spettacolo», ha a che fare più con una valutazione dei cambiamenti sociali introdotti dal boom che con questioni censorie: la motorizzazione avrebbe debellato la *flânerie* urbana, così che la pubblicità su quotidiani e settimanali sarebbe diventata improvvisamente più conveniente delle costose affissioni [Perrone 1962]. Alla fine degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo, a dispetto della permanenza in vigore della Legge Migliori, la pubblicità stradale riprenderà in maniera molto più aggressiva, utilizzando formati visibili anche dalle automobili e determinando insieme ad altri media – per esempio l'editoria popolare esposta nelle edicole – un nuovo conflitto per il controllo dello spazio urbano, che questa volta coinvolgerà un numero maggiore di soggetti:

oltre a un associazionismo cattolico che ha definitivamente perduto la propria egemonia, anche entità vicine ai partiti di ispirazione laico-progressista o al movimentismo postessantottesco. Questo studio di caso, per quanto condotto su un nucleo di documenti ancora limitato a una sola area culturale e all'interno di un periodo temporale ristretto, nel quale l'attenzione è ancora incentrata sull'effetto dirompente dei corpi di nuove figure divistiche come Brigitte Bardot e Anita Ekberg, permette di individuare alcune delle coordinate a partire dalle quali, attraverso il marketing visuale, il cinema ha guidato, non solo nel chiuso della sala, ma anche per le strade, un'emersione della sessualità dallo spazio privato a quello pubblico. In questo senso, già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, come evidenziato dalle metafore spaziali utilizzate dallo stesso Pio XII nel suo discorso precedentemente citato, il diffondersi per la città di immagini sessuate attraverso i manifesti cinematografici emerge come il sintomo di una dinamica più complessa, ovvero quella dei mutati rapporti di potere nella costruzione dello spazio sociale. Il mezzo cinematografico agisce come un'avanguardia, opera nella capitale – ma anche e soprattutto nei centri di provincia – una «colonizzazione dello spazio urbano» [Lefebvre 1973 (1970), 27] imponendo lo stile di vita di una società dei consumi che in questo momento, in Italia, è ancora ancora agli esordi¹.

Bibliografia

- ANON. (1957). *Sentenze della magistratura in materia di esposizione dei manifesti*, in «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 27.
- ANON. (1960). *Approvata alla Camera dei deputati la legge sull'affissione dei manifesti*, in «La famiglia italiana», a. XV, n. 12.
- AZARA, L. (2018). *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-68)*, Roma, Donzelli.
- BAUDRILLARD, J. (1983). *Les Strategies fatales*, Paris, Grasset & Fasquelle [trad. it, 1984. *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli].
- CONTE, L. (1958), *Dalla legge al costume*, in «La famiglia italiana», vol. XIII, n. 13.
- COSULICH, C. (1969). *La scalata al sesso*, Genova, Immordino.
- DELLA MAGGIORE, G., SUBINI, T. (2018). *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Sesto San Giovanni, Mimesis International.
- KALMS, N. (2017). *Hypersexual City: The Provocation of Soft-Core Urbanism*, London-New York, Routledge.
- KAMMEYER, K. (2008). *A Hypersexual Society. Sexual Discourse, Erotica, and Pornography*, New York, Palgrave MacMillan.

¹ Il progetto PRIN 2015 dal titolo *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)* è coordinato da un gruppo eterogeneo, composto come segue:
Principal investigator: Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)
Co-investigatore: Francesco Di Chiara (Università degli Studi eCampus), Valentina Re (Università degli Studi Link Campus University), Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)
<https://sites.unimi.it/comizidamore/>

- LEFEBVRE, H. (1970). *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard [trad. it, 1973, Roma, Armando Armando].
- LEFEBVRE, H. (1974). *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos [trad. it, 2018, Roma, Pigreco].
- McLUHAN, M. (1964). *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill [trad. it, 2008, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore].
- MORESCHINI, C. A. (1957). *Adescamento di passante*, in «La famiglia italiana», vol. XII, n. 12.
- ORTOLEVA, P. (2009). *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore.
- PERRONE, A. (1962). *Sono tutti d'accordo nel mondo del cinema sulle finalità e sui vantaggi dell'iniziativa*, in «Giornale dello spettacolo», vol. XVIII, n. 4.
- PIUS PP. XII. (1957). *Discorso di Sua Santità Pio XII ai parroci ed ai predicatori quaresimalisti di Roma*, in *Acta Apostolicae Sedis*, vol. XXXIX, n. 4, pp. 208-215.
- SEGAL, A. J. (2000). *Commercial Immanence. The Poster and Urban Territory in Nineteenth Century France*, in *Advertising and the European City: Historical Perspectives*, a cura di C. Wischermann, E. Shore, Farnham, Ashgate [II edizione, 2018, Abingdon-New York, Routledge].

L'INTRECCIO EVENTO/ CULT NEL LANCIO DI BLADE RUNNER 2049 NELLE STRADE DI MILANO

MARTINA FEDERICO

Abstract

The objective was to investigate some aspects of the unconventional marketing campaign for the release of Blade Runner 2049. The installation of a display case containing a “replicant” in Corso Garibaldi in Milan was interesting because it stood at the intersection of different fields: cinema, advertising and the city. The analysis let emerge some dynamics of advertising communication in cities through these three pairings: city-advertising, event-cult, public-private.

Keywords

Cult; Event; City

Introduzione

L'articolo ha l'obiettivo di mettere in luce alcune delle problematiche su cui si trova (o si può trovare) a riflettere un semiologo che voglia approcciare la configurazione della visione urbana, che per sua vocazione è portata ad essere altamente densa di confluenze. Questa infatti propone una lettura complessa [Peverini 2014] fatta di tutti gli sguardi diversi che si appoggiano sulla sua superficie e che creano una stratificazione di messaggi e retoriche la cui demistificazione è sottoposta a un attraversamento dei suoi volumi. Basti pensare alle facciate dei palazzi, la cui esternalità pubblica è il limite estremo di un interno privato, motivo per cui se il vedere del passante/cittadino è di per sé libero e gratuito la sua “cattura” costa cara. Il discorso si fa a maggior ragione più labile nel caso di immagini, visioni, configurazioni che, sotto certi tipi di sguardo, sembrano aver diritto più di altre a circolare negli spazi cosiddetti “comuni”.

Il caso che ho deciso di prendere in esame è quello dell'*unconventional marketing* di *Blade runner 2049* (D. Villeneuve, 2017) e nello specifico dell'outdoor di corso Garibaldi che ha condotto a una gamma di riflessioni generate dall'incontro tra l'installazione pubblicitaria di un film del calibro di *Blade Runner* e il contesto della sua ubicazione, il centro di Milano.

La campagna, l'outdoor e gli obiettivi dell'analisi

La produzione era consistente, il film altisonante, la promozione doveva prepararsi al meglio. L'head office della Sony International ha quindi definito la creatività, mandando in Italia tutti i materiali pubblicitari necessari, dove la Sony Pictures Italia ha, su questa base, gestito la strategia (il posizionamento, il target di riferimento; quali mezzi acquistare, in che modo declinare i contenuti, su quali attività extra puntare e che tipo di stampa coinvolgere) in base al suo specifico pubblico di riferimento. La campagna promozionale italiana di *Blade Runner 2049* è allora partita con dei "teaser poster", che in questo caso sono stati dei "character poster", concentrati in special modo sui due personaggi principali (Ryan Gosling e Harrison Ford) e lanciati, alla stregua di un teaser trailer, con ampio anticipo e l'obiettivo di farli circolare come *affiches* nei cinema, ma anche on line su profili Facebook e Instagram dedicati al film. Un poster su cui ha autonomamente deciso di puntare la strategia italiana – come ci fa sapere Roberta Ciaburri, *advertising manager* della Sony Pictures – è stato quello di Ryan Gosling, dal momento che l'attore ha rappresentato un asset importante in vista del coinvolgimento di giovani e pubblico femminile. La strategia è stata animata infatti dall'idea che vi fossero buone probabilità che le nuove generazioni non conoscessero la portata di un film come il primo *Blade Runner*. Le operazioni di unconventional marketing sono state affidate all'agenzia Addendo di Urban Vision, un'azienda leader nel fund raising finalizzato al recupero architettonico dei più prestigiosi edifici e monumenti del patrimonio artistico e alla riqualificazione di importanti aree urbane, editore e concessionario di spazi pubblicitari out of home in Italia e in Europa. Le sue affissioni sono, a detta dell'ufficio stampa dell'agenzia, «occasioni di visibilità uniche proprio perché temporanee, in quanto legate alla tempistica dei cantieri di restauro» (nel gergo della regolamentazione comunale, propriamente «teli pubblicitari su ponteggi»). Da sempre legata da un rapporto molto stretto con il contesto urbano, in occasione del lancio ufficiale di *Blade Runner 2049* ha concepito la realizzazione di una maxi teca trasparente, dentro cui far scorrere l'iconica pioggia del mondo futuristico e distopico immaginato da Philip K. Dick, da installare in corso Garibaldi, nel cuore di Brera, a Milano. Dietro il muro d'acqua emergevano le forme dell'impressionante androide Nexus 9, alto 4 metri e illuminato tramite streep led secondo i colori del mood del film¹. La performance è andata avanti dall'uno al quindici ottobre, nel cosiddetto periodo "in season". In aggiunta, sempre a Milano, durante la *Games Week* (29 settembre - 1 ottobre), l'agenzia Net Addiction ha organizzato la caccia al replicante, in cui venivano coinvolti gli ospiti degli stand mentre, in contemporanea, sulla pagina Facebook ufficiale è partito un BOT con il test: "sei umano o replicante: scopri qual è la tua vera natura" (scelta del tema e modalità ricordano l'«*integrated event level marketing campaign transmediale*» organizzata per la seconda stagione della serie *True Bloods*, che ha previsto la spedizione a domicilio di siringhe di sangue artificiale, [Giovagnoli 2013, 33]).

¹ <https://youtu.be/qiz78-yWcdA> [ottobre 2019].

Fin dal comunicato stampa di Urban Vision si intravede un'affermazione della centralità dello spazio fisico della città come vettore responsabile dell'affluenza on line: «il progetto, unica attività *unconventional* per il lancio del film in Italia, nasconde una duplice opportunità: intercettare il pubblico dell'out-of-home con un'installazione di grande impatto che per la prima volta porta l'acqua in maxi affissione, per poi indirizzare questo traffico sui social media tramite gli hashtag dedicati #WeMakeAngels e #BladeRunner2049». A questo proposito, appare utile riportare una riflessione che Peverini dedica alla "semiotica del sentire comune" e nello specifico al rapporto hashtag-città che riesce ad evidenziare alcuni aspetti utili ai fini dell'analisi:

La scelta di utilizzare un determinato tag si iscrive infatti all'interno di una logica socio-semiotica di portata decisamente più ampia che, con particolare riferimento agli scambi comunicativi che riguardano il vissuto degli utenti, consiste in una diffusa *regolamentazione dell'esperienza sensibile*. L'operazione di attribuzione di un hashtag a un luogo o a un evento definiti da precise coordinate spazio-temporali infatti non è mai neutra, semplice nominazione, piuttosto consiste nel tentativo di circoscrivere, canalizzare e orientare, in funzione della massima condivisione, l'esperienza del suo svolgersi. Gli hashtag non vanno dunque intesi come innocue "didascalie", quanto piuttosto come istruzioni per l'uso degli spazi urbani, parole chiave che circoscrivono e sempre più spesso orientano una serie di conversazioni sul senso dei luoghi e sulle pratiche del loro consumo [...]. L'analisi della relazione tra queste parole-chiave e le forme testuali e discorsive alle quali rinviano, può contribuire a rendere evidente la natura sempre più stratificata e al tempo stesso regolamentata dei processi della significazione che emergono nell'interazione tra spazi urbani, pratiche di vita quotidiana e media conversazionali [Peverini 2014a, 7, 13-14].

Alla luce di ciò, conformemente a una prospettiva semiotica dello spazio che guarda ai luoghi come entità sincretiche pregne di informazioni stratificate e simboliche, «la [cui] sua scommessa è arrivare a ricondurre questa diversità fenomenica a una semiotica in senso proprio, cioè di arrivare a ipotizzare e costruire un'organizzazione formale tra piani significanti, espressioni e relativi contenuti» [Pezzini 2014, 51], diremo che l'oggetto in questione emana la sua densità proprio in virtù dell'essere al centro dell'intersezione tra tre campi di indagine differenti: il cinema, la pubblicità e la città. Fin da subito ne discendono tre ordini di discorsi diversi (relativi ai tre assi), che, prima separati e poi convergenti, andranno a esplicitare all'unanimità le modalità di significazione del testo, passando per il disvelamento di alcune dinamiche proprie del rapporto cult/evento, città/pubblicità e, infine, pubblico/privato in un continuo andirivieni reciproco.

Vediamo come, partendo in ordine, dal film.

Il film (il cult)

Senza entrare nel merito dettagliato del film, pertinentemente con quello che andiamo ad analizzare qui, ne isoliamo una caratteristica chiave: basti dire che *Blade Runner* è il *cult movie* per antonomasia del cinema contemporaneo [Menarini 2000]. Se questo è vero, il replicante sarà la sua icona.

Pubblicità (l'evento)

Spostandoci dal livello cinematografico al livello pubblicitario, sopraggiunge un'ulteriore chiave di lettura, che ha a che fare più strettamente con il discorso pubblicitario in generale, declinato al contesto cittadino. Rispetto agli altri paratesti promozionali (il trailer ad esempio gioca su una curiosità specifica, di trama e di tema, Federico, 2017), qui la strategia è iconica e sintetica. Ma se proviamo ad escludere per un attimo il riconoscimento dell'icona in quanto tale (dal momento che la pubblicità che circola in città, come ad esempio le affissioni, ha un target scarsamente specifico, come sostiene Volli [2007]), se ci poniamo cioè nella prospettiva di tutti quelli che, come ha sottolineato la Ciaburri, per una questione generazionale e non, non hanno mai sentito parlare di *Blade Runner*, dobbiamo poter considerare l'ipotesi che il film sia stato trattato alla stregua di un prodotto commerciale come gli altri, a prescindere dal fatto che rappresentasse l'icona di un film di culto. In altre parole, l'irruzione cittadina, unita al soggetto scelto ma soprattutto alle sue dimensioni («*that's what we call the "wow wall" [...] you don't even realize that you are saying it*» [Bissell 2018, 83]), accomuna la campagna a quel genere di operazioni di grande impatto predisposte per il lancio di prodotti o servizi misteriosi, di cui nessuno ha ancora sentito parlare. Apparentemente pubblicità capaci di ottenere una discreta risonanza in virtù della loro stessa modalità di presentazione, in cui vale più – si direbbe in termini semiotici – la cornice enunciazionale che l'enunciato in sé. Prima ancora di essere *cult* essa è genericamente una forma di pubblicità. Il replicante gigante (o chiunque esso sia, quando non è riconosciuto in quanto tale) nella teca, anticipando il film, ci incuriosisce e ci attrae, ci intriga a maggior ragione per il fatto stesso che non sappiamo identificarlo. La sua ingombrante presenza ci spinge a farci delle domande. Si innesca in questo modo una curiosità aspecifica che ci pone in una condizione di attesa: non ne avete sentito ancora parlare, ma presto succederà, è questo che prova a dire la teca. Ponendosi in questa prospettiva, si dirà che il ritorno di *Blade Runner* dal punto di vista pubblicitario è trattato come un "evento" (nel senso pubblicitario in cui lo intende Codeluppi [2014] e genericamente mediatico in cui lo intende Sorlin [1999]). Non nel senso di qualcosa che è avvenuto, ma di qualcosa che avverrà o che si farà in modo che avvenga. Curioso che dal punto di vista della semiotica del cinema si parli di eventi in questi termini: «nella dinamica narrativa [...] qualcosa succede: succede a qualcuno e qualcuno la fa succedere: abbiamo degli accadimenti o meglio degli eventi, che scandiscono il ritmo della vicenda» [Casetti, Di Chio 1990, 182]. Ora, può anche darsi l'ipotesi che il film sia in questo caso evento *in quanto cult*, l'evento di un *cult*. Per dirla meglio, in termini cinematografici, trattandosi di un sequel di un *cult*, si potrebbe forse parlare di un *cult* che si ripete, cioè di un *cult* che *avviene* di nuovo, ma resterebbe il dato di fatto che la preparazione dell'evento è inteso in pubblicità come una scommessa, una predizione di successo, indipendentemente dal fatto che lo sarà. I primi due punti (film e pubblicità), offrono così la possibilità di raggruppare una serie di opposti: se il *cult* è consolidato nel tempo, l'evento è dell'ordine dell'eventuale, dell'aleatorio; se l'uno è già parte dell'immaginario collettivo, l'altro è in procinto di

accadere, e il suo successo (forse) sarà casuale. In un primo caso, si dà per scontato che si sappia, nel secondo si dà per scontato che (sperabilmente) si saprà.

Città

Infine veniamo alla città. La pubblicità che circola al suo interno è senza target e «impossibile da evitare» [Vulli 2007, 7]: essa, cioè, potenzialmente autorizzata l'attivazione della doppia dinamica, sia *cult* che “eventuale”. Contiene infatti, *in nuce*, due destinatari possibili, e due tipi di letture, e non è esclusa la compresenza, magari dilazionata, di entrambe in un medesimo destinatario. Come? Attraverso un scambio doppio. Vediamo in che senso, ritornando al *cult*.

Cult

Ryan Gosling per i poster che circolano su internet, l'icona del film, il replicante, nelle città. Al di là della star (generazionale, a immediato riconoscimento di un pubblico giovane, o meno) si opta per l'icona che è parte del racconto, a prescindere dall'interpretazione attoriale mutevole, per determinare un sentimento di appartenenza immediato. Un'altra scelta in direzione *cult* sarebbe stata la straordinariamente nota battuta di dialogo «ho visto cosa che voi umani...», il mantra dei tempi che hanno fatto seguito al film del 1982. Ma la città è principalmente *percorribile*, e un personaggio gli si confà maggiormente, come se fosse un suo abitante; la città è principalmente *visibile*, e un'icona, in senso stretto, avrebbe funzionato meglio. Ancora Vulli ricorda che «l'annuncio affisso è visto in genere assai velocemente, da gente che si muove e in un contesto complesso come quello urbano. Il destinatario non ha tempo per decifrare testi lunghi o scritti in maniera anticonvenzionale, né per ragionamenti elaborati o dettagli tecnici. Può solo vedere un'immagine, che deve colpirlo» [Vulli 2007, 8]. Vedere qualcosa e immediatamente riconoscerne il valore. L'immaginario, infatti, così come lo stereotipo, tende alla semplificazione («stereotipo o cliché è un'immagine che equivale a una rappresentazione impoverita, standardizzata del suo contenuto» [Wunenburger 1999, 61]), dunque all'intelligibile, e l'icona di un *cult* è certamente tale. Meglio ancora se situata all'interno di una teca che, come la cornice di un quadro, isolandola dal contesto, raddoppia la sua vocazione espositiva [Stoichita 1998]. Per chi ne individua la connotazione *cult*, alcune affissioni, in quanto immagini cittadine – e il replicante di *Blade Runner* è fra queste – vengono accolte subito e meglio delle altre, perché è come se avessero più diritto delle altre a circolare nelle città, funzionando simbolicamente come patrimonio di tutti. È il momento in cui l'immaginario collettivo coincide con un luogo fisico. È il caso del logo Ray-Ban in cima al palazzo di via Torino, angolo piazza Duomo a Milano, o quello del logo del Martini al centro della medesima piazza (per inciso divenuti *cult* per loro stesso perseverare in ambito urbano, anch'essi frutto dello stesso flusso direzionale evento-*cult*: nascono come evento e vedono rinnovate le loro concessioni di anno in anno fino a diventare *cult*). “Cult” e “comune” hanno una radice condivisa, e la città è il loro habitat naturale. Perfetta perché generica, globale, *superficiale*, collettiva, generalista, aperta, inclusiva. I suoi

sono spazi di espressione delle emozioni e dei sentimenti collettivi [...]; ciò può avvenire sia attraverso il contenuto simbolico comunicativo delle architetture, dei luoghi, sia con l'organizzazione formale di manifestazioni collettive [...] che comunque creano legami temporanei, come possono essere quelli relativi ai consumi e agli spettacoli [Torres 2000, 25-26].

Quello che avviene nelle città è la partecipazione all'unisono di una contemporaneità. Lopez sostiene che

l'esperto di città [...] lascia la città per le vacanze estive attorniato da birre e costumi da bagno, rientra in città e sui muri [...] trova immancabilmente che è tempo di scegliere i quaderni di scuola, i vestiti d'autunno/inverno [Lopez 1980, 26].

Nota poi che

è sempre possibile ripercorrere lo sviluppo della pubblicità uscita sulla stampa, anche giorno per giorno, ma non si può fare lo stesso con la pubblicità che ha via via rallegrato o imbarbarito le nostre strade [Lopez 1980, 27].

Sarà perché è come se avesse luogo una visione in mutamento, un sentimento vivo in una configurazione precaria che non si fa in tempo a fissare?

E il coté evento che fine fa?

Evento

Peverini ci riporta all'adozione di una prospettiva doppia:

Esaminare nel dettaglio le logiche di funzionamento di una campagna sociale di tipo ambient implica necessariamente uno spostamento di prospettiva: dallo studio del singolo testo all'indagine dell'intersituazione comunicativa che viene allestita nel territorio urbano. Rileggere le dinamiche della pubblicità in questi termini significa distinguere il contesto complessivo, materiale, in cui un'affissione viene collocata, dalla situazione semiotica che determina il funzionamento, vale a dire dall'organizzazione formale dei vari elementi che entrano in gioco nella relazione tra il testo e lo sguardo dello spettatore. A questo proposito è utile richiamare la distinzione proposta da Jacques Fontanille [...] tra due livelli di pertinenza che regolano l'uso dei testi pubblicitari allestiti nei luoghi urbani: la *scena* e la *strategia*. Nel primo caso la semiotica si concentra sulla complessa dinamica che si instaura tra una singola affissione, l'ambiente di fondo in cui essa viene inserita e lo spazio assegnato al passante-spettatore. Decisamente più articolato risulta invece lo studio della cosiddetta situazione strategica, che prende in considerazione un "oggetto" semiotico di taglia maggiore, vale a dire la rete dei rapporti che intercorrono tra una serie di affissioni distinte situazionate nel territorio, con tutto il carico che ne deriva sul piano delle strutture narrative, della costruzione dei punti di vista che orientano la lettura e l'atteggiamento interpretativo del soggetto, del posizionamento all'interno di uno spazio già dotato di un'identità. In questo secondo caso, la scelta di posizionare un testo pubblicitario all'interno dei luoghi urbani possiede una dimensione strategica nella misura in cui il suo inserimento deve tenere conto del funzionamento collettivo dello spazio, inteso come un paesaggio semiotico stratificato, carico di una molteplicità di testi e di discorsi [Peverini 2014b 74].

Se è la strategia che dobbiamo considerare, ecco che emerge agli occhi dell'analista il primo scambio, quello che riguarda in qualche modo un'inversione figura/sfondo, una mutazione prospettica. Vengono in mente ancora le parole di Volli. Così come già succede nel senso di appartenenza che innesca il *cult*, nelle città anche il messaggio pubblicitario subisce un'amplificazione se è vero che «il contenuto di tale messaggio è una narrazione, che costruisce un mondo possibile in cui i valori in questione sono condivisi, praticati, distribuiti, e al destinatario viene proposto di assimilarsi in essi, in un certo senso di "entrare nel club"» [Volli 2007, 62]. Corso Garibaldi, via centrale, praticamente Brera, si diceva. Ancora oggi, nonostante il mutamento di scenario dovuto alla moltiplicazione degli spazi virtuali, niente riesce a dare la medesima visibilità di un'esposizione in centro a Milano. Corso Garibaldi, Brera, ma anche via che conduce dal centro di Milano alla stazione Garibaldi, e viceversa. Come nota ancora Bissell in *Transit Life*:

I am interested in learning what a commercial perspective can tell as about commuting spaces. It turns out that commuters are particularly receptive, especially on their way home, when they are even more relaxed. They are definitely in the mindset to really be absorbing the messages [Bissell 2018, 50].

Centro di Milano dunque, ma non di meno canale conduttore.

Se, alla luce dei suggerimenti di Peverini, indaghiamo più a fondo il legame tra supporto espositivo e messaggio, le dinamiche della stratificazione tra città e pubblicità lasciano emergere un'appropriazione da parte della pubblicità del significato stesso della città (la gamma di connotazioni che abbiamo visto collegate al *cult*) in termini di "immediatamente visibile", "comune", "pubblica". È il messaggio pubblicitario che si insinua, si annida e infine si maschera all'interno delle sue forme prendendo – a prestito – le sue sembianze, assumendone i modi di significare. È ancora una volta il medium a essere il messaggio; o, più consapevolmente (da parte della pubblicità), in questo caso, il messaggio che sapientemente si declina al medium (replicante per la città, altro per gli stand e per internet).

Come abbiamo visto, in certi casi, l'inversione figura/sfondo è più lenta. Questo accade quando, ad esempio, per appartenenza generazionale o anche solo affettiva, pensiamo che qualcosa abbia più diritto di qualcos'altro ad essere visto (*cult*). Non demistifichiamo immediatamente il loro essere operazioni commerciali (evento), se non in un secondo momento, quand'anche fosse dilazionato di pochi attimi. Ma in fondo è legittimo compito della pubblicità ben riuscita smuovere certe emozioni, toccando le corde giuste, e forse l'inganno era già contenuto nella caratteristica delle affissioni individuata da Volli: «l'affissione lo è molto poco [intrusiva] e quindi è molto *pubblica*» [Volli 2007, 7].

Conclusioni

Si accennava però a uno scambio duplice. In un primo momento, l'inversione figura/sfondo evidenzia l'appropriazione della pubblicità di uno spazio pubblico. Ciononostante l'uso è improprio e la percezione complessiva è stridente anche per un'altra ragione. Uno

spazio pubblico diffonde qualcosa di appartenente all'immaginario collettivo, ma si scopre che si tratta di una pubblicità (a pagamento). Ma, nello stesso momento in cui la pubblicità (privata) diventa pubblica, la città diviene privata, cioè smette di essere per quel tratto di spazio pubblica. Secondo scambio, o quanto meno reciprocità dello scambio: il privato assume le sembianze del pubblico solo grazie al fatto che la città pubblica cede una sua parte, diventando automaticamente per quella parte visibilmente privata: la città è di tutti, e non di qualcuno. Al limite può essere di qualcuno se questo *qualcuno* è pagante. A questo proposito, ancora Lopez, ripercorrendo la cronistoria delle regolamentazioni del comune di Milano in materia di affissioni, ci ricorda che:

Il panorama cambia radicalmente quando l'assessore avvocato Gerolamo Morpurgo presenta al consiglio il suo progetto di regolamento per l'assunzione diretta del servizio delle affissioni, con diritto di privativa. Dice il preambolo della proposta: «fra i pubblici servizi, quello delle affissioni si presenta come uno dei meno difficili per la gestione [...] nei riguardi della moralità, del decoro, dell'estetica, della pubblica educazione; ed in condizioni inoltre di giovare alle finanze comunali [Lopez 1980, 36].

Non è certo casuale, allora, se l'immaginario collettivo sia un posto a prerogativa esclusiva (e gratuita) della memoria (collettiva) e della mente.

Bibliografia

- BISSELL, D. (2018). *Transit Life. How Commuting is transforming our cities*, Cambridge, Mit Press.
- CASETTI, F., DI CHIO, F. (1990). *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- CODELUPPI, V. (2014). *Gli Eventi. Come progettarli e realizzarli*, Milano, FrancoAngeli.
- FEDERICO, M. (2017). *Trailer e film. Strategie di seduzione cinematografica nel dialogo tra i due testi*, Milano, Mimesis.
- GIOVAGNOLI M. (2013). *Transmedia. Storytelling e comunicazione*, Milano, Apogeo.
- LOPEZ, G. (1980). *Dall'affiche al superposter. Cento anni di outdoor*, in *Cent'anni di pubblicità nella città*, Milano, Enrico Robiati Editore, pp. 25-40.
- MENARINI, R. (2000). *Ridley Scott. Blade Runner*, Torino, Lindau.
- PEVERINI, P. (2014a). *Urban storytelling ed estetiche del quotidiano. Gli hashtag come parole chiave del sentire comune*, in «Logos Comunicação & Universidade», vol. 2, n. 24 – “Citades, Culturas e tecnologias digitais”, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pp. 1-16.
- PEVERINI, P. (2014b). *Social Guerriglia. Semiotica della comunicazione non convenzionale*, Roma, Luiss University Press.
- PEZZINI, I (2014). *Modelli semiotici e spazi urbani*, in *Paesaggi metropolitani. Teorie, modelli, percorsi*, a cura di I. Tani, Macerata, Quodlibet, pp. 51-70.
- SORLIN, P. (1999). *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Milano, Paravia.
- STOICHITA, V. (1993). *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck [trad. it., 1998. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici ed artifici, nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore].
- Teorie dell'evento* (1972), a cura di E. Morin, Milano, Bompiani.

TORRES, M. (2000). *Luoghi Magnetici. Spazi Pubblici nella città moderna e contemporanea*, Milano, FrancoAngeli.

VOLLI, U. (2007). *Semiotica della pubblicità*, Bari, Laterza.

WUNENBURG, J. J. (1997). *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France [trad. it., 1999. *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi].

Sitografia

Il replicante Nexus 9 compare a Milano : <https://www.youtube.com/watch?v=qiz78-yWcdA&feature=youtu.be> [ottobre 2019].

OLTRE LA LINEA GIALLA. LA GO-TV DELLA METROPOLITANA MILANESE: POSIZIONAMENTO STRATEGICO E CONSUMI IN TRANSITO

EMILIANO ROSSI

Abstract

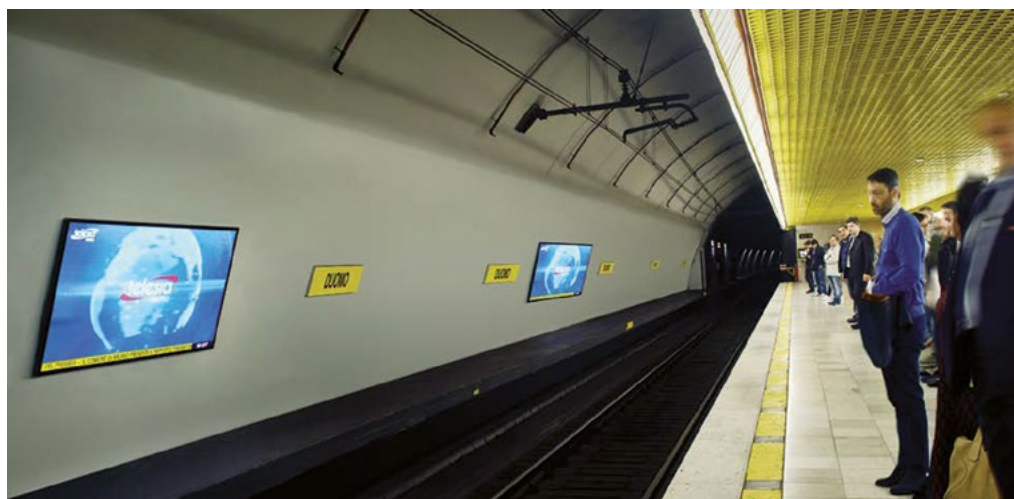
Since the early 2000s a special TV circuit has found its place on the Milan metro's platforms. This overview aims to investigate its historical development, framing its productive and distributive practices with a focus on the corporate programming strategies adopted by the broadcaster. The assumption is that the liminality of such a viewing site, both on a spatial and socio-anthropological level, engages distinct horizons of meaning, as reflected by the content displayed.

Keywords

Entertainment; Transportation; Television

Introduzione

Titoli di testa di *Che vuoi che sia*, commedia di ambientazione milanese diretta nel 2016 da Edoardo Leo: con un artificio grafico di sicura presa sullo spettatore, il regista conturna i credits di apertura nei tanti schermi che diegeticamente compaiono nelle prime inquadrature. Si tratta di dispositivi di uso domestico (un computer portatile, lo smartphone della protagonista, l'apparecchio televisivo in salotto), alternati a soluzioni multimediali da esterno (un maxi ledwall fissato sopra un'impalcatura edile, l'insegna digitale di un istituto bancario, un cartellone pubblicitario interattivo). Tra questi, anche un monitor posizionato all'interno di un vagone della metropolitana cittadina che, tra la segnalazione di una fermata e l'annuncio di quella successiva, finisce per diventare contenitore (e display) del nome di un attore, una maestranza, un qualche sponsor del film. Complessità drammaturgica a parte, la scena è indice non solo dell'ormai ubiqua rintracciabilità di *media façade* e impianti di videotrasmissione nel contesto urbano contemporaneo, così come di uno specifico statuto mediologico che questi vanno via via assumendo [Casetti 2008; Casetti 2012; Casetti 2015; Gitlin 2003], ma altresì della sempre maggiore rilevanza di ambienti interstiziali di transito, sosta e trasporto passeggeri in veste di aggregatori di prassi audiovisive peculiari, appositamente progettate per gli spazi che le ospitano. Vanno ricondotti a questo gruppo, ad esempio, stazioni ferroviarie e aeroportuali, mezzanini delle linee metropolitane, pensiline di pubblico uso, fino ai terminal di imbarco traghetti nelle grandi città costiere.



1: Schermi disposti lungo il piano binari della stazione Duomo [Telesia.it].

In particolare, il contributo intende far luce sul caso della televisione della metropolitana milanese, nata nei primi anni Duemila come sperimentazione e disponibile oggi presso molte delle stazioni raggiunte da una rete che serve oltre 369 milioni di passeggeri annui. Da un punto di vista metodologico, la ricerca si è sviluppata su più fronti. Anzitutto, basandosi su un corpus bibliografico rispondente a tradizioni teorico-disciplinari differenti, vista l'impossibilità di ricondurre un lavoro di tale sorta a un unico orientamento epistemologico. Si è poi provveduto a integrare queste fonti con materiale a stampa d'archivio, rivelatosi utile specie per la ricognizione storica del servizio. Sono stati inoltre avviati alcuni contatti sia con Telesia, la società in capo alla gestione degli apparati di trasmissione, sia con ANICA, l'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali, consultata in merito alla promozione cinematografica nel circuito della "go-tv". Ricevuti alcuni dettagli aggiuntivi anche dagli uffici stampa di ATM, l'azienda di trasporto comunale, e della sua Fondazione, l'analisi si è completata con alcune sessioni di ricerca etnografica, raccolta dati e osservazione partecipante sul campo, svoltesi nel mese di maggio 2019 in un totale di cinque stazioni della linea metropolitana cittadina.

Titoli di viaggio: verso una sistemazione teorica

Un approfondimento sulla circuitazione di programmi audiovisivi nella specifica cornice delle fermate della metropolitana milanese non può prescindere dalla considerazione della complessità topologica di tali spazi. In questo senso, la tradizione disciplinare a cui volgere è in primis quella dei *geomedia studies* [Fast, Jansson 2018; McCarthy, Couldry 2004; Parmett 2017], che proprio nella relazione tra media audiovisivi e ambienti extra-domestici hanno situato il loro fulcro speculativo. Anche nell'ambito della tv della metropolitana, infatti, si ha a che vedere con un medium che non solo occupa e rifunzionalizza una determinata area fisica, individuabile nel piano binari delle stazioni, ma

finisce per implicare la produzione di un senso di spazialità a partire dalla veicolazione dei suoi stessi contenuti.

Nella presa in esame di forme di comunicazione non ascrivibili all'alveo casalingo, la rivalutazione della dimensione ambientale è eredità diretta della svolta spazialista delle scienze sociali, sulla scia dei lavori di de Certau [1980], Foucault [1967], Lefebvre [1974] e Virilio [1984], da abbinare qui al filone d'indagine proprio degli *urban studies*, che a più riprese hanno esaminato i rapporti tra media e architettura nel panorama delle città [Krajina, Stevenson 2019; McQuire 2008, Verhoeff 2016]. D'altronde, già a una sommaria rassegna, alcune delle tante etichette tassonomiche utilizzabili per fare riferimento a installazioni televisive di questa natura («*ambient tv*» [McCarthy 2001], «*urban interface*» [de Waal 2010], «*locative media*» [De Souza, Silva, Sheller 2014], «*contextual video totem*» [Bleecker 2012], «*situated electronic terminal*» [Licoppe 2016]) restituiscono l'idea di un vincolo indissolubile con l'ecosistema circostante. Posto che tutti sembrano concordare sul fatto che una siffatta specificità geografica non possa che attivare altrettanto caratteristici effetti di senso nel processo di fruizione mediale, bisogna anche notare quanto la liminarietà di un cronotopo come quello della stazione della metropolitana stimoli una serie di reazioni collettive tra i suoi avventori, finite puntualmente al vaglio di sociologi, semiotici e antropologi (si pensi, tra i tanti, a Augé [1986; 1993], Floch [1990] o Gasparini [1998]). Nel guardare a queste enclavi territoriali come a teatri di prassi anzitutto relazionali e spettatoriali occorre in primo luogo tenere da conto l'opera miliare di Goffmann [1959; 1963], di cui sono debentrici recenti riletture con un focus sugli ambienti di trasporto [Bissel 2010; Hall 2015; Jensen 2013; Vannini 2016], oltre alla stessa concettualizzazione delle audience diffuse [Abercrombie, Longhurst 1998]. Spazi ibridi, policentrici e suturali, dominati da una condizione generalizzata di *in-betweenness* [Codeluppi 2014; Pomodoro 2012], le stazioni sul territorio milanese tipizzano un modello di consumo televisivo in cui il confinamento corporale dei passeggeri, spesso condannati all'immobilismo, sembra essere stemperato dall'espansività visuale offerta dagli schermi disposti lungo le banchine. In questo quadro, la go-tv di Telesia sembra a sua volta agire come un veicolo di mobilità, conducendo i suoi spettatori in un altrove che supera i confini delle stazioni e, di frequente, della stessa città di Milano, come dimostra lo studio sui palinsesti che segue. La tv della metropolitana diventa così uno dei casi che meglio esemplifica gli immaginari comuni tra i mezzi di trasporto e quelli di comunicazione, nel solco delle teorizzazioni, tra gli altri, di McLuhan [1964], Meyrowitz [1987] e Moores [2012]. Si tratta, in fondo, del pensiero stesso di *tele-visione* come di un cortocircuito tra il qui e ora, prossimità e distanza, stasi e cinetica così come interpretato nell'ultimo ventennio anche dai principali esponenti del «paradigma della mobilità» [Elliott, Urry 2010; Sheller, Urry 2006].

(Non) è tutta pubblicità: storia, formati e palinsesti

Di *réclame* dinamica si inizia a sentir parlare anche in Italia già dalla fine dell'Ottocento, quando il cavaliere du Chêne de Vère inizia a portare velette e locandine pubblicitarie sui mezzi pubblici del capoluogo lombardo, anticipando di quasi un cinquantennio

colui che diventerà il suo principale concorrente, Jean Claude Decaux, fino alla fusione delle due imprese nel 2001 [Bruno 2011]. Si dovrà attendere l'inizio del nuovo Millennio, però, perché Milano, ancora una volta prima in Italia, sia servita da un servizio di telematica multimediale di prossimità ideato per le audience vaste, fluide, in movimento e spesso di fretta delle allora tre linee metropolitane comunali. Telesia si era costituita nel 1989, specializzata in computer grafica e tecnologie digitali per la rappresentazione dei notiziari meteo. Pioniera nel campo dell'outdoor tv, con le prime postazioni negli aeroporti (1998) l'agenzia ha inaugurato il mercato dell'infomobilità e del *digital signage* lungo tutto il territorio nazionale. Grazie al progressivo rafforzamento nel capitale societario delle quote del Gruppo Class, proprietario di quotidiani e riviste di fascia business a tematica finanziaria, Telesia ha potuto concorrere e vincere nel 2004 il bando per la concessione degli spazi del metrò meneghino (32 stazioni raggiunte per un totale di 244 schermi), modellato sulle precedenti esperienze di centri come Atene, Barcellona e Parigi. Oggi la società, controllata al 70% dall'editore milanese, può contare su un network di oltre 5000 monitor predisposti lungo le principali direttrici italiane di trasporto, guidando il comparto della televisione on-the-go e configurandosi come una vera e propria conglomerata mediale.

Nella lavorazione dei palinsesti, va da subito ricordato il ruolo del Comune e dell'azienda di trasporto pubblico locale, formali licenzianti degli slot messi a gara. Il 15% del monte-tempo della programmazione è infatti gestito direttamente dall'amministrazione locale, tra "istruzioni per l'uso" della città, segnalazioni di iniziative ed eventi a cura dell'istituto di promozione turistica e un rullo di aggiornamenti sul traffico forniti nella rubrica "ATM Informa". ATM è inoltre impegnata negli otto appuntamenti quotidiani del proprio telegiornale, provvedendo a diffondere notizie su nuovi servizi, opportunità per gli abbonati e altri avvisi nei formati "ATM per la cultura" e "ATM per il Comune di Milano".



2: Video-pillole di moda trasmesse dal megaschermo della fermata Cadorna [Telesia.it].

Posto che il palinsesto è «la definizione dell'immagine complessiva della rete», costruita secondo «logiche editoriali, commerciali e professionali» [Barra 2015], si rende ora indispensabile uno sguardo sulla cifra stilistica di Telesia Metro. Tra l'arrivo di un convoglio e quello successivo si alternano momenti di intrattenimento con brevi clip su moda, tendenze, arte o le prossime manifestazioni in città (spesso migrati dai canali tematici del gruppo) alle pillole di sport e meteo, i lanci di concerti, l'oroscopo e le anteprime cinematografici e teatrali. Le news sono proposte nel genere del telegiornale breve (in tre diverse taglie), con filmati speakerati e approfondimenti economici. Nel sottopancia, un ticker – testo in scorrimento nella parte inferiore dello schermo - offre senza soluzione di continuità e in tempo reale aggiornamenti dall'Italia e dal mondo, interrompendosi solo nel momento in cui il treno entra in stazione, quando un apposito cartello pubblicitario avverte circa l'immediata sospensione delle trasmissioni. Significative le rubriche, a mo' di bacheca degli annunci, in cui a essere protagonisti sono i membri del pubblico ("City Book" e "Metro Music"), che possono far conoscere i propri talenti artistici o letterari sfruttando l'accessibilità del medium.

Behind the screens: il circuito Telesia Metro alla prova

Di prima e seconda mano, le soluzioni creative a cui si è fatto finora cenno fanno di Telesia Metro un mezzo pop, capace di massimizzare i propri contatti grazie a un'offerta larga e inclusiva, ritmi serrati e linguaggi rapidi e accattivanti. Un aggregato di contenuti di infotainment, insomma, che sembra pescare convintamente dalla programmazione televisiva generalista, con un inevitabile ripiegamento sul locale. La struttura editoriale alle spalle di Telesia è rintracciabile in filigrana nell'impostazione dei palinsesti, a tratti irrigimentati entro schemi fissi derivati dalla carta stampata e dalle routine operative implicate: ciò evidenzia la spiccata vocazione informativa della capogruppo Class, che può così coniugare una specifica genealogia aziendale con ben più prosaiche necessità produttive che condizionano l'intera filiera di approvvigionamento dei contenuti.

Non bisogna dimenticare che la griglia dei programmi è sviluppata in accordo con gli inserzionisti, i cui spot pubblicitari costituiscono approssimativamente la metà di quanto è trasmesso. In questa prospettiva, il segmento dei *fast moving consumer* e dell' *affluent target* si rivela particolarmente prezioso per gli investitori, soprattutto in virtù del momento particolarmente ricettivo dell'attesa in banchina che, stando alle precomprensioni sul pubblico divulgate, massimizzerebbe i contatti garantendo alti tassi di copertura. Telesia ha nel tempo messo a punto un raffinatissimo sistema di tracciamento e metrica delle audience, dando seguito alle richieste dei top spender, i marchi di largo consumo maggiormente inclini a commissionare campagne di questa specie. Le categorie merceologiche più rappresentate a livello pubblicitario sono quelle della grande distribuzione, della farmaceutica da banco, dell'high tech e dei servizi, soprattutto nel settore turistico e dei trasporti, con una certa autoreferenzialità rispetto all'ambiente di visione. Non di rado, così, è possibile individuare storytelling che sfruttano il patrimonio narrativo gravitante attorno all'esperienza del viaggiare, amplificata in una trama di rimandi che drammatizzano ed estetizzano lo stesso contesto fruitivo, sfiorando talvolta il feticismo.



3: Passeggeri in attesa delle vetture, stazione Duomo [Ufficio stampa ATM].

Il tutto genera epiche di mobilità che assolvono un'esigenza rappresentativa fortemente aspirazionale, imperniata sul (presunto) senso di meraviglia insito nel momento del viaggio, secondo una retorica cara all'industria del turismo. Tali ingaggi narrativi finiscono inoltre per rinsaldare l'autopercezione legittimante dell'utente-passeggero, in un disegno di eroizzazione del quotidiano, sempre ritratto nella sua supposta straordinarietà, in un'ottica *site-specific*.

Tra i principali investitori, una posizione preminente è occupata dalle case di distribuzione cinematografica, per le quali il consorzio ANICA agisce da intermediario con Telesia, contrattando la quantità, la durata e la collocazione dei passaggi promozionali dei film in uscita. La collaborazione nasce nel 2015, quando la consociata decide di portare la sua rubrica "Appuntamento al Cinema" oltre il tradizionale circuito della RAI, aprendo alla pubblicità nelle principali stazioni ferroviarie e metropolitane italiane. È un parziale ritorno alle origini di un cinema che in principio doveva sfruttare la sua aura attrazionale per farsi conoscere e calamitare quanti più spettatori possibile [Gunning 1990].

Al momento della stesura del presente intervento ANICA coordina il montaggio e la messa in onda quotidiana su Telesia Metro di una cinquantina di trailer, con uno schema di rotazione settimanale per un portafoglio di titoli che non supera mai le cinque unità, in stretta sinergia con i centri media attivi per conto dei produttori e i distributori

delle pellicole. Da quanto si è potuto appurare con la responsabile della rubrica, non sono previste differenziazioni di giorni settimanali e/o fasce orarie nel posizionamento dei promo: la partnership pattuita con Telesia, oltre a Milano, coinvolge anche le metropolitane di Brescia e Roma, e vede una netta prevalenza di commedie, grandi opere popolari, cartoni animati per la famiglia. Ancora una volta, dunque, emerge quanto Telesia intenda rivolgersi a un pubblico di massa: l'ascolto è quello rapsodico, distratto e disinvestito dei viaggiatori e degli utenti del metrò, spesso accompagnato dall'attitudine un po' *blasée* di chi, tra assembramenti e pigia pigia, è costretto a gesti meccanici e fortemente autocontrollati. Le suggestioni dal mondo del cinema e dello spettacolo, peraltro, funzionano già da riempitivi di una buona parte delle clip d'informazione trasmesse dall'emittente, a fronte di blocchi di notizie improntate sul rotocalco, l'ultim'ora e il glamour, trattate spesso con toni enfatici e trionfalistici. Lo spazio riservato alla settimana arte e ad altre soluzioni di "tv nella tv" dimostra come in un palinsesto del genere i confini tra contenuti editoriali, mezzi di marketing e comunicazione diretta si facciano sempre più permeabili, fino a perdere di senso [Di Chio 2017; Grainge, Johnson 2015].

Conclusioni

Telesia, si è scritto, ha svolto un ruolo da ammiraglia nell'aprire l'Italia al business dell'*out-of-home television*, divenendone il sistema di riferimento su scala nazionale, a partire dall'esperienza messa in campo per la metropolitana ambrosiana. Colta sotto la lente dei *television studies*, si tratta di un prototipo che presenta diversi margini di estensibilità del modello televisivo tradizionale, sia che lo si scomponga sotto un profilo istituzionale, normativo o economico, sia che ci si concentri su aspetti di testo, contesto o, non da ultimo, di infrastruttura. Come segnalato, infatti, ci si trova dinnanzi a una rete gratuita, concessionaria di un servizio *de facto* pubblico, sostenibile economicamente grazie ai ricavi pubblicitari, con un ventaglio di contenuti fortemente imperniati sulla diretta e un consumo orientato al flusso e al frammento di williamsiana memoria [Williams 1974]. I suoi spettatori sono temporalmente sincronizzati nell'ascolto e possono facilmente riconoscere l'emittente grazie a un'immagine coordinata ben connotata, oltre a un'impaginazione di manifesta ispirazione televisiva.

A ciò bisogna poi aggiungere il fatto che la programmazione di servizio, in dialogo costante con gli spazi occupati dagli impianti di trasmissione, avvicina la televisione della metropolitana alle funzioni di pubblica utilità dei broadcaster pubblici (e non solo). In conclusione, nonostante possa per alcuni versi apparire come un medium ancora in cerca di un messaggio compiuto, la go-tv approntata da Telesia per la città di Milano ha saputo imporsi come un facilitatore di informazioni utili alla cittadinanza, fedele alla sua condizione di prossimità. In parte, dunque, è possibile leggere questo fenomeno come un contributo ad azioni urbane innovative, in grado di restituire valore al contesto in cui sono inserite. Riconosciuta iconicamente come parte stessa dell'esperienza di viaggio in metropolitana, Telesia ha in definitiva saputo generare nuove forme di estetica urbana, divenendo parte integrante dell'arredo cittadino, in piena adesione alle strategie di branding territoriale che hanno reso Milano un esempio a cui tendere.

Bibliografia

- ABERCROMBIE, N., LONGHURST, B. (1998). *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Londra, Sage.
- AUGÉ, M. (1986). *Un ethnologue dans le métro*, Parigi, Hachette, 1986 [trad. it., 1992. *Un etnologo nel metrò*, Milano, Eleuthera].
- AUGÉ, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Parigi, Editions du Seuil [trad. it., 1993. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera].
- BARRA, L. (2015). *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Roma-Bari, Laterza.
- BISSEL, D. (2010). *Passenger Mobilities: Affective Atmospheres and the Sociality of Public Transport*, in «Environment and Planning D: Society & Space», vol. XXVIII, n. 2, pp. 270–89.
- BLEECKER, J. (2012). *Leonardo Electronic Almanac on locative media*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BRUNO, D. (2011). *Comunicare in movimento. Comunicazione e design dei trasporti, arte e cultura*, Milano, Skira.
- CASETTI, F. (2008). *La rilocalizzazione del cinema*, in «Fata Morgana», n. 4, pp. 23-40.
- CASETTI, F. (2012). *The Relocation of Cinema*, in «NECSUS: European Journal of Media Studies», n. 2, pp. 5-34.
- CASETTI, F. (2015). *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- CODELUPPI, V. (2014). *Metropoli e luoghi del consumo*, Milano-Udine, Mimesis.
- DE CERTAU, M. (1980). *L'Invention du Quotidien, vol. 1, Parigi, Union générale d'éditions* [trad. it., 2001. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro].
- DE SOUZA E SILVA, A., SHELLER, M. (2014). *Mobility and Locative Media*, Londra-New York, Routledge.
- DE WAAL, M. (2010). *The City as Interface*, Rotterdam, NAi010 Uitgevers.
- DI CHIO, F. (2017). *Content is Screen*, in *Mediamorfosi. Industrie e immaginari dell'audiovisivo digitale, vol. 2*, a cura di F. Di Chio, Cologno Monzese, RTI-Link, pp. 124-128.
- ELLIOTT, A., URRY, J. (2010). *Mobile Lives*, New York, Routledge [trad. it., 2013. *Vite mobili*, Bologna, il Mulino].
- FAST, K., JANSSON, A. (2018). *Geomedia Studies. Spaces and Mobilities in Mediatized Worlds*, Londra-New York, Routledge.
- FLOCH, J. (1992), *Esplosori o sonnambuli? Elaborazione di una tipologia comportamentale dei viaggiatori della metropolitana*, in *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Milano, FrancoAngeli.
- FOUCAULT, M. (1967). *Des espaces autres. Hétérotopies*, Atti di conferenza [trad. it., 1998. *Eterotopia*, in *Archivio Foucault*. Milano, Feltrinelli].
- GASPARINI, G. (1998). *Sociologia degli interstizi*, Milano, Bruno Mondadori.
- GITLIN, T. (2002). *Media Unlimited: How the Torrent of Images and Sounds Overwhelms Our Lives*, Londra, Picador [trad. it., 2003. *Sommersi dai media. Come il torrente delle immagini e dei suoni invade le nostre vite*, Milano, Etas].
- GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books [trad. it., 1969. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino].

- GOFFMAN, E. (1963). *Behavior in Public Spaces: Notes on the Social Organization of Gatherings*, New York, Free Press.
- GRAINGE, P., JOHNSON, C. (2015). *Promotional Screen Industries*, Londra-New York, Routledge [trad. it., 2018. *Industrie della promozione e schermi digitali*, Roma, Minimum Fax].
- GUNNING, T. (1990). *Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectators and the Avant-Garde*, in *Early Cinema: Space Time Narrative*, Londra, British Film Institute.
- HALL, R. (2015). *The Transparent Traveller: The Performance and Culture of Airport Security*, Durham, Duke University Press.
- JENSEN, O. B. (2013). *Staging Mobilities*, Londra-New York, Routledge.
- KRAJINA, Z., STEVENSON D. (2019). *The Routledge Companion to Urban Media and Communication*, Londra-New York, Routledge.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La production de l'espace, Parigi, Anthropos* [trad. it, 1976. *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano].
- LICOPPE, C. (2016). *Mobility and Encounters in Urban Public Spaces in the Age of Locative Media*, in «Réseaux», n. 6, pp. 51-63.
- MCCARTHY, A. (2001). *Ambient Television*, Durham, Duke University Press.
- MCCARTHY, A., COULDRY, N. (2004). *Media/Space: Place, Scale and Culture in a Media Age*, Londra-New York, Routledge.
- MCLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill [trad. it., 2011. *Gli strumenti del comunicare*, Roma-Bari, Laterza].
- MCQUIRE, S. (2008). *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, Londra, Sage.
- MEYROWITZ, J. (1987). *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford, Oxford University Press [trad. it., 1995. *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Bologna, Baskerville].
- MINICI, G. L. (2018). *La metropolitana milanese. Evoluzione urbanistica e architettonica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- MOORES, S. (2012). *Media, Place, and Mobility*, New York, Palgrave [trad. it., 2017. *Media, luoghi, mobilità*, Milano, FrancoAngeli].
- PARMETT, H. M. (2017). *Space*, in *Keywords for Media Studies*, New York, New York University Press [trad. it., 2018. *Spazio*, in *Parole chiave per i media studies*, Roma, Minimum Fax].
- POMODORO, S. (2012). *Spazi del consumo. Shopping center, aeroporti, stazioni, temporary store e altri luoghi transitori della vita contemporanea*, Milano, FrancoAngeli.
- SCAGLIONI, M. (2009). *Città comunicanti. Media e metropoli nello scenario contemporaneo*, numero speciale di «Comunicazioni Sociali», Milano, Vita e Pensiero.
- SHELLER, M., URRY, J. (2006). *The New Mobilities Paradigm*, in «Environment and Planning A», vol. 2, n. 38, pp. 207-226.
- VANNINI, P. (2016). *The Cultures of Alternative Mobilities. Routes Less Travelled*, Londra-New York, Routledge.
- VERHOEFF, N. (2016). *Screens in the City in Screens. From Materiality to Spectatorship – a Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- VIRILIO, P. (1984). *L'espace critique*, Parigi, Christian Bourgois [trad. it., 1998. *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo].
- WILLIAMS, R. (1974). *Television. Technology and Cultural Form*, Londra, Fontana [trad. it., 2000. *La televisione. Tecnologia e forma culturale e altri scritti sulla tv*, Roma, Editori Riuniti].

Sitografia

www.classeditori.it [giugno 2019].

www.igpdecaux.it [giugno 2019].

www.telesia.it [giugno 2019].

Elenco delle fonti archivistiche e documentarie

Archivi cartacei e web «Corriere della Sera», «Il Giorno», «La Repubblica» e «La Stampa».

Comunicati stampa, materiale promozionale, relazioni di bilancio, dati e documenti aziendali messi a disposizione da ATM, Class Editori&Pubblicità e Telesia.

Portali “Mobilità” e “Amministrazione Trasparente” gestiti dal Comune di Milano.

Report e analisi di mercato pubblicate da Assogotv.

UN ESPERIMENTO IN “RETRO-SPECTATORSHIP”. REALTÀ VIRTUALE E PATRIMONIO CULTURALE E ARCHITETTONICO DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE NEL CASO DEL CINEMA ODEON DI UDINE

ANDREA MARIANI, ELEONORA ROARO¹

Abstract

The project focuses on the reconstruction and reactivation of the Odeon Cinema's space and history through virtual reality. It was designed by Ettore Gilberti in Udine and was active from 1936 until 2002. The sources for the project were found in local and national archives, newspapers, magazines and oral histories. It capitalises on so-called “augmented reality activism” that works not only as a form of reactivation and restitution of past heritage, but also boosts social and cultural awareness.

Keywords

Cinema; Virtual reality; Architecture

Introduzione

Il presente contributo traccia una riflessione intermedia relative al progetto *HEaD - Higher Education and Development* finanziato dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia dal titolo *Realtà aumentata e realtà virtuale per la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale*, attualmente svolto da Eleonora Roaro presso l'Università degli Studi di Udine (Digital Storytelling Lab) sotto la supervisione scientifica di Andrea Mariani. Lo scopo principale del progetto consiste nella ricostruzione e riattivazione in realtà virtuale degli spazi e della storia di una delle sale cinematografiche storiche della città di Udine. Nel dettaglio il progetto si concentra sugli ambienti del Cinema Odeon, attivo a Udine dal 1936 al 2002 e la cui struttura architettonica è tuttora presente all'interno del tessuto urbano: si ricostruiscono in Realtà virtuale la facciata e gli ambienti interni

¹ Il contributo è stato discusso e strutturato congiuntamente dai due autori. In fase di redazione Andrea Mariani ha scritto l'Introduzione e il paragrafo *L'applicazione della VR per la storia del cinema e del cinema-going*, mentre Eleonora Roaro ha scritto il paragrafo *L'uso dell'archivio per la creazione di un ambiente e di uno storytelling VR*.

della sala, oggi inaccessibili al pubblico, nonché l'esperienza storica degli spettatori con un focus sul ventennio 1936-1955. Il cinema Odeon viene dichiarato di interesse storico-artistico il 14 gennaio 2004 dal soprintendente regionale Arch. Franco Bocchieri – come si legge nella relazione storico-artistica redatta da Paolo Casadio e Elisabetta Francescutti² – per valorizzare il progetto architettonico dell'udinese Ettore Gilberti («la sua opera più importante del dopoguerra» [Quargnolo 1989, 109]), gli altorilievi di Antonio Franzolini nell'atrio e i murales di Ugo Rossi all'interno della sala. Già incluso nel 1986 dal Patrimonio Culturale FVG all'interno del proprio database³, attualmente vive in uno stato di totale abbandono. Due sono in particolare gli output del progetto: la redazione di un protocollo di implementazione e di rimediazione dell'archivio (in senso molto ampio: dalla semplice digitalizzazione della documentazione d'archivio, alla migrazione degli stessi materiali in ambiente 3-D e immersivo), e la realizzazione di una piattaforma on-line e di un demo di applicazione VR sviluppato in collaborazione con lo studio Virtew s.r.l.s di Udine, partner del progetto. La parte centrale di questo contributo darà conto dello stato dei lavori e soprattutto del processo di adattamento delle consolidate metodologie di ricerca sul cinema locale, in particolare il lavoro di Caneppele [2001, 293-318] e di Quargnolo [1997, 1989], ai fini di una ricostruzione in realtà virtuale dello spazio fisico della sala e dell'evocazione narrativa dell'esperienza storicizzata di quella sala.

Il progetto riserva importanti implicazioni di ordine interdisciplinare, che qui brevemente riassumiamo. Nel quadro della storia del cinema e in particolare delle ricerche sul cosiddetto “cinema-going”, l'indagine microstorica sulla sala si unisce alla riattivazione delle condizioni spaziali/architettoniche e insieme *materiali* della fruizione. Si vuole insistere in particolare sulla convinzione che la memoria culturale del cinema e del film si articola in dialogo con reti e contesti di eventi e di ambienti della vita di un soggetto [Kuhn 2011, 90]: la riattivazione e ricostruzione in VR dello spazio architettonico della sala e della funzione delle “condizioni materiali” della fruizione, costituisce una soluzione operativa che punta alla ricostruzione della serata (o sessione) cinematografica come evento sociale, culturale e materiale. Per fare ciò, il progetto coniuga la documentazione d'archivio relativa agli spazi e all'arredo, le tracce della presenza di operatori interni alla sala e le loro prassi di lavoro, con la programmazione cinematografica e la ricostruzione di contesti storici attorno a eventi cinematografici fortemente caratterizzanti, come prime o serate mondane. Si rispetta dunque una metodologia ibrida che unisce scavo d'archivio e testimonianze orali attraverso interviste strutturate su un campione di popolazione udinese segmentato tra gli 80 e i 95 anni (i testimoni diretti della stagione 1936-1945) e tra i 65 e 79 anni (ovvero testimoni di “secondo grado” della generazione attiva tra le due guerre, ma anche testimoni diretti della stagione 1945-1955) [Hipkins, Treveri Gennari, O'Rawe

² Udine, Soprintendenza Regionale per i beni e le attività culturali del FVG, Pos. 4/1341, 14 gennaio 2004.

³ Passariano di Codroipo, Ente Regionale Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia, Schede catalogo generale n. 28840, n. 49780 e n. 49789.

2019, 344-354]. Il progetto si pone dunque in dialogo con le ricerche sviluppate dapprima da Annette Kuhn sulla spettatorialità cinematografica inglese degli anni Trenta [Kuhn 2002] dove la studiosa diede forma ad una metodologia etno-storiografica ibrida, tra etnografia e analisi visuale e testuale di riviste, lettere, reports, e i film stessi; oltre a ciò un'altra importante fonte di confronto sono le ricerche di Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi sul caso italiano degli anni Trenta [Fanchi-Mosconi 2002] e di Daniela Treveri Gennari, Danielle Hipkins e Catherine O'Rawe nell'ambito del progetto internazionale *Italian Cinema Audience* sulla spettatorialità italiana dal dopoguerra, dal 1945 al decennio degli anni Cinquanta [Hipkins, Culhane, Dibeltulo, Treveri Gennari, O'Rawe 2016, 215-227]. La ricerca poi può contare sull'importante riflessione storico-culturale articolata da Francesco Casetti e Elena Mosconi sull'architettura degli ambienti della fruizione cinematografica [Casetti-Mosconi 2006], le cui ricerche sono ancora in corso in particolare sull'area milanese come in occasione della giornata di studi *Le sale cinematografiche milanesi: storia, evoluzione, attualità* presso il Politecnico di Milano il 22 maggio 2019 a cura di Giovanna D'Amia, Elena Mosconi, Eleonora Roaro, Luca Tamini. Lo spazio fisico e materiale della sala si configura dunque, nella prospettiva di questo progetto, come spazio liminale dove cultura materiale, modi della soggettività (il posizionamento rispetto a un contesto sociale o culturale), dimensione immaginativa e del fantastico (la fandom), negoziazione tra dimensione del privato e del pubblico si saldano con straordinaria efficacia:

Le sale cinematografiche, come spazi fisici – come *posti* – incarnano tutte queste qualità di liminalità e eterogeneità: sono indubbiamente parte costituente dell'ambiente strutturale, ma tengono insieme la mondanità sociale con la materialità dei mattoni e del calcestruzzo, con i mondi della fantasia e dell'immaginazione [Kuhn 2002, 141].

L'uso dell'archivio per la creazione di un ambiente e di uno storytelling VR

La ricostruzione in Realtà Virtuale del cinema Odeon può rivelarsi uno strumento valido per sensibilizzare la città sul destino delle sale cinematografiche: la sua eventuale rimozione, insieme al capitale simbolico che con essa inevitabilmente si dissolverebbe, porta con sé la perdita fisica e materiale degli interni d'arredo, delle decorazioni (a volte tracce del passaggio lasciate da generazioni precedenti, ma anche delle truppe americane durante il conflitto per esempio), impoverirebbe il patrimonio architettonico e il paesaggio urbano, privando la città di significative testimonianze del passato prossimo. Non da ultimo l'operazione valorizza il patrimonio artistico e culturale attraverso l'accessibilità a materiale altrimenti non fruibile e destinato a un degrado sempre maggiore. In questa sezione vengono descritte brevemente le fasi dello sviluppo del demo di un applicativo in Realtà Virtuale e il lavoro svolto all'interno degli archivi nazionali, locali, pubblici e privati per recuperare il materiale funzionale alla ricostruzione sia dell'architettura, sia della storia del cinema locale di Udine.

Modellazione 3D

La modellazione 3D rappresenta un primo livello di dialogo con la documentazione storica d'archivio e richiede una prima riflessione sulle pratiche di rimediazione. La ricostruzione della facciata e degli interni (atrio, platea, prima e seconda galleria) del cinema Odeon viene realizzata con il software 3D Studio Max sviluppato da Autodesk Inc. incrociando fonti eterogenee, in particolare planimetrie e fotografie (storiche e recenti), e utilizzando tecniche come la fotogrammetria, ovvero una tecnica di rilievo attraverso cui si elabora un modello tridimensionale partendo da fotografie digitali. Si è rivelato, in particolare, proficuo il confronto e il dialogo con gli architetti che dal 2002 (anno della chiusura dell'Odeon) a oggi hanno realizzato alcuni progetti di ristrutturazione del cinema Odeon, tuttavia non andati a buon fine.

L'architetto Bernardino Pittino ha fornito poi le planimetrie e i disegni originali del 1936 e i file ".rhino" (ovvero i CAD 3D) degli interni; l'architetto Enrico Sello ha reso disponibili i lucidi originali del 1936 e i file CAD degli interni. Il confronto diretto con i disegni originali rappresentano una traccia inevitabile e imprescindibile per la ricostruzione – e lo studio delle proporzioni – delle fondamenta e delle pareti dell'ambiente, così come una guida cruciale per il disegno del complesso soffitto a plafoniera della sala di proiezione.

Presso la Fototeca dei Musei Civici di Udine sono state recuperate le fotografie realizzate dal fotografo Carlo Pignat (Udine, 1896-1966) nel 1937 sia degli interni sia degli esterni che, confrontate con i progetti originali, permettono di individuare eventuali imprecisioni, approssimazioni o modifiche avvenute in corso d'opera. Ulteriore fonte preziosa sono le fotografie realizzate in loco da Vittoria Malignani, erede dei proprietari del cinematografo, in occasione di un sopralluogo del 9 maggio 2019: queste permettono di comprendere forma e ingombri dell'immobile quando le immagini storiche si rivelano parziali, carenti o di scarso dettaglio. Ciò è possibile in quanto sono stati effettuati degli interventi di restauro all'interno del cinema per adeguarlo alle normative vigenti (tra cui quello nel 1983-85 di Umberto Sgobaro, nel 1997 dall'impresa Clocchiatti s.p.a. sotto la direzione di Bernardino Pittino e quello del 2000 sempre di Bernardino Pittino) che hanno mantenuto struttura muraria.

L'uso della fotogrammetria permette la ricostruzione in 3D degli undici altorilievi in stucco applicati sulle pareti eseguiti da Antonio Franzolini – allievo di Adolf Wildt (1868-1931) – presenti nell'atrio, che illustrano principalmente il mito di Orfeo e Euridice.

Le texture

Un ulteriore livello informativo e di ricerca documentale è richiesto dalla ricostruzione delle texture. Attraverso l'uso del software Unreal Engine 4 vengono realizzate le texture dei materiali di costruzione, sia degli interni del cinema sia della facciata, e quindi dei pavimenti, dei muri, nonché dei rivestimenti delle poltrone, dei corrimani, di altri oggetti e complementi d'arredo. Le già citate fotografie del 1937 rese disponibili dalla Fototeca dei Musei Civici sono il punto di partenza per la creazione delle texture delle pareti dell'Odeon; altro materiale utile per questo tipo di ricostruzione sono poi le fotografie degli interni del cinema Odeon realizzate dal fotografo Paolo Brisighelli nel 1983

da cui è possibile ricostruire i dettagli di porzioni dell'edificio altrove non disponibili. Infine si è potuto stabilire, grazie all'incrocio di diverse fonti orali (gli spettatori Daniele Orlando e Daniele Fortunati; il proiezionista Lucio Zarattini), quale fosse il colore originale, ovvero beige/crema.

In questo quadro operativo, particolarmente critica è la ricostruzione dei murales del pittore Ugo Rossi che ricoprono le pareti della sala di proiezione: questi, realizzati sopra dei pannelli acustici forati, oggi sono quasi anneriti dal fumo di sigaretta. Le già citate fotografie del 1937, rese disponibili dalla Fototeca dei Musei Civici, sono una fonte decisiva: queste riproducono l'opera di Rossi nel suo stato originale, sebbene si rivelino a volte insufficienti perché inquadrano solo alcune parti della sala e, spesso, da lontano. Al di là del rigore filologico della ricostruzione, l'informazione visiva sui materiali (e i dettagli su altri livelli sensibili come gli odori o il tatto, emersi dai racconti degli spettatori) possono rivelare importanti elementi di carattere sociologico o storico-artistico che contribuiscono ad accrescere le dimensioni del racconto storico e a dettagliare ulteriormente l'esperienza dell'utente.

Storytelling VR

Il progetto non mira a una semplice ricostruzione dell'architettura, ma anche all'evocazione e simulazione di una spettatorialità storicamente situata: questa riguarda non solo il momento della fruizione del film, ma anche pratiche a esso periferiche, che rimandano alla *ritualità* complessa dell'andare al cinema [Andrew 2002, 161-171]. Da questa prospettiva, storia del cinema locale, cronaca cittadina e peculiarità architettonico-artistiche dell'edificio si intrecciano inesorabilmente. L'intento è quello di creare una narrazione immersiva in cui l'utente, guidato negli ambienti interni del cinema Odeon attraverso tecnologia Oculus, possa immedesimarsi con uno spettatore o un lavoratore del cinema ricreato in un momento storico dato. È libero di guardarsi attorno per scoprire gli ambienti; nel contempo, sente attorno a sé voci e rumori che gli raccontano di un'altra epoca: sono, per esempio, gli stralci di conversazioni di persone in coda, le indicazioni delle maschere, le parole della cassiera, il fruscio dei tendoni rossi o il tram sui binari. Secondo Bucher attualmente vi sono due approcci dominanti allo *storytelling VR*. Il primo permette all'utente di guardare la scena che si svolge attorno a sé: ne è immerso, ma non necessariamente è un partecipante attivo. Nel secondo invece l'utente è più attivo in quanto è come se diventasse egli stesso camera, scoprendo la storia in maniera autonoma [Bucher 2018, 7]. Nel progetto HeAD si sviluppa la prima forma di immersività, ma incrementando, dove le risorse del progetto lo rendono possibile, il potenziale di attività dell'utente. Si tratta cioè di una narrazione che va da un punto A ad un punto B prestabiliti. Ciò che si vede in ciascun momento cambia in relazione ai movimenti della testa dell'utente da cui dipende ciò che appare sul visore. Questo *storytelling* "su binari" è, da una parte, un efficace escamotage per valorizzare nella demo le parti di cinema meglio ricostruite, dall'altra è un modo per sopperire a un limite tecnico di una tecnologia, quella della Realtà Virtuale, che ancora può risultare macchinosa se intesa nel suo massimo grado di libertà di interazione. Infatti, nei casi di *Nefertari: Journey to Eternity* (2018), sviluppato da Simon Che de Boer (Reality

Virtual) e Experius VR con la tecnica della fotogrammetria, e di *Experience Versailles* (2019), sviluppato dal palazzo di Versailles con la Fondation Orange, che riguardano entrambi la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale, risulta opaco il modo di utilizzo dei comandi per spostarsi all'interno dello spazio. Inoltre mirano a spiegare le peculiarità dei monumenti in maniera analoga a un'audioguida museale, invece di creare una vera narrazione immersiva. Nel progetto HeAD, invece, si vuole dare spazio alla ricostruzione di uno spettatore – un *cinema-goer* – storicamente situato: un'ipotesi di sviluppo progettuale ad esempio è ambientata nel 1939 (tre anni dopo l'inaugurazione del cinema Odeon) in occasione della prima di *Biancaneve e i sette nani* (Walt Disney, USA, 1937), in cui il protagonista è il futuro proiezionista Silvano Bearzi, allora bambino, che si reca al cinema accompagnato dalla madre. Lo *storytelling*, in cui collimano eventi storici, storia locale, storia del cinema e abitudini di fruizione, è il risultato di un'attenta indagine storiografica svolta attraverso archivi nazionali e locali, lo spoglio di quotidiani e la raccolta di testimonianze orali (come quella dello stesso Silvano Bearzi e di ex colleghi proiezionisti).

Per arrivare ad una profilazione di questo tipo, su un soggetto così definito, una fase propedeutica fondamentale è stata la ricostruzione della programmazione cinematografica all'interno della città di Udine, attraverso i quotidiani locali «Il Popolo del Friuli» (dal 1938 al 1945) e «Il Messaggero Veneto» (dal 1946 al 1955). Dall'indagine sono emerse progressivamente informazioni utili alla focalizzazione sul soggetto e sugli ambienti da ricostruire nella narrazione: innanzitutto quale fosse la gerarchia dei cinematografi e le abitudini di fruizione (l'importanza del cinema Odeon), quali film si proiettassero, come funzionasse la circolazione e distribuzione dei film all'interno della città (informazioni poi integrate dall'esplorazione degli archivi della Camera di Commercio di Udine e dell'Archivio Centrale dello Stato), come venissero pubblicizzati i film, infine quali locali ospitassero anche teatro e varietà. Dallo spoglio emerge l'importanza dell'Odeon in quanto cinema di prima visione, che ospita prime di importanti film italiani e internazionali (tra cui il primo lungometraggio di Walt Disney). Inoltre, fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale, si svolgono al suo interno anche spettacoli teatrali e di rivista, si proiettano film a orario continuato a partire dalle ore 15 durante i giorni feriali, dalle ore 14 la domenica e festivi, e dalle ore 16 nei mesi di luglio e agosto. In casi di particolare affluenza le casse aprivano diverse ore prima. Ad esempio a proposito della serata di proiezione di cui ci siamo occupati, è utile rileggere questo annuncio: «Per favorire la crescente affluenza del pubblico alle accaldate visioni del capolavoro *Biancaneve e i sette nani* la direzione del cinema-teatro Odeon ha stabilito di tener aperta la biglietteria dalle ore 10 alle ore 12 di oggi e domani»⁴.

O ancora, per l'eccezionalità di alcuni film, si legga ad esempio: «Oggi al cinema Odeon *Le due verità*. Si consiglia il pubblico di vedere lo spettacolo dall'inizio. Orario degli spettacoli: ore 15-17.15-19.30 e 21.45. Vietato ai minori di sedici anni»⁵. Non si riscontra la

⁴ Anon., «Il popolo del Friuli», 4 febbraio 1939, p. 2.

⁵ Anon., «Il Messaggero Veneto», 30 novembre 1951, p. 4.

presenza di eventi mondani come prime cinematografiche in presenza di registi e attori, a parte l'eccezionalità dell'apertura del cinema Astra in seguito alla quale l'Odeon perde il primato di migliore cinema:

Ieri sera, rutilante di luci, ha aperto per la prima volta i battenti il cinema Astra. Intervenevano all'inaugurazione il prefetto reggente dott. Fradella, il Sindaco avv. Centazzo, ed altre autorità civili e militari. Sin dalle ore ventuno il cinema si affollava di spettatori, i quali avevano modo di ammirare l'atrio spazioso ed elegante e un cinema vero e proprio che si presenta come uno dei più notevoli delle tre Venezia e d'Italia⁶.

Dagli archivi nazionali (Archivio Centrale dello Stato), locali sia pubblici (Archivio di Stato, Camera di Commercio, Cineteca di Gemona) sia privati (Archivio S.A.U.T.E.C. di Guido Zabai) è stato possibile ricostruire la storia della gestione dell'esercizio cinematografico nella città di Udine: le narrazioni disegnate all'interno dell'ambiente immersivo – di cui quella del piccolo Bearzi non è che un esempio dimostrativo – puntano ad integrare nel percorso del soggetto anche informazioni storiche di questo tipo, attraverso materiali di ambientazione e personaggi ricostruiti in anni diversi (e dunque serate o eventi diversi). Il cinema Odeon è gestito sin dal momento della sua fondazione dalla Società Anonima Udinese Teatri e Cinematografi (S.A.U.T.E.C.), fondata il 3 febbraio 1936, che, come recita l'art. 2 dello statuto della società, «Ha per scopo l'acquisto, la vendita, l'esercizio, la locazione di cinematografi da terzi a terzi di teatri e di spettacoli di varietà, nonché il commercio ed il noleggio di films particolarmente nel Friuli»⁷. La società, dopo la fusione con la Società Anonima Cinema Veneti (V.I.S.) avvenuta nel 1953, gestisce gran parte dei cinema cittadini a esclusione di quelli parrocchiali: Odeon, Puccini, Centrale, Moderno, Cristallo, Friuli, Cecchini, Arena Italia⁸. L'amministratore unico a partire dal 1936 è Albino Dudetti: attorno a questa figura, per esempio – e in una narrazione collaterale a quella del piccolo Bearzi – ruota la valorizzazione di altre informazioni ricavate dall'esplorazione di archivi. Ad esempio, documenti presenti nei fondi di prefettura dell'Archivio di Stato di Udine e presso l'Archivio Centrale dello Stato⁹ portano notizie che vanno – nel periodo fascista – dalla presenza di capitali di famiglie e personalità ebraiche nella gestione dei cinema, alle iniziative degli occupanti nazisti in città, con relative restrizioni di carattere pubblico e forme di censura. Una lettera del 16 settembre 1940 recita:

Caro Marcello Bofondi (prefetto di Udine), vengo informato che il Cinema-teatro Odeon di codesta città sarebbe gestito da un certo Dudetti, sposato a una ebrea Segrè, presumibilmente pertanto con partecipazione di capitali ebraici alla gestione stessa che sarebbe invece stata richiesta da alcuni squadristi friulani. Ti segnalo la cosa per quel conto che riterrai di doverne tenere¹⁰.

⁶ Anon., «Il Messaggero Veneto», 19 dicembre 1948, p. 2.

⁷ Udine, Camera di commercio, S.A.U.T.E.C., fasc. 9616, n. 10619, 3 febbraio 1936.

⁸ Udine, Camera di Commercio, S.A.U.T.E.C., 12 agosto 1953.

⁹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Sale cinematografiche, CS 12355.

¹⁰ Udine, Archivio di Stato, Fondo Prefettura, cat. 45, fasc. 160, 16 settembre 1940.

Nel corso delle ricerche, l'identificazione dei testimoni ha potuto giovare dell'uso di social network (in particolare pagine Facebook dedicate alla città di Udine) e del supporto del Centro Espressioni Cinema (C.E.C.) di Udine. Abbiamo rivolto interviste tanto a spettatori (ad esempio i sig. Zeda Cainero, Daniele Fortunati, Carlo Gaberdesch, Daniele Orlando, Giorgio Placereani, Giampaolo Polesini) quanto a lavoratori (ad esempio Silvano Bearzi, Giuseppe Cane, Annamaria Condorelli, Giorgio Cruciatti, Franco Pico, Guido Zabai, Lucio Zarattini) del cinema Odeon.

All'interno di questo quadro operativo, Annette Kuhn distingue in tre tipi di memorie legate al cinema: le scene o le immagini che si ricordano di un film, le memorie situate di un film e le memorie dell'andare al cinema [Kuhn 2011, 87]. Stante l'obiettivo del progetto nella ricreazione di uno spettatore storicamente situato, nelle interviste ci si è focalizzati per lo più sul terzo tipo di memorie, facendo emergere aspetti del rituale del cinema-going e le peculiarità della visione, e non tanto una ricostruzione mnemonica di ciò che veniva visto [Burgin 2004]. Emergono così tutte quelle pratiche periferiche alla fruizione del film: con chi e dove si andava al cinema, dove ci si sedeva, com'era la qualità della proiezione, e poi le lunghe code d'attesa, i posti economici della seconda galleria, il fumo in sala, eccetera. Ad esempio, Daniele Orlando (classe 1948) descrive le diapositive pubblicitarie:

C'era primo, secondo tempo, qualche volta il terzo. E poi c'erano i film in programmazione e la pubblicità con la proiezione di diapositive, qualche volta con la musicchetta in sottofondo. Anche mia mamma faceva la pubblicità: Sartoria Orlando, piazza della Libertà. Oppure uno che faceva spesso pubblicità era un negozio di elettrodomestici di piazza Duomo sia nei cinema sia a Radio Trieste. Era l'epoca pre-carosello. Daniele Fortunati (classe 1948) parla del soccorso invernale e della presenza dei soldati a Udine: Naturalmente si pagava anche il soccorso invernale. C'era una quota di 10 lire. Questi soldi venivano accantonati per dare combustibile, legna e quant'altro alle persone della montagna negli anni Cinquanta [...]. Il sabato e la domenica era pieno di soldati. Udine ha vissuto a stretto contatto con i soldati. "Eh, i soldati puzzano! Eh, i soldati non si lavano! Oh, che odor di caserma", diceva la gente.

L'applicazione della VR per la storia del cinema e del "cinema-going"

Percorsi i primi esiti di questa sperimentazione, possiamo tracciare una prima provvisoria conclusione sulle implicazioni dell'applicazione della VR per la storia del cinema. Queste sono di natura essenzialmente epistemologica e ci si riferisce in particolare alla provocazione di Maurizio Forte sugli effetti delle applicazioni di VR al patrimonio culturale e urbanistico: «l'importanza delle applicazioni dei sistemi di realtà virtuale al patrimonio culturale dovrebbe essere orientata alla capacità di cambiare i modi e gli approcci dell'apprendimento» [Forte 2007, 394, traduzione dell'autrice]. Dunque una delle premesse fondamentali è la possibilità di pensare le applicazioni di realtà virtuale al patrimonio culturale in termini di un pensiero, una conoscenza che è generata

a partire dai contesti ambientali che la circondano, è generata a partire da relazioni *ecosistemiche* e non è semplicemente imposta da uno schema acquisito o innato. Per chi proviene dalla storiografia del cinema, si tratta dunque ad esempio di un approccio che dischiude possibilità di ricostruzione storica non lineare e multi-dimensionale: il virtuale, in questo senso, è uno strumento *relazionale* per lo storico. Lo *storytelling* per la Realtà Virtuale – come descritto nel paragrafo precedente nelle sue primitive declinazioni – per essere efficace, si basa su presupposti teorici totalmente diversi rispetto alla linearità dei *time-based* media, in quanto l'utente è esso stesso interno alla narrazione [Newton 2016]. L'utente, dotato di un corpo, non è un punto di vista neutrale: è libero di guardarsi intorno e di scoprire da sé la storia, di cui è attivatore quando non attore. In questo modo può scegliere che frammento della storia esperire, per poi combinarlo con altri frammenti, per creare significato [Newton 2016]. La Realtà virtuale ci interessa – ai fini dell'applicazione al patrimonio culturale cinematografico – in quanto ambiente ed ecosistema: dove la spazialità dell'informazione incrementa le dimensioni del dato informativo e di conoscenza storica.

C'è una seconda implicazione mai sopita nel dibattito corrente: l'applicazione apre – pare superfluo dirlo – al problema dell'attendibilità della fonte storica, pure perfettamente integrata in un ambiente simulativo. L'applicazione VR e di realtà immersive, infatti, possono portare la ricerca sulla spettatorialità e il *cinema-going* ad un livello ulteriore e insieme fornire uno strumento di valido sostegno sul piano metodologico – favorendo ad esempio un supporto di integrazione sistemica di ricerca storica d'archivio, ricerca architettonica, ricerca storica cinematografica, forme di etnostoria, etnografia del consumo e sociologia interpretativa –, ma anche sul piano *archiviale*. L'applicazione può portare infatti alla generazione, costruzione materiale e organizzazione di una nuova massa di dati utili alla discussione sulla multidimensionalità di un sito storico: la dimensione emozionale e percettiva di uno spettatore storicizzato, ad esempio, può trovare nuove forme di materialità attraverso tecnologie immersive di simulazione, per esempio mediante la tecnologia *sense* (un'ideale secondo livello di sviluppo di questo progetto) mettendo a sistema dati relativi a percezioni e sensazioni documentate e storicizzate.

Bibliografia

- ANDREW, D. (2002). *Film and Society: Public Rituals and Public Spaces in Exhibition: The Film Reader*, Londra, Routledge.
- BEARZI, S. (1998). *Cinematografo: un caro vecchio amico. Udine 10 lustri di storia 1940-1990*, Udine, Pontoni.
- BUCHER, J. (2018). *Storytelling for Virtual Reality: Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives*, New York, Routledge.
- BURGIN, V. (2004). *The Remembered Film*, Londra, Reaction Books Ltd.
- CASETTI, F., MOSCONI, E. (2006). *Spettatori italiani: riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci.
- CANEPPELE, P. (2001). *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*, in G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. 5, Torino, Einaudi.

- DE BERTI, R. (1996). *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro.
- FANCHI, M. MOSCONI, E. (2002). *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia: 1930-1960*, Roma-Venezia, Edizioni di Bianco e nero-Marsilio.
- FORTE, M. (2007). *Ecological Cybernetics, Virtual Reality, and Virtual Heritage*, in F. Cameron e S. Kenderdine, *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Boston, MIT Press.
- HIPKINS, D., TREVERI GENNARI D., O'RAWE C. (2011). *In Search of Italian Cinema Audiences in the 1940s and 1950s: Gender, Genre and National Identity*, in «Participations», vol. 8, n. 2: <https://www.participations.org/Volume%208/Issue%202/31%20Treveri%20et%20al.pdf> [settembre 2019].
- HIPKINS, D., TREVERI GENNARI D., O'RAWE C. (2019). *Analysing Memories Through Video-interviews: a Case Study of Post-war Italian Cinemagoing*, in D. Biltereyst, R. Maltby, P. Meers, *The Routledge Companion to New Cinema History*, Londra, Routledge.
- HIPKINS, D., CULHANE, S., DIBELTULO, S., TREVERI GENNARI, D., O'RAWE, C. (2016). "Un mondo che pensavo impossibile": *Al cinema negli anni Cinquanta*, in «Cinema e storia», vol. 5, pp. 215-227.
- KUHN, A. (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, I. B. Tauris, Londra.
- KUHN, A. (2011). *What to do with Cinema Memory?*, in R. Maltby et al., *Explorations in New Cinema History*, Oxford, Blackwell.
- SKWAREK, M. (2014). *Augmented Reality Activism*, in V. Geroimenko, *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium*, Plymouth, Springer.
- QUARGNOLO, M. (1977). *Vecchi cinema udinesi*, Udine, Editrice la nuova base.
- QUARGNOLO, M. (1986). *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona del Friuli, La Cineteca del Friuli.
- QUARGNOLO, M. (1989). *Quando i Friulani andavano al cinema*, Pordenone, Edizioni biblioteca dell'immagine.

Sitografia

- NEWTON, K. (2016). *The Storyteller's Guide to the Virtual Reality Audience*: <https://medium.com/stanford-d-school/the-storyteller-s-guide-to-the-virtual-reality-audience-19e92da57497> [novembre 2019]

MODA E CITTÀ FRA DINAMICHE GLOBALI E RICADUTE LOCALI

FASHION AND THE CITY IN THEIR GLOBAL DYNAMICS AND LOCAL REPERCUSSIONS

SIMONA SEGRE REINACH, INES TOLIC

The exhibition *Alexander McQueen: Savage Beauty*, held between 14 March and 2 August 2015 at the Victoria and Albert Museum in London, sold almost 500,000 tickets [Wilcox 2015]. In the final weeks, to allow all those interested to participate, the museum decided to remain open even at night [Press Association 2015]. It is interesting to note that *Savage Beauty*, an exhibition dedicated to the work of the famous British fashion designer, managed not only to attract visitors from around the world but also to become the most successful event in the history of the museum. As such, the exhibition represents an interesting example of the local impact of a global phenomenon, demonstrating the force of attraction that fashion is able to exert on the cultural scene today. But the success of *Savage Beauty* is not an isolated case. In fact, in recent times the places of this cultural and creative industry (flagship stores, fashion districts or so-called “fashion capital” cities) and related activities (fashion weeks, exclusive events or exhibitions for the general public) have demonstrated a growing ability to attract people. Some scholars in Italy and abroad have begun to consider the increasingly influential effects of fashion on urban centres. Some examples include the volume edited by Christopher Beward and David Gilbert dedicated to «fashion world cities» [Beward, Gilbert 2006]; that of Vanni Codeluppi and Mauro Ferraresi (2007) who were the first in Italy to question the relationship between fashion and the city; the contributions collected by Alessandra Vaccari (2016) on fashion, cities and consciousnesses, or, more recently, the work of Daniela Baroncini (2018) who, using a polyphonic method, investigates the complex relationship between fashion, metropolises, changes in sensitivity and representations of the ego and the issue of «Fashion Theory» dedicated to the present and future of fashion capitals [Wubs, Lavagna, Janssens 2020]. Now, in addition to the array of existing studies, we have seven unpublished papers that, organised in chronological order, investigate new variants of the relationship between fashion and urban settings. Considering the clothing sector in the context of universal exhibitions and using their catalogues as a source of information, Sergio Onger’s essay analyses the local repercussions of these international events. Through a careful selection of iconographic materials, Ornella Cirillo deals with the work of photographers who contributed to the affirmation of Naples as the «fashion capital of southern Italy» in the post-war period. Elena Fava focuses on the *MareModa Capri* event to clarify the role that the fashion system played in using and promoting Italian

landscapes, consciousnesses and lifestyles to convey to audiences around the world. For Giulia Caffaro, Florence and the *Pitti Uomo* exhibition is the stage on which Made in Italy bet its future in the 1980s. Andrea Serrau takes into consideration three Parisian foundations – Fondation Cartier pour l'art contemporain, Fondation Louis Vuitton and Fondation d'entreprise Galeries Lafayette – to outline the relationship that binds architecture to the fashion world through art. Deborah Sorrenti's essay is dedicated to the Roman headquarters of Fendi, which details questions and perplexities raised following the maison's appropriation of the Palazzo della Civiltà italiana in EUR. Finally, Stefano Marino analyses the season of the Seattle style, usually associated with the grunge subculture, to investigate the intertwining of music, fashion, cinema, mass culture, urban space and lifestyle.

Written by scholars from different disciplines, these works outline a few aspects of a topic of great interest for the contemporary era. In fact, the need to manage the flows of those who travel due to the fashion system, the transformations of urban space induced by it or the new image of cities resulting from associated activities make it necessary to consider the fashion industry as an important urban phenomenon that, today more than ever, needs to be analysed, understood and, not least, governed.

Bibliography

- Fashion's World Capitals* (2006), edited by Ch. Breward e D. Gilbert, Oxford, Berg.
- La moda e la città* (2007), edited by V. Codeluppi and M. Ferraresi, Rome, Carocci.
- Moda, città e immaginari* (2016), edited by A. Vaccari, Milan, Mimesis.
- Alexander McQueen* (2015), edited by Claire Wilcox, London, V&A Publishing.
- Moda, metropoli e modernità* (2018), edited by D. Baroncini, Milan, Mimesis.
- WUBS, B., LAVANGA, M., JANSSENS, A. (2020). *Fashion Capitals*, monographic issue of «Fashion Theory», vol. 3, n. 24.

Sitography

- Press Association (2015). *Alexander McQueen: Savage Beauty is most popular show in V&A's history*, in «Guardian», 3rd August: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/03/alexander-mcqueen-show-savage-beauty-most-popular-victoria-and-albert-history> [April 2020].

LA MODA ITALIANA ALLE ESPOSIZIONI NEL SECONDO OTTOCENTO

SERGIO ONGER

Abstract

Exhibition catalogues offer a good picture of the clothing sector when Italian statistical sources tended to more accurately detect textile plants, neglecting the finished product. The study focuses specifically on the clothing sector. Thus important information on products, entrepreneurs and production locations was obtained, but more importantly it was possible to verify how these global events had local consequences.

Keywords

Fashion; Exhibition; Italy

Introduzione

Banco di prova di una società che si andava rapidamente globalizzando, spettacolari macchine per creare consenso e potente mezzo pubblicitario, a partire dalla *Great Exhibition* di Londra del 1851 le esposizioni divennero sempre più complesse, articolate, spingendosi sempre più a fondo in ogni comparto, anche nella moda, per stabilirvi in modo crescente la reputazione dei prodotti [Geppert 2004, 7-18]. Note al grande pubblico per le loro architetture fantastiche, le manifestazioni attiravano capitani d'industria insieme a piccoli imprenditori, artigiani, artisti, accumulando eventi e merci di ogni genere, vedendo proliferare le classificazioni degli oggetti nei cataloghi. Proprio i cataloghi, fonte primaria di questo lavoro, permettono di andare oltre la messa in scena del progresso e della modernità, e considerare le esposizioni come un repertorio per studi più mirati per quanto riguarda la storia economica e sociale [Mitchell 1989, 217-236]. Anche le produzioni manifatturiere che oggi consideriamo complessivamente parte del settore della moda erano presenti, inizialmente come prodotto artigianale in cui si condensavano esperienze secolari, poi come protagoniste dell'evoluzione tecnologica e della produzione di massa.

I cataloghi generali sono strumenti preziosi per avere un quadro, seppure parziale, del comparto dell'abbigliamento in un'epoca in cui le fonti statistiche italiane del settore tendono a rilevare con maggiore precisione i grandi impianti e in primo luogo quelli del tessile, mentre sfugge alla rilevazione il prodotto finito, frutto del saper fare dell'alto artigianato [Merlo 2003, 13-49]. L'indagine si è concentrata proprio su questi settori, trascurando la manifattura tessile, per privilegiare l'abbigliamento, compresi gli accessori a

esso strettamente connessi in quell'epoca, quali ombrelli, bastoni da passeggio, ventagli. Per ognuno dei partecipanti sono state considerate solo alcune informazioni rintracciabili sistematicamente come il nome o la ragione sociale del concorrente, la città di provenienza, gli oggetti presentati e il tipo di attività, gli eventuali premi ricevuti, dato quest'ultimo non sempre significativo, vista l'abbondanza dei riconoscimenti normalmente elargiti. Si sono potute così ottenere informazioni ed evidenziare persistenze su prodotti, imprenditori e localizzazioni della produzione, ma soprattutto si è potuto verificare come questi eventi globali abbiano avuto ricadute locali.

Andamento temporale

Attraverso i cataloghi è stato popolato con Lavinia Parziale un *database* dei partecipanti italiani nel settore della moda. Sono stati individuati 1.330 espositori di cui 849 (il 63,8% sul totale) alle manifestazioni tenute in Italia e 481 all'estero. Le presenze italiane alle singole manifestazioni appaiono subito molto discontinue. Il dato più basso di operatori della moda lo si riscontra a Londra del 1851: solo 3 concorrenti, giustificabile con la limitata partecipazione italiana. Quattro i concorrenti a Dublino, nel 1865, una manifestazione questa però marginale rispetto al circuito fieristico della seconda metà del XIX secolo. In generale, la presenza del comparto moda è basso, mai superiore al 3,2% dei partecipanti toccato a Milano nel 1881. Considerando le sole esposizioni italiane, le presenze più numerose si contano nel 1861 a Firenze con 160 partecipanti su un totale di 8.533 espositori, nel 1881 a Milano 271 su un totale di 8.512, nel 1884 a Torino 122 su un totale di 14.237, nel 1891-1892 a Palermo 179 su un totale di 7.000.

Le caratteristiche della fonte non consentono di considerare il numero di partecipanti o di oggetti presentati direttamente rappresentativo di tendenze dell'economia reale e dunque di intenderli come una serie storica. Sono sì maggiormente frequentate le esposizioni nazionali rispetto a quelle internazionali, ma senza che via sia una accelerazione nel corso del tempo. Anzi fra le presenze maggiori si segnalano Firenze 1861 e Palermo 1891-1892, due esposizioni modeste per il loro contenuto tecnologico e innovativo. Né indicazioni nette emergono dalle esposizioni internazionali dove gli espositori italiani del comparto moda sono più numerosi come Parigi 1867 e Vienna 1873, rispettivamente 144 e 86.

Settori

I sistemi di classificazione degli oggetti esposti in categorie corrispondenti ai vari settori di attività è mutata rapidamente nel corso dei cinquant'anni considerati. Se si considerano le esposizioni universali, si vede come ai soli 4 gruppi costituiti da materie prime, macchine, prodotti manifatturieri e belle arti, divisi in 30 classi, del 1851 sia stato presto sostituita nel 1855 la classificazione assai più articolata di Le Play, basata su 8 gruppi divisi in 30 classi. Il sistema venne perfezionato ulteriormente nel 1867, con 10 gruppi e 95 classi, che ambivano tra l'altro a comprendere tutte le attività umane e non solamente quelle legate alla produzione industriale. Il moltiplicarsi dei prodotti e delle attività

Tabella 1: Gli operatori di moda italiani alle esposizioni (1851-1898).

Esposizione	n. espositori	Percentuali
Londra 1851	3	0,2
Parigi 1855	23	1,7
Firenze 1861	160	12,0
Londra 1862	59	4,4
Dublino 1865	4	0,3
Parigi 1867	144	10,8
Vienna 1873	86	6,5
Filadelfia 1876	35	2,6
Parigi 1878	65	4,9
Milano 1881	271	20,5
Torino 1884	122	9,2
Anversa 1885	27	2,0
Londra 1888	35	2,6
Palermo 1891-92	179	13,5
Torino 1898	117	8,8
TOTALE	1330	100,0

mostrò tuttavia le sue debolezze già nell'esposizione di Vienna del 1873, per cui tre anni dopo, a Filadelfia, si utilizzò un metodo ricalcato sull'organizzazione degli edifici espositivi, dunque del tutto privo di rigore concettuale. Gli ultimi vent'anni del secolo videro poi un moltiplicarsi di gruppi e classi in seguito all'affermazione di nuove tecnologie, oppure di discipline e attività rese autonome e quindi ricollocate in un'apposita sezione [Brenni 1995, 160-161]. La tassonomia fornita dai cataloghi ufficiali non si è dunque dimostrata utile per questo lavoro e si è reso necessario adottare una griglia omogenea in base alla quale riclassificare gli espositori. I risultati della riclassificazione condotta sono presentati nella Tabella 2.

Il settore di gran lunga più importante è quello delle "calzature" che, con 407 espositori, rappresenta il 30,6% del totale. Pur essendo la produzione esposta confezionata in ogni parte del Paese, il cuore dell'industria italiana della calzatura era in questa epoca collocato al Nord, favorito da un notevole sviluppo delle concerie lombarde e dall'adozione di un sistema di produzione accentrato dotato di macchinari per la confezione in serie [Vianello 2003, 662]. Al secondo posto "cappelli e berretti" conta 278 concorrenti, pari al 20,9%. Si tratta di una produzione molto articolata, dove accanto ai cappelli di paglia, molto ben rappresentata soprattutto nel primo periodo considerato (a Firenze, nel 1861, per esempio, su 41 appartenenti a questo settore, 21 espongono manufatti in paglia), si trovano berretti di maglia, ma in particolar modo prodotti in lana e pelo realizzati industrialmente soprattutto tra Piemonte e Lombardia negli ultimi tre decenni del secolo [Longoni 2001, 65-110]. Al terzo posto sono i "capi confezionati" con 168 espositori (12,6%): in quest'epoca non si tratta quasi mai di una produzione industriale, bensì di

abiti, in primo luogo capi maschili, realizzati attraverso la divisione del lavoro e un diffuso decentramento in laboratori artigianali di grandi dimensioni, soprattutto per alcune fasi di lavorazione come quella della rifinitura [Paris 2006, 39-64]. Seguono in ordine di rilevanza, ma con notevole distacco, “calze e maglie” con 90, pari al 6,8%, “guanti” con 75, pari al 5,46%, “intimo” con 71, pari al 5,3%, “sciali e sciarpe” con 66, pari al 5%. I rimanenti settori presentano un numero di concorrenti decisamente inferiore (Tabella 3). Isolando i dati per settori dei concorrenti italiani alle esposizioni straniere, si ricava l'immagine di una moda italiana produttrice soprattutto di “calzature” e di “cappelli e berretti”: su 481 espositori 124 (25,8%) appartengono alla prima categoria e 133 (27,7%) alla seconda. Diversamente dal dato generale, qui i valori tra i due settori sono molto ravvicinati, con una sola eccezione all'Esposizione universale di Anversa del 1885, quando il 74,1% dei concorrenti apparteneva al comparto calzaturiero. Interessante è pure il dato sui “capi confezionati”, grazie alla *performance* di Londra 1862 e di Parigi 1867, quando quasi un terzo dei prodotti esposti appartenevano a questo settore, il dato parziale sale a 82 concorrenti, il 17% contro il 13,2% del dato generale. Qualche importanza hanno pure accessori di abbigliamento quali “sciali e sciarpe” e “ombrelli e bastoni”, rispettivamente con 28 (5,8%) e 13 (2,7%) partecipanti.

Tabella 2: Gli operatori di moda italiani alle esposizioni riclassificati in base ai settori (valori assoluti).

	altro	bottoni e chiusure	calzature	calze e maglie	camiceria	capi confezionati	cappelli e berretti	cravatte	guanti	intimo	nastri	ombrelli e bastoni	sciali e sciarpe	ventagli	TOTALE espositori
Londra 1851	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-	-	3
Parigi 1855	2	-	5	-	-	2	10	-	-	2	1	-	1	-	23
Firenze 1861	-	-	47	5	19	16	41	-	11	8	1	2	10	-	160
Londra 1862	1	1	7	1	-	18	15	2	5	-	2	3	4	-	59
Dublino 1865	-	-	-	-	-	-	2	-	2	-	-	-	-	-	4
Parigi 1867	3	3	27	-	-	47	37	1	7	1	2	3	13	-	144
Vienna 1873	1	1	23	4	1	3	31	1	10	5	-	3	3	-	86
Filadelfia 1876	1	1	11	2	-	4	11	-	3	1	-	1	-	-	35
Parigi 1878	1	1	21	1	-	8	17	-	6	4	1	2	3	-	65
Milano 1881	1	9	77	19	11	25	56	2	16	12	11	14	13	5	271
Torino 1884	1	-	59	19	5	2	2	-	3	27	1	-	3	-	122
Anversa 1885	-	-	20	1	1	-	2	-	2	-	1	-	-	-	27
Londra 1888	-	3	10	3	1	-	5	1	2	-	-	1	4	5	35
Palermo 1891-92	2	2	64	16	4	33	29	1	5	4	5	5	8	1	179
Torino 1898	-	3	36	19	3	10	17	3	3	7	6	4	4	2	117
TOTALE per categoria	13	24	407	90	45	168	278	11	75	71	31	38	66	13	1330

Tabella 3: Gli operatori di moda italiani alle esposizioni riclassificati in base ai settori (valori percentuali).

	altro	bottoni e chiusure	calzature	calze e maglie	camiceria	capi confezionati	cappelli e berretti	cravatte	guanti	intimo	nastri	ombrelli e bastoni	scialli e sciarpe	ventagli	TOTALE espositori
Londra 1851	0	0	0	0	0	0	100	0	0	0	0	0	0	0	3
Parigi 1855	8,7	0	21,8	0	0	8,7	43,5	0	0	8,7	4,3	0	4,3	0	23
Firenze 1861	0	0	29,4	3	11,9	10	25,6	0	6,9	5	0,6	1,3	6,3	0	160
Londra 1862	1,7	1,7	11,9	1,7	0	30,5	25,4	3,4	8,5	0	3,4	5	6,8	0	59
Dublino 1865	0	0	0	0	0	0	50	0	50	0	0	0	0	0	4
Parigi 1867	2,1	2,1	18,8	0	0	32,6	25,7	0,7	4,9	0,7	1,4	2	9	0	144
Vienna 1873	1,2	1,2	26,6	4,7	1,2	3,5	36	1,2	11,6	5,8	0	3,5	3,5	0	86
Filadelfia 1876	2,9	2,9	31,4	5,6	0	11,4	31,4	0	8,6	2,9	0	2,9	0	0	35
Parigi 1878	1,5	1,5	32,4	1,5	0	12,3	26,2	0	9,2	6,2	1,5	3,1	4,6	0	65
Milano 1881	0,4	3,3	28,4	7	4,1	9,2	20,7	0,7	5,9	4,4	4,1	5,2	4,8	1,8	271
Torino 1884	0,8	0	48,7	15,5	4	1,6	1,6	0	2,5	22	0,8	0	2,5	0	122
Anversa 1885	0	0	74,1	3,7	3,7	0	7,4	0	7,4	0	3,7	0	0	0	27
Londra 1888	0	8,6	28,6	8,6	2,9	0	14,3	2,9	5,6	0	0	2,9	11,3	14,3	35
Palermo 1891-92	1,1	1,1	35,8	8,9	2,2	18,4	16,2	0,6	2,8	2,2	2,8	2,8	4,5	0,6	179
Torino 1898	0	2,6	30,8	16,2	2,6	8,5	14,5	2,6	2,6	6	5,1	3,4	3,4	1,7	117
TOTALE per categoria	13	24	407	90	45	168	278	11	75	71	31	38	66	13	1330

Nelle esposizioni nazionali, invece, la componente calzaturiera è in assoluto la più presente con 283 concorrenti (33,3%), cioè il vero comparto dominante ogni manifestazione. A notevole distanza si trovano i “cappelli e berretti”, con 145 espositori (17,1%); dato questo penalizzato dalla quasi totale assenza all’esposizione di Torino del 1884. I “capi confezionati” contano 86 partecipanti (10,1%). È poi la volta di “calze e maglie”, con 78 partecipanti (9,2%), presenti in particolare alle manifestazioni fieristiche di Milano e Torino, nelle aree cioè dove stava avendo inizio l’industrializzazione della maglieria. L’“intimo”, molto ben rappresentato a Torino 1884, conta complessivamente 58 partecipanti (6,8%); seguito dalla “camiceria” con 42 concorrenti (4,9%) e da “guanti” e “scialli e sciarpe” entrambi con 38 partecipanti (4,5%). Tutti e tre questi ultimi comparti si distinguono per un andamento storico decrescente. Il carattere residuale di settori come “bottoni e chiusure”, “cravatte”, “nastri”, “ombrelli e bastoni” e “ventagli” non permette di fare su di essi considerazioni.

Confrontando il dato delle partecipazioni nazionali con quelle internazionali si nota come la biancheria, qui divisa nei settori della “camiceria” e dell’“intimo”, sia meglio rappresentata in patria. Infatti, il primo registra il 4,9% alle manifestazioni italiane, contro lo 0,6% a quelle straniere; quasi a sottolineare per questa epoca l’impossibilità del

comparto a uscire dai confini. Meno marcato, ma non per questo meno evidente, è il caso dell'“intimo” con il 6,8% alle esposizioni nazionali, contro il 2,7% a quelle internazionali. Il settore dei “guanti”, invece, sembra avere avuto maggiore considerazione sul mercato estero con il 7,7% alle esposizioni straniere, contro il 4,5% a quelle nazionali.

Localizzazione

Stabilire la provenienza di coloro che partecipano alle esposizioni permette di capire se già nel corso del secondo Ottocento avessero preso forma alcuni dei distretti industriali che, nel corso del secolo successivo, saranno rilevanti nell'ambito dell'abbigliamento.

A un primo sguardo si evidenzia la netta predominanza degli espositori provenienti dal Nord del Paese, mentre il Centro e il Sud si differenziano di poco dividendosi il restante 45% dei partecipanti.

Analizzando le presenze per città, sintetizzate nella Tabella 4, si nota la predominanza di Milano e Torino, connotate da una spiccata produzione industriale, rispetto a Palermo: se infatti i due capoluoghi del Nord assommano da soli il 27% degli espositori, la terza – Palermo – ne raccoglie solo il 6%. Seguono Firenze e Napoli (più marcatamente artigianali), mentre città come Catania, Roma e Bologna, pur raccogliendo una quantità rilevante di espositori sono decisamente distanziate, e il numero di artigiani/imprenditori che ne provenivano quasi eguaglia quello di coloro che appartenevano a realtà territoriali più piccole, ma decisamente significative dal punto di vista produttivo come Prato o Monza, entrambe importanti per la lavorazione dei cappelli.

L'esame complessivo delle presenze, allargato anche alle realtà con partecipazioni più ridotte, permette una visione generale di quella che è la provenienza degli espositori italiani di moda presenti alle manifestazioni fra il 1851 e il 1898, facendo emergere, al di là della già rilevata predominanza delle zone intorno a Milano e Torino, la presenza significativa di realtà vivaci come quelle toscane e napoletane e della Sicilia nel suo insieme. Mentre il resto del Sud, compresa la Sardegna, appare poco interessante.

Qualificando poi la presenza degli espositori in base a una distinzione per settori emergono delle zone particolari per la produzione dei diversi beni legati al comparto dell'abbigliamento, confermando in sostanza quanto già evidenziato dalla storiografia.

In primo luogo si è concentrata l'attenzione, per la rilevanza dei settori e per il numero degli espositori, su quattro categorie quali quelle delle “calzature”, dei “capi confezionati”, dei “cappelli e berretti”, e delle “calze e maglie”; che da sole assommavano il 70% delle presenze dell'intero comparto.

Fra queste è evidente il primato del settore calzaturiero con 407 espositori su 1.330. Geograficamente la supremazia è dovuta all'addensamento nelle zone dell'Italia di nord-ovest, della Toscana e, anche se in misura minore, del Napoletano e della Sicilia, dove per altro – elemento degno di nota – appare consistente anche la categoria dei “capi confezionati”, che con 168 espositori fa registrare una presenza comunque significativa nell'intera Penisola (Fig. 2).

Anche i settori dei “cappelli e berretti” con 278 espositori, e delle “calze e maglie” con 90, lasciano emergere chiaramente la loro scarsa presenza al Sud e, fatta eccezione per la già

Tabella 4: Città di provenienza degli espositori di moda italiani. La tabella raccoglie i dati relativi a tutte le esposizioni esaminate fino a un minimo di 10 espositori.

Città	localizzazione	n. di espositori	% sul totale
Milano	Nord	216	16,0
Torino	Nord	150	11,2
Palermo	Sud	85	6,3
Firenze	Centro	70	5,2
Napoli	Sud	63	4,7
Genova	Nord	31	2,3
Parma	Nord	28	2,1
Catania	Sud	27	2,0
Roma	Centro	27	2,0
Bologna	Nord	25	1,8
Monza	Nord	21	1,6
Prato	Centro	20	1,5
Brescia	Nord	17	1,2
Livorno	Centro	17	1,2
Savona	Nord	14	1,0
Messina	Sud	13	0,9
Modena	Nord	13	0,9
Pisa	Centro	13	0,9
Salerno	Sud	12	0,8
Biella	Nord	10	0,7
Chiavari	Nord	10	0,7
Padova	Nord	10	0,7

individuata zona del Napoletano, si concentrano i primi in Toscana, mentre le seconde nella zona tra Lombardia-Piemonte-Liguria e nell'Emilia Romagna.

Al Nord e al Centro quindi, escludendo la zona tra Prato e Firenze dove netta è la predominanza della lavorazione dei "cappelli e berretti", in particolare di paglia, in tutte le altre aree non si evidenzia un disequilibrio intersettoriale così accentuato, tranne la constatazione che la produzione delle calze e delle maglie, con solo due eccezioni nella zona fiorentina, si ferma all'altezza di Bologna, per riprendere con qualche caso sporadico al Sud. La distribuzione nel Meridione è invece caratterizzata da aree di monocultura produttiva, concentrate intorno alle grandi città, e soprattutto nel Napoletano, dove la produzione di scarpe, sommata a quella dei guanti, permette di individuare un'area fortemente specializzata per la lavorazione della pelle. Dei 75 espositori individuati sotto la categoria dei guanti ben 20 (pari quasi al 27% sul totale) provengono da Napoli e se si escludono i 17 di Milano e gli 8 di Torino il restante si divide tra Palermo e Bologna (6), Genova (4), Catania e Codogno (3), Firenze, Lodi e Messina (2), Verona e Piacenza (1). Un discorso a parte merita la Sicilia, che soprattutto per la produzione di calzature e capi confezionati dimostra una certa vivacità, solo in parte attribuibile all'elevata



- 1: Localizzazione per provenienza degli espositori [Elaborazione dell'autore].
- 2: Localizzazione dei settori "calzature" e "capi confezionati" per provenienza espositori [Elaborazione dell'autore].
- 3: Localizzazione dei settori "cappelli e berretti" e "calze e maglie" per provenienza espositori [Elaborazione dell'autore].

partecipazione di espositori locali alla molto frequentata esposizione palermitana del 1891-1892. Come per il Napoletano, inoltre, anche in questo caso l'integrazione dei dati delle calzature con quelli della produzione di guanti evidenzia un'area per la lavorazione della pelle (Palermo, Catania e Messina raccolgono 11 espositori di guanti).

La tendenza fin qui rilevata di sostanziale uniformità con le risultanze della letteratura, e che ha comunque permesso di rafforzare la supremazia industriale dei capoluoghi del Nord-Ovest in contrapposizione alla realtà meridionale costituita da singole isole produttive, è confermata anche all'interno delle altre categorie analizzate: "altro" (13), "bottoni e chiusure" (24), "camiceria" (45), "cravatte" (11), "intimo" (71), "nastri" (31), "ombrelli e bastoni" (38), "scialli e sciarpe" (66) e "ventagli" (13). La produzione di bottoni, secondo la fonte utilizzata, si concentra soprattutto nel Milanese (con 11 espositori raggiunge infatti il 45% sul totale).

Sempre il Milanese, con 13 espositori provenienti dal capoluogo, 3 da Desio, 1 da Lodi, Somma Lombardo, da Gorla e Seveso, raccoglie oltre il 28% degli espositori della categoria "scialli e sciarpe"; mentre l'esigua produzione di ventagli si divide fra Milano-Brescia e il Napoletano, anche se il dato relativo alla Toscana, presente con un solo espositore di Fiesole, è in parte falsato dal fatto che i produttori di paglia, specializzati nei cappelli, a volte producessero anche ventagli e altri oggetti che non sempre espongono (o che, come nel nostro caso, si perdono nella categoria "altro").

Conclusioni

Quello che si è proposto è un primo commento alla serie storica dei produttori italiani di moda alle esposizioni. La ricchezza delle informazioni raccolte si presenta così ampia che la riflessione su tali materiali è da considerarsi avviata ma non conclusa. Tuttavia qualche spunto per una visione d'insieme può essere suggerito anche in questa prima fase.

Nel periodo esaminato si conferma come l'abbigliamento italiano si caratterizzi per la produzione di "calzature" e "cappelli e berretti", settori che, tra tradizione manifatturiera e processi di industrializzazione, raggiungono complessivamente il 51,5% sul totale.

Interessante, anche se percentualmente meno rilevante (12,6%), è il dato sui "capi confezionati". Nell'epoca in cui l'industria della confezione si stava affermando, in particolare sull'asse Milano-Torino, di fatto emerge un paesaggio molto più variegato che interessa diverse realtà produttive della Penisola; è soprattutto la significativa presenza palermitana che merita ulteriori indagini.

Per quanto riguarda invece la presenza sul territorio nazionale di imprese manifatturiere del settore, la fonte ha messo in luce addensamenti nelle aree Nord-occidentale e lungo la dorsale tirrenica. A una lettura più analitica, gli espositori si concentrano nelle grandi città (Torino, Milano, Firenze, Napoli e Palermo), ma anche in realtà urbane minori caratterizzate da una consolidata vocazione manifatturiera (emblematici i casi di Biella, Monza, Chiavari e Prato), realtà quest'ultime che in alcuni casi sono parte integrante di distretti industriali dell'abbigliamento. Va invece fatto notare come la scarsa presenza di espositori romani sia dovuta soprattutto a ragioni di natura politica; infatti, prima del 1871, sono praticamente assenti operatori provenienti dall'Urbe.

Bibliografia

- BRENNI, P. (1995), *Le meraviglie del progresso. Le esposizioni universali e i musei tecnico-scientifici*, in *Storia delle scienze*, vol. V,
- GEPPERT, A.C.T. (2004), *Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee, 1851-2000*, in «Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea», 17, pp. 7-18.
- LONGONI, G.M. (2001), *L'arte dei cappellai. Lavoro, imprese, organizzazioni tra XIX e XX secolo*, Sesto San Giovanni, Archivio del Lavoro.
- MERLO, E. (2003), *Moda italiana. Storia di un'industria dall'Ottocento a oggi*, Venezia, Marsilio.
- MITCHELL, T. (1989), *The World as Exhibition*, in «Comparative Studies in Society and History», 2, pp. 217-236.
- PARIS, I. (2006), *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, FrancoAngeli.
- VIANELLO, A. (2003), *Storia sociale della calzatura*, in *Storia d'Italia, Annali 19. La moda*, a cura di C.M. Belfanti e F. Giusberti, Torino, Einaudi, pp. 627-666.

Atti ufficiali e cataloghi

- Atti ufficiali della esposizione di Vienna del 1873. Catalogo generale degli espositori italiani* (1873) Roma, Barbèra.
- Conoscenze scientifiche e trasferimento tecnologico*, Torino, Einaudi, pp. 142-185.
- Catalogue officiel de la grande exposition des produits de l'industrie de toutes les nations 1851*(1851), London, Spicer freres papetiers - W. Clowers et fils imprimeurs.
- Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations 1855. Catalogue officiel publié par ordre de la commission impériale* (1855), Paris, E. Panis Editeur.
- Esposizione Italiana agraria, industriale e artistica tenuta a Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale* (1862), Firenze, Barbèra.
- Esposizione internazionale di Londra. Elenco degli espositori premiati* (1862), Londra, G.E. Eyre - G. Spottiswoode.
- Esposizione internazionale di Dublino del 1865. Catalogo nominale degli espositori distribuiti per provincia* (1865), Torino, G. Faziola e C.
- Esposizione universale di Filadelfia 1876. Catalogo degli espositori italiani* (1876), Firenze, Giuseppe Civelli.
- Esposizione universale del 1878 in Parigi. Sezione Italiana. Catalogo generale* (1878), Roma, Barbèra.
- Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Catalogo Ufficiale* (1881), Milano, Sonzogno.
- L'esposizione generale italiana in Torino nel 1884. Catalogo ufficiale* (1884), Torino, Unione Tipografica Editrice.
- Esposizione universale di Anversa del 1885. Catalogo generale della sezione industriale italiana* (1885), Roma, Fratelli Centenari.
- Esposizione italiana di Londra, 1888. Relazione* (1888), Londra, Waterlow and Sons.
- Esposizione nazionale 1891-92 in Palermo. Elenco ufficiale dei premi conferiti agli espositori secondo le deliberazioni della giuria* (1892), Palermo, Filippo Barravecchia.
- Esposizione nazionale Palermo 1891-92. Catalogo generale* (1892), Palermo [ristampa Palermo, Accademia nazionale di scienze, lettere e arti, 1991].

Esposizione nazionale di Torino del 1898. Catalogo generale (1898), Torino, Roux Frassati e C.
International exhibition 1862. Kingdom of Italy. Official descriptive catalogue, published by order of the royal italian commission (1862), London, W. Trousce.

Universal exhibition Paris 1867. The complete official catalogue (English version) (1867), London and Paris, J.M. Johnson - E. Dentu.

FIRENZE COME VETRINA URBANA DELLA MODA MASCHILE NEGLI ANNI OTTANTA. LA CREATIVITÀ IN MOSTRA A PITTI UOMO

GIULIA CAFFARO

Abstract

In the 1980s Florence was already well-known as the stage of the Pitti Uomo trade fair, but in July 1983 the most important ready-to-wear fashion show in Italy reached a turning point: the consolidation of its new and only location inside Fortezza da Basso. Thanks to archival sources and press releases, the study looks at the city as the macroscopic showcase of a crucial revolution that blends fashion, design and arts, introducing a new way of presenting goods in the industrial fashion system.

Keywords

Design culture; Eighties; Pitti Uomo

Introduzione

Sul finire del secolo scorso Firenze indica una via d'uscita promettente per porre fine alla crisi post-miracolo economico: la qualificazione stilistica del prodotto-moda industriale. Questo processo, che si pone come «soluzione di compromesso o felice connubio fra gusto e tecnica, fra ricercatezza e standardizzazione» [Merlo 2003, 94], sforna prodotti e progetti che saldano industria, tradizioni artigianali e creatività.

Anche se in ritardo di circa vent'anni sul percorso tracciato dalla moda femminile, il *prêt-à-porter* maschile ha infatti recuperato in un decennio tanto da mettere in dubbio l'assoluto che assegnava alla moda femminile l'attributo di *business tout court*.

Per comprendere la capacità rappresentativa di Firenze negli anni Ottanta, dunque le motivazioni che la trasformarono in un fertile terreno di sperimentazione espositiva per le industrie di moda, è tuttavia opportuno ricordare che per più di mezzo secolo la cultura progettuale della moda, «ha attraversato la mappa della città, rileggendo i suoi luoghi storici, riattivandoli, connettendoli agli spazi più contemporanei, immettendoli nel futuro» [Frisa 2016, 19].

Definire questa città come “vetrina”, o contesto celebrativo della moda industriale maschile, significa innanzitutto considerare la precedente fenomenologia delle esposizioni e la tipologia di contenuto esposto come fundamenta. Le forme di rappresentazione e narrazione del prodotto-moda, evolute dalla sfilata all'installazione, diventano invece

oggetto di studio per chi desidera comprendere le motivazioni che hanno spinto gli attori in gioco a trasformare Firenze in un “palcoscenico del made in Italy”.

Si pone come premessa, già indagata in letteratura [Merlo 2012, 77-81; Paris 2006, 424-437], la scissione tra Firenze e Milano avviata negli anni Settanta, entrambe città e immaginari della moda ma con attributi, conformazioni e logistiche spazio-commerciali differenti [Faggella 2016, 159; Paris 2006, 456-83].

In quegli anni si definirono tipologie espositive specifiche per ogni contesto e la molteplicità di soluzioni seguì la differenziazione stilistica della moda.

Pitti Uomo nasce a Firenze nel 1971 [Melli 2011, 152] e cominciò presto ad appropriarsi delle sedi più affascinanti della città per mettere in mostra l'alta moda pronta maschile. L'era della Moda Donna sul suolo fiorentino finì forse dieci anni dopo, nel 1981 [Weir 1981, 128], con le ultime due grandi sfilate di Gucci e Ferragamo, perché a causa di spazi, servizi e strutture inadeguate le sfilate del *prêt-à-porter* femminile migrarono in toto verso la “Milano da bere” [Segre Reinach 2010, 261-262]. Nonostante questa grande perdita Firenze non si arrese e, per il decennio successivo, puntò tutto sulla moda maschile, sulla moda bimbo e sui filati, diventando il fondale di un evento espositivo già affermatosi come il trampolino internazionale del *prêt-à-porter* maschile.

Nel 1983 la 24ª edizione di Pitti Uomo celebra l'inaugurazione della nuova sede nella Fortezza da Basso, appena ristrutturata dall'architetto Pinto e sostenuta dal Centro di Firenze per la Moda Italiana, che inizia a strutturare questo evento per uno sviluppo internazionale e commerciale di assoluto rilievo.

La lettura degli eventi espositivi fiorentini emersa da questo momento alla fine del decennio, tramite riviste di settore e periodici generalisti, risulta densa di interpretazioni dei narratori-fruitori; essi permettono di «vedere la città [...] come la vera protagonista delle storie raccontate della moda» [Frisa 2016, 20] e di verificare la comprensibilità del messaggio lanciato dalle industrie.

In questo contributo si intende quindi ricreare il contesto ed avvicinare quella multidisciplinarietà che viene a comporsi nel decennio Ottanta. Nello specifico, alla luce dei pochi studi emersi nella disciplina del design, si tenta di contestualizzare la rassegna stampa e i documenti custoditi nell'archivio di Pitti Immagine incrociandoli con fonti provenienti da archivi aziendali o di progetto, per verificare l'impatto di Pitti Uomo sulla città e dunque il funzionamento dei meccanismi espositivi in termini di valore percepito.

La secessione milanese. Firenze tra moda maschile e stile italiano

A titolo di cronaca, nel mese di dicembre 1967 a Firenze accadde qualcosa che scosse il percorso della moda italiana: Ottavio e Rosita Missoni non vennero invitati alle sfilate di Palazzo Pitti, dopo una prima gloriosa ma scandalosa comparsa in passerella nell'aprile dello stesso anno.

La cosa da principio lascia la coppia interdetta, ma diventa anche l'occasione per presentare, a dicembre, la collezione estiva direttamente a Milano, alla piscina Solari, in

una sfilata-happening memorabile con poltrone gonfiabili e mobili galleggianti sull'acqua. A Milano si comincia a parlare di moda. Non più solo di commercio e industria [Boselli 2011, 36].

Questo episodio è utile per alludere a ciò che successe in Italia all'arrivo del *prêt-à-porter* [Merlo 2003, 93, Paris 2006, 438] e per introdurre la biforcazione dello scenario urbano in cui la sua rappresentazione prese forma.

L'espressione *prêt-à-porter*, nata a Parigi all'inizio degli anni Sessanta, si riferisce a un abbigliamento dalle forme semplificate rispetto alle creazioni di alta moda, prodotto in serie, le cui linee corrispondono ad uno stile. [...] L'industria della confezione si adegua ai cambiamenti in atto nella società, della quale diventa riflesso. È l'incontro della moda con l'industria [Vitti 2011, 117].

Significativa per la nostra lettura è la nuova concezione di "progettare la moda" che questo comportò [Caratozzolo 2017, 33]. Infatti «*prêt-à-porter* non significava solo "moda pronta" quanto piuttosto un diverso modo di intendere la moda, un diverso modo di progettare, non solo gli abiti, ma anche il comportamento, il corpo» [Bianchino 1987, 44] e lo spazio – aggiungiamo noi – in cui esso si muove e rappresenta.

Nei primi anni Settanta gli interessi del mercato si spostarono dall'Alta moda al *prêt-à-porter* [Paris 2006, 419] mentre la creatività stilistica cominciava ad essere veicolata attraverso la creatività industriale. In quell'esatto momento la tranquillità di Firenze venne interrotta da un nuovo campanello di allarme: la migrazione degli stilisti verso Milano. Nel 1972 Walter Albini infatti sfilò per la prima volta nel capoluogo lombardo riscontrando un grande clamore mediatico [Bianchino, Giordani-Aragno, Zaltieri 1988] e poco dopo venne seguito da Krizia, Caumont, Missoni, Ken Scott e Trell, che abbandonavano le passerelle fiorentine [Boselli 2011, 36; Vaccari 2012; Merlo 2012, 80-81] per iniziare collaborazioni con importanti industrie confezioniste milanesi e per realizzare uno stile "pronto da indossare", aprendo showroom e boutique monomarca firmate da noti architetti sulla scia di Fiorucci [Scodeller 2007, 193; Tolic 2019, 121-122]. In quegli anni Milano, dotata di aeroporti internazionali, strutture ricettive ed espositive adeguate e soprattutto di una mentalità europea, diventò la piattaforma ideale per l'esposizione dei prodotti dello *stilismo* [Masciariello 2016, 239]. «Emergono allora figure professionali senza precedenti: stilisti, designer, art director, make-up artist, hair stylist, fashion editor, public relation» [Vitti 2011, 113] e grazie al successo del nuovo *prêt-à-porter* «in the 1980s, Milan made its name as a capital of international fashion, joining Paris, London, and New York» [Segre Reinach 2010, 259-260].

Questo scenario nascente a Milano [Segre Reinach 2006, 123-134] va considerato costantemente nell'analisi degli episodi ed eventi espositivi affermatasi a Firenze nel decennio successivo, perché permette un confronto sul target di utenza, sull'oggetto esposto e di conseguenza la comprensione delle tecniche adottate per valorizzarlo.

Milano e Firenze assumono due ruoli complementari, la prima di "anticipatrice" l'altra di "consolidatrice" del *prêt-à-porter made in Italy*. Si definiscono parallelamente due differenti metodologie espositive: le sfilate, per attirare l'attenzione mediatica e colpire

l'osservatore esperto, e la fiera, per creare una rete capillare di rivenditori e di vetrine che offrano alla massa un prodotto pronto da indossare e fortemente espressivo.

L'ambito lacunoso in cui si inserisce questa ricerca, affonda le sue radici nel febbraio di quel roboante 1972 quando, con Franco Tancredi come nuovo Presidente del Centro di Firenze per la Moda Italiana, si tenne la prima fiera di settore dedicata alla moda pronta maschile a Firenze, presso l'Hotel Villa Medici [Melli 2011, 103]. Il nome della fiera fu "Uomo Italia" (con un immediato rimando allo stereotipo del gusto maschile italiano) poi trasformatosi in "Pitti Uomo", per dare continuità al rinomato evento della moda femminile.

Da quel momento fino al 1983 Pitti Uomo cambiò molte sedi: Grand Hotel, Palazzo Strozzi, Palazzo degli Affari, Palazzo dei Congressi, Palazzina Presidenziale, con un numero di espositori e buyer sempre maggiore. Dal 1983 la fiera ingranò però una marcia veloce e in pochi anni riuscì a rivendicare il titolo di "palcoscenico della moda industriale maschile" a livello internazionale. Basti citare a tal proposito il report conclusivo della 29ª edizione di Pitti Uomo di gennaio 1986: «Dati economici recenti annotano che, fatti i confronti con il 1971, la cifra di affari complessiva è aumentata del 1018% in valore numerico e del 488% in termini reali, tenendo cioè conto della svalutazione»¹.

A Firenze l'esposizione della moda come prodotto industriale e artistico al tempo stesso, in un contesto finalizzato alla vendita e al consumo come la fiera, diventò una sfida largamente diffusa tra le industrie italiane. Successe dunque ciò che riassume Saul Marcadent in un saggio odierno: «la dimensione culturale e quella commerciale del vivere urbano tendono a fondersi e a confondersi facendo sì che eventi culturali vengano consumati come merci e interazioni di natura commerciale vengano trasformate in esperienze di carattere estetico» [Marcadent 2016, 193].

Le direttive di questa ricerca convergono verso un solo capolinea del binario Firenze-Milano, tenendo però presente che si tratta di un ponte che produce continue conseguenze su entrambi i fronti oppure, come ricorda il Presidente della Camera Nazionale della Moda Mario Boselli, e che si tratta di

un asse strategico, perché se nella città toscana aziende e marchi internazionali offrono un punto d'osservazione per tutto quello che riguarda i prodotti, le tecnologie applicate all'abbigliamento maschile, le strategie di mercato e le tecniche di vendita, a Milano, tra sfilate degli stilisti, show e presentazioni, si costruiscono in anticipo le atmosfere e le tendenze delle stagioni che verranno [Boselli 2011, 43-44].

Il contesto dunque è Pitti Uomo, «rassegna dell'abbigliamento maschile di lussuosa serie» come recita «il Resto del Carlino» ancora nel luglio 1986, «qualcosa cioè di molto importante [...] anche se separato e distinto dall'abbigliamento di lusso assoluto, che è il prodotto firmato dagli stilisti di più chiara fama e che aristocraticamente e concorrenzialmente continuano a presentare le loro collezioni a Milano» [Griffo 1986, 17].

¹ Firenze, Archivio Pitti Immagine, Pitti Uomo, B. PU1986001C0004, F. Rassegna stampa 29a edizione.

Pitti Uomo negli anni Ottanta. Per una rappresentazione della moda-pronta italiana

Dopo un decennio di assestamento, in cui la maggior parte delle aziende confezioniste dovette ripensare alle proprie linee produttive, nei primi anni Ottanta si arrivò ad una definizione più chiara di ciò che voleva il mercato e a puntare sull'internazionalizzazione del marchio [Pent 1988, 37].

Firenze, dal canto suo, aveva raggiunto l'esperienza e gli spazi adatti per rappresentare lo "stile italiano" nel *prêt-à-porter* e per accogliere le industrie nella sperimentazione di nuove forme di comunicazione.

La città assunse dunque il compito di esibire non soltanto – usando una terminologia di Ivan Paris – «oggetti cuciti» [Paris 2006], bensì tentativi di «qualificazione stilistica del prodotto industriale» [Merlo 2003, 94].

Se il contributo risulta finora una premessa è per sottolineare la mancanza, tra i molti studi emersi, di dati storici riguardanti le metodologie e i risultati espositivi temporanei, frutto di un lavoro di squadra tra le industrie creative e i progettisti. Questi elementi aggiungerebbero caratteri quantitativi e qualitativi alla disciplina del design perché, come emerge ben più chiaro da contributi recenti, l'obiettivo del team che costruisce una mostra – in questi casi composto da un committente industriale della moda, un architetto-curatore, un allestitore, una squadra operativa ed esecutiva, una serie di figure della comunicazione e molto altro – è quello di «predisporre uno scenario adatto a rispondere alle esigenze e alle curiosità del pubblico, basato sull'attenta regia dell'allestimento e delle tecniche specifiche del "mostrare"» [Vaudetti, Canepa, Musso 2014, 3]. Proprio in questi anni si inizia ad osservare la composizione di questo scenario, a comprendere la complessità e l'importanza della contaminazione tra architettura, design e moda, e ad applicare gli strumenti del "progetto" ad altri contenuti.

Dal fronte italiano emerge a chiusura del decennio un contributo più che significativo per una panoramica disciplinare sul "mostrare", ad opera di Sergio Polano [Polano 1988]. Tra i concetti chiave per questa indagine vi è la caratterizzazione, proposta da Giovanni Anceschi nel 1981 e ripresa in quelle pagine, dell'*exhibition design* come una disciplina che «consente di far vedere ad altri ciò che altrimenti non potrebbero vedere o meglio ciò che altrimenti non saremmo in grado loro di far vedere» [Polano 1988, 46]. Questo procedimento «implica complesse operazioni di lavoro, con plurime intersezioni specifiche di professionalità, analoghe a quelle di taluni settori della produzione spettacolare - come il teatro o il cinema» [Polano 1988, 46] e deve fare i conti con la tensione primaria verso un obiettivo omogeneo e illusoriamente immediato: «il miope non deve avvertire la presenza degli occhiali nell'atto di guardar lontano». La provvisorietà e la multidisciplinarietà contro cui lottano l'allestimento e la mostra stessa scatenano una serie di implicazioni che a loro volta influiscono sul *mostrare*, che nella sua essenza «è far vedere, atto deliberato nel quale visione e conoscenza sono coniugate in un insegnamento» [Marras 1988, 101].

Quale insegnamento o messaggio riuscì a lanciare l'industria della moda pronta italiana, in soli tre giorni, ogni sei mesi, e con un linguaggio principalmente visivo e simbolico?



1: Pitti Uomo, 24° Pitti Uomo. Ambienti della Fortezza da Basso ristrutturata dall'architetto Pinto [Archivio Pitti Immagine].

Le prime risposte arrivano nel luglio 1983, quando Pitti Uomo sceglie di spostare la sua dimora definitiva alla Fortezza da Basso, mantenendo gli spazi espositivi di Palazzo degli Affari e Palazzo dei Congressi per le sfilate e successivamente per gli espositori del salone parallelo *Uomo Italia*. Con la fortezza ristrutturata in ogni sua parte e dotata di servizi necessari all'accoglienza di un vasto pubblico (Fig. 1), con accorgimenti utili ai sistemi espositivi da ospitare, il Centro di Firenze per la Moda Italiana fa il passo definitivo: nello stesso anno crea il Centro Moda s.r.l., un ente a scopo di lucro che si occupa di organizzare la fiera, gestendo fornitori, stampa e servizi.

La decisione di trasferire la sede è nata dall'incontro dell'offerta da parte del Centro Moda di un ambiente più ampio e confortevole all'esigenza degli espositori di avere a disposizione più spazio per imprimere allo stand il carattere di mostra ma anche di mercato. Ma la Fortezza da Basso, diventata così sede unica della manifestazione, assumerà un importante rilievo anche per i compratori che potranno visitare tutti gli stand che desiderano senza doversi trasferire da una sede ad un'altra come è avvenuto in passato. Non c'è dubbio, inoltre, che l'organizzazione dei servizi sarà più adatta alle esigenze di tutti².

² Firenze, Archivio Pitti Immagine, Pitti Uomo, B. PU1983001C001, F. Rassegna stampa 24a edizione.

Dalla 24^a edizione di Pitti Uomo lo scenario espositivo della moda, fatto di 170 espositori su una superficie complessiva di 15 mila mq utili, vede una rivoluzione in essere, in cui gli attori si contendono la visibilità a suon di allestimenti o meglio, di mostre di “moda pronta”.

Dall'8 all'11 luglio del 1983 nello stand di Gherardini c'è un giovane pittore che immortala su una tela, in una performance continua, i finti indossatori (Fig. 2), in quello di Salvatore Ferragamo le vetrine sono teche con schermo trasparente incassate nelle pareti a mo' di finestra, nelle quali a far da fondale agli abiti c'è un quadro impressionista. Da Mario Valentino i look da uomo “alla moda” napoletano sono rigorosamente in bianco ed esibiti su manichini bidimensionali, di colore grigio e materiale metallico, con spessore minimo e sembianze robotiche; da Ermenegildo Zegna i manichini vengono trasformati in musicisti, le pareti ospitano grafiche di pentagrammi e da una di esse sporge un piano d'appoggio inclinato, sagomato e stilizzato per sembrare un pianoforte (Fig. 3).

La contesa è ardua ma per questa edizione

l'Oscar va al Gruppo Finanziario Tessile che, nello stand dove sono stati esposti una trentina di manichini vestiti “Sidi, Profilo e Vent'anni”, ha piazzato quindici Personal Computer Olivetti M-20 che informano il visitatore bombardandolo di tutti i dati sulla produzione e la distribuzione di questa Fiat dell'abbigliamento [Mulassano 1983, 27].



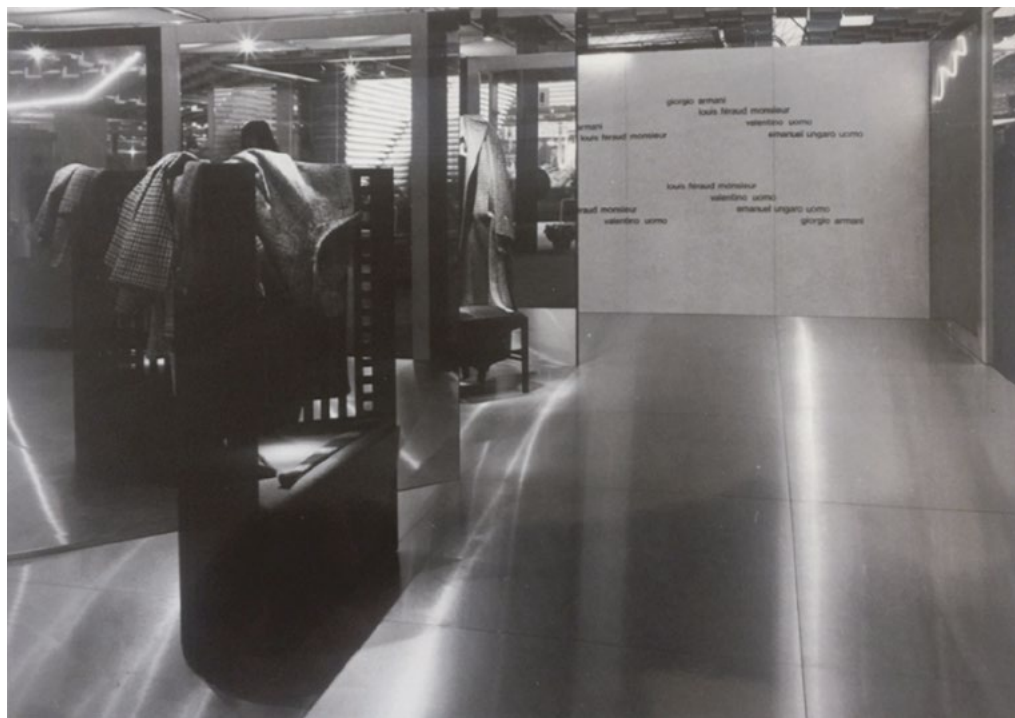
2: Pitti Uomo, 24^a Pitti Uomo. Stand Gherardini Firenze [Firenze, Archivio Pitti Immagine, Pitti Uomo, B. PU1983002C001].



3: Pitti Uomo, 24° Pitti Uomo. Stand E. Zegna Novara [Foto da Archivio Pitti Immagine].

Per l'edizione successiva Pierluigi Cerri, che nel 1981 aveva allestito insieme a Vittorio Gregotti la mostra *Identité italienne* curata da Germano Celant al Centre Pompidou di Parigi [Celant 1981], ricrea per il Gruppo Finanziario Tessile di Torino uno stand a metà strada tra realtà e finzione (Fig. 4), passando dal mostrare l'identità italiana nell'arte a Parigi al contribuire alla nuova «identità della moda italiana» [Segre Reinach 2011, 50-55] a Firenze. Immerse in un gioco di specchi, filamenti al neon e superfici riflettenti, alcune sedute della collezione Cassina *I maestri* fungono da «basamenti» [Marras 1988, 106] per gli abiti Facis, Profilo e Ventanni, che catturano l'osservatore con l'aiuto dei nomi di grandi stilisti quali Armani, Valentino, Ungaro, Dior stampati sui fondali della scena. Come ricorda Giovanni Baule «comunicare la moda è un gioco di specchi, è la messa in circolo di una comunicazione autoreferenziale» [Baule, Pagliardini 1985, 46]. Sulla rivista milanese *Fashion* Giusi Ferrè riassume questa edizione e puntualizza: «Anche gli stand si vestono dal designer», riferendosi al fatto che intorno a Pitti Uomo c'è «sempre più spettacolo, sempre più coreografia, sempre più grande teatro: la moda, per rappresentarsi, sceglie nuovi strumenti, simula ambienti diversi, si carica di significati» [Ferrè 1984, 26].

Siamo solo a metà strada e Pierluigi Cerri è solo uno dei curatori d'eccezione che mettono la cultura del progetto al servizio della moda e della sua stagionalità, perché durante le sette successive edizioni di Pitti Uomo va in scena a Firenze qualcosa che Mendini già tentava di introdurre, con maggior rigore e argomentazione disciplinare, nelle pagine di



4: Area Comunicazione e Immagine, 25° Pitti Uomo. Stand Gruppo Finanziario Tessile a cura di Pierluigi Cerri [Torino, Archivio GFT, Marketing e comunicazione, B2958 F. 12].

«Domus Moda» nel 1981, mentre situava «la moda all'interno del dibattito della cultura della progettazione e del design» [Maddaluno 2015, 1].

Per allargare il focus e comprendere la potenza espositiva e celebrativa di Firenze nello scenario della moda pronta, ricordiamo che nella primavera del 1985 – tra un Pitti Uomo e l'altro – il Centro Mostre di Firenze con la collaborazione della Galleria del Costume di Palazzo Pitti organizza e dedica una retrospettiva alle ormai famose calzature di Ferragamo nei prestigiosi saloni di Palazzo Strozzi. L'Architetto Piero Pinto, artefice della ristrutturazione della Fortezza, si cimenta anche qui con la predisposizione degli spazi per la mostra.

L'oggetto del “mostrare”, nella vetrina urbana fiorentina, non è dunque solo il prêt-à-porter maschile, ma più in generale lo “stile italiano”.

La rivista «L'architettura» dedica infatti a questo episodio quindici pagine della sezione “Tecnologia e design”, apostrofando la rassegna come un esempio di mostra sul «rapporto tra moda e cultura» mediato dal progetto [Redazione «L'architettura» 1985, 461]. Che la moda voglia elevare il suo status non è un segreto, come dichiara Marco Rivetti del GFT due anni più tardi in un'intervista comparsa sul supplemento *Moda* del «Corriere della sera»: «la sfida è trasformare i “nomi” in “marchi” rendendoci più prestigiosi e conosciuti» [Levi 1986, 31].

L'articolo intitolato *L'architetto fa la moda* comparso nel 1985 su «Ottagono» all'interno di un numero dedicato a moda e design dimostra che la loro contaminazione, cioè il

processo di inclusione disciplinare di «questa mini-architettura da passeggio, questa particella molle di contesto urbano che ci portiamo addosso» nell'emisfero del progetto [Cecchi, Scarzella 1985, 74], stava andando proprio in quella direzione. L'editoriale introduttivo ribadisce infatti:

sebbene qualche anno fa sarebbe sembrato impensabile accostare i due settori cercando di individuare probabili analogie [...]; moda e design si sono avvicinate proprio su quei punti dove più diverse sembravano le loro intrinseche caratteristiche, talvolta influenzandosi reciprocamente. Fino all'inevitabile passo successivo, quello cioè di operare nel campo opposto [Redazione «Ottagono» 1985, 18].

Si arriva così nella seconda metà del decennio, ad esempio nella 30^a edizione di luglio 1986, a vedere il Gruppo Finanziario Tessile inaugurare ufficialmente lo stand progettato con Arata Isozaki «in una nuova fusione culturale» [Redazione «Fashion» 1986, s.p.]. Parallelamente Nino Cerruti ed Ermenegildo Zegna escono vincitori dalla prima edizione del «Premio Pitti Uomo»³ e altri duecento espositori si contendono la Fortezza da Basso, con i suoi 390 buyer tedeschi, 111 testate giornalistiche italiane tra cui le principali generaliste di Milano, Firenze, Bologna, Roma, Palermo e tante stelle dell'olimpico di settore come «Fashion», «Harper's Bazaar», «Italian Design Fashion», «Moda», «Nuova Enciclopedia della Moda Italiana», «Uomo Vogue», «Vanity», «Vogue Italia», «Westuff»⁴. Il Centro Moda di Firenze annuncia per l'edizione successiva «un padiglione interamente dedicato alle sfilate»⁵ mentre Luca Ronconi accoglie buyers e visitatori nell'atmosfera rinascimentale di Palazzo Vecchio con l'allestimento commestibile della *Serata Tardo Medicea* (Fig.5)⁶.

Moda e design sono ormai sintonizzate sulle «frequenze fiorentine» [Casini 2003].

Conclusioni

Come scrive Esposto su «Vogue Italia» nell'aprile del 1981, illustrando un seminario sulla moda tenuto dall'Architectural Association di Londra, siamo di fronte ad una crescente rappresentazione dell'architettura «come dimensione che combina *reality and dream* ed è elemento attivo della vita in generale» [Esposto 1981, 170]. La moda diventa nell'arco del decennio un terreno fertile in cui coltivare questa combinazione.

Su questo concetto riflette anche la mostra *Skin + Bones. Parallel practices in fashion and architecture*, curata da Brooke Hodge al MOCA di Los Angeles nel 2006 [Hodge 2006], che si focalizza sulla stretta relazione creatasi negli ultimi decenni del secolo scorso tra

³ Firenze, Archivio Pitti Immagine, Pitti Uomo, B. PU1986001R0002, F. 1° Premio Pitti Uomo.

⁴ Firenze, Archivio Pitti Immagine, Pitti Uomo, B. PU1986002C0015, F. Rassegna stampa 30a edizione.

⁵ Firenze, Archivio Pitti Immagine, Pitti Uomo, B. PU1986001C0004, F. Padiglione sfilate alla Fortezza da Basso.

⁶ Firenze, Archivio Pitti Immagine, Pitti Uomo, B. PU1986002C0007, F. Serata Medicea.



5: Pitti Uomo, 30° Pitti Uomo. Serata Tardo Medicea [Foto da Archivio Pitti Immagine].

due discipline anticamente nemiche: «un processo di scambio continuo e proficuo che ha portato a radicali cambiamenti nei metodi e nelle tecniche di entrambe» [Redazione Domus 2006]. Questa mostra, replicata due anni dopo anche alla Somerset House di Londra, individua proprio nel decennio ottanta “lo starting point” per un significativo cambiamento culturale nella moda e nell’architettura:

The 1980s was a period of great cultural diversity, energy and enquiry. [...] Boundaries between disciplines seemed to merge as creative cultures came together in a dialogue that promoted a rich exchange of ideas and possibilities. This period provided fertile ground for a generation of architects and designers in their formative years [Somerset House 2008].

Grazie al consistente nucleo di documenti – molti dei quali inediti – custoditi presso l’archivio della Fondazione Pitti Immagine a Firenze, si possono aggiungere caratteri essenziali a questa porosità disciplinare, illuminando testimonianze che parlano di industria della moda e cultura progettuale italiana, dall’alba al tramonto del decennio. Il Centro Moda di Firenze ha inoltre promosso dal 1980 al 1987 l’edizione del periodico *Pitti Uomo* [Centro di Firenze per la moda italiana 1980-1987], che raccoglie gran parte della rassegna stampa italiana e straniera uscita in occasione della fiera: un periodico

dei periodici. In queste pagine, seppur con sguardi inesperti e a-critici, si apre e descrive uno scenario progettuale interdisciplinare tutto italiano, che vede l'industria desiderosa di creatività e la cultura del progetto ampliare i propri confini.

Pitti Uomo può dunque essere un caso studio efficace perché consente di circoscrivere il contesto spaziale e merceologico per concentrarsi sui numerosi episodi espositivi, trasformando Firenze in una grande e diffusa "vetrina urbana" della moda industriale maschile negli anni Ottanta.

La "creatività in mostra" è ciò che emerge al netto del lavoro concettuale ed esecutivo degli architetti, dei curatori, degli allestitori e delle nuove figure professionali che si avvicinano alla moda non per crearla ma per "rappresentarla", accomunati dal tentativo di realizzare esposizioni temporanee del marchio, il più effimere e rappresentative possibili, in un contesto commerciale e transitorio.

Questo insieme di dispositivi spaziali e di mostre che intrecciano arte, design, moda e comunicazione vengono abbracciati dalle mura di Firenze e possono essere visti dall'alto come un grande ed eterogeneo racconto «about the capacity for creating, producing and circulating fashion cultures, to connect artefacts and people» [Neira García 2018, 1].

Un racconto sul *made in Italy* e sulla cultura del progetto che lo sorregge, per verificare come negli anni Ottanta «il design – si faccia – così, per molti aspetti, anche mass medium» [De Fusco 1985, 90].

Bibliografia

Monografie

- ANCESCHI, G. (1981). *Monogrammi e figure: teorie e storie della progettazione di artefatti comunicativi*, Firenze-Milano, La casa Usher.
- BIANCHINO, G. (1987). *Disegno della moda italiana 1945-1980*, Parma, CSAC.
- BIANCHINO, G., GIORDANI-ARAGNO, B., ZALTIERI F. (1988). *Walter Albini*, Parma, CSAC.
- CASINI, B. (2003). *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80. Musica, teatro, moda, clubbing e altro*, Roma, Arcana.
- CELANT, G. (1981). *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- HODGE, B. (2006). *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, London: Thames & Hudson.
- MELLI, G. (2011). *E nacque la moda italiana: la vera storia di "Pitti" narrata da chi l'ha vissuta in prima persona*, Firenze, Florence Art Edizioni.
- MERLO, E. (2003). *Moda italiana, Storia di un'industria dall'Ottocento a oggi*, Venezia, Marsilio.
- MERLO, E. (2012). *Moda e Industria 1960-1980*, Milano, Egea.
- MORES, C. (2006). *From Fiorucci to the Guerrilla Stores: Shop Displays in Architecture, Marketing and Communications*, Venezia, Marsilio.
- PARIS, I. (2006). *Oggetti cuciti: l'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, FrancoAngeli.
- PENT, G. (1988). *Product differentiation and process Innovation in the Italian clothing industry*, Geneva, International Labour Organization.

POLANO, S. (1988). *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine.

SCODELLER, D. (2007). *Negozi l'architetto nello spazio della merce*, Milano, Electa.

SOMERSET HOUSE (2008), *Skin + Bones. Parallel Practices in Fashion and Architecture*, 24 April - 10 August 2008, Exhibition Guidebook, London, Somerset House [https://www.somerset-house.org.uk/whats-on/skinbones].

VACCARI, A. (2012). *La moda nei discorsi dei designer*, Bologna, Clueb.

VAUDETTI, M., CANEPA, S., MUSSO, S. (2014). *Esporre Allestire Vendere. Exhibit e Retail Design*, Milano, Wolters Kluwer Italia.

Saggi in volume collettaneo

BOSELLI, M. (2011). *Milano è di moda*, in *Professione PR. Immagine e comunicazione nell'Archivio Vitti*, a cura di E. Puccinelli, Milano, Skira, pp. 34-105.

FAGGELLA, C. (2016). *Itinerari di moda fiorentina fra il dopoguerra e la fine degli anni Sessanta*, in *Moda, Città e Immaginari*, a cura di A. Vaccari, Milano, Mimesis, pp. 148-59.

FRISA, M.L. (2016). *Riflessioni in ordine sparso su moda e città*, in *Moda, città e immaginari*, a cura di A. Vaccari, Milano-Udine: Mimesis, pp. 16-24.

MARCADENT, S. (2016). *For your eyes only*, in *Moda, città e immaginari*, a cura di A. Vaccari, Milano-Udine, Mimesis, pp. 184-193.

MARRAS, N. (1988). *Breviario strumentale*, in *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di S. Polano, Milano, Lybra Immagine, pp. 101-118.

MASCIARIELLO, A. (2016). *Milano, un set per gli stilisti*, in *Moda, Città e Immaginari*, a cura di A. Vaccari, Milano, Mimesis, pp. 238-49.

SEGRE REINACH, S. (2006). *Milan: The City of Prêt-à-Porter in a World of Fast Fashion*, in *Fashion's World Cities*, Edited by C. Breward and D. Gilbert, Oxford, Berg, pp. 123-134.

SEGRE REINACH, S. (2010). *Milan as a fashion city*, in *Berg Encyclopedia of Dress and Fashion: Western Europe*, edited by J. B. Eicher, Oxford, Berg Publishers, pp. 259 - 263.

VITTI, B. (2011). *Non solo moda. L'importanza di chiamarsi PR*, in *Professione PR. Immagine e comunicazione nell'Archivio Vitti*, a cura di E. Puccinelli, Milano, Skira, 106-172.

Articoli in rivista

BAULE, G., PAGLIARDINI, W. (1985). *Comunicare la moda*, in «Ottagono», n.7 8, pp. 46-53.

CARATTOZZOLO, V. C. (2017). *Paradigmi vestimentari degli anni Settanta a confronto*, in «Flash Art», aprile, pp. 33-37.

CECCHI, D., SCARZELLA, P. (1985). *L'architetto fa la moda*, in «Ottagono», n.78, pp. 74-75.

Centro di Firenze per la moda italiana, *Pitti Uomo*, 1980-1987, periodico semestrale.

DE FUSCO, R. (1985). *La vendita*, in «Ottagono», n.78, pp. 88-90.

ESPOSTO, F. (1981). *La moda nello studio dello spazio fisico*, in «Vogue Italia», n. 375, p. 170.

FERRÈ, G. (1984). *Anche gli stand si vestono dal designer*, in «Fashion», n. 667, p. 26.

GRIFFO, L. (1986). *Pitti Uomo, non solo moda tra cultura e mondanità*, in «Il Resto del Carlino», 6 giugno, p. 17.

LEVI, R. F. (1986). *A colloquio con Marco Rivetti. Industriale leader del settore. La sfida è trasformare i "nomi" in "marchi"*, in «Moda», 18 ottobre, p. 31.

- MADDALUNO, P. (2015). *Iscrivere la moda del design: Alessandro Mendini e Domus Moda 1981-85*, in «AIS/Design storia e ricerche», n. 6: www.aisdesign.org/aisd/inscrivere-la-moda-nel-design-alessandro-mendini-e-domus-moda-1981-85 [ottobre 2019].
- MULASSANO, A. (1983). *In grigio, elegante e con un pò di rigore "Pitti Uomo" cancella colori e frivolezze*, in «Corriere della Sera», 10 luglio, p. 17.
- NEIRA GARCÍA, L. (2018). *Fashion: Cultural Heritage and the Made in*, in «ZoneModa Journal», vol. 8, n. 1, pp. 63-75.
- REDAZIONE «DOMUS» (2006). *Pelle e ossa*, in «Domus», novembre: www.domusweb.it/it/architettura/2006/11/03/pelle-e-ossa.html [ottobre 2019].
- REDAZIONE «FASHION» (1986). *Progettando il domani*, in «Fashion», n. 783, 26 agosto, s.p.
- REDAZIONE «L'ARCHITETTURA» (1985). *Moda-cultura*, in «L'architettura», n. 356, p. 461.
- REDAZIONE «OTTAGONO» (1985). *Moda e design*, in «Ottagono», n.78, p. 18.
- SEGRE REINACH, S. (2011). *L'identità della moda italiana*, in «Conquiste del lavoro», n. 733, pp. 50-65.
- TOLIC, I. (2019). *Fiorucci, Esprit e l'immagine degli anni Ottanta nei progetti della Sottsass Associati*, in «ZoneModa Journal», vol. 9, pp. 119-143.
- WEIR, J. (1981) *Fashion. The New Looks: Milan and Paris*, in «Vogue», n. 171, pp. 128-133.

Elenco delle fonti archivistiche

- Firenze. Archivio Pitti Immagine. Pitti Uomo. B. PU1983001C001, f. Rassegna stampa 24a edizione.
- Firenze. Archivio Pitti Immagine. Pitti Uomo. B. PU1986001C0004, f. Rassegna stampa 29a edizione.
- Firenze. Archivio Pitti Immagine. Pitti Uomo. B. PU1986001R00002, f. 1° Premio Pitti Uomo.
- Firenze. Archivio Pitti Immagine. Pitti Uomo. B. PU1986002C0015, f. Rassegna stampa 30a edizione.
- Firenze. Archivio Pitti Immagine. Pitti Uomo. B. PU1986001C0004, f. Padiglione sfilate alla Fortezza da Basso.
- Firenze. Archivio Pitti Immagine. Pitti Uomo. B. PU1986002C0007, f. Serata Medicea.
- Torino, Archivio GFT, Marketing e comunicazione, B. 2958, 12.

MAREMODA CAPRI E IL RACCONTO DEL MADE IN ITALY

ELENA FAVA

Abstract

The paper deals with the analysis of MareModa Capri as an important part of the complex geography of Italian fashion in the late 1960s. A study of documents and critical literature together with newspaper articles clarifies the role of the event in the national and international calendar. The aim of the paper is also to underline how fashion was used to promote Italian landscapes and lifestyle around the world.

Keywords

Maremoda; Capri, Made in Italy

Introduzione

La manifestazione *MareModa Capri* ha avuto una fortuna critica limitata a dispetto del successo quasi costante favoleggiato dalla stampa periodica nazionale e internazionale nel decennio 1967-1976.

In anni recenti è stata proposta una lettura di taglio storico archivistico per ricostruirne la fisionomia grazie ai documenti conservati presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Napoli [Spinelli 2010], oggi inaccessibile a causa della cronica mancanza di personale specializzato nei luoghi deputati alla conservazione del patrimonio culturale. L'analisi dell'evento caprese è inquadrata in una prospettiva nazionale, e necessariamente solo abbozzata, per tracciare il composito affresco dell'alta moda italiana attraverso le città della penisola [Masciarriello 2014, 397], e affrontata in una dimensione più squisitamente locale per valorizzare protagonisti e imprese isolate in un racconto che attraversa il Novecento [Esposito 2015, 119-138].

Ornella Cirillo identifica la manifestazione come epilogo del processo di spettacolarizzazione dell'immagine dell'isola avviato negli anni Cinquanta [Cirafici, Cirillo 2016, 1245-1252]. La studiosa, particolarmente impegnata a definire il ruolo di Napoli nel sistema della moda italiana, mette in luce il rapporto dialettico con cui paesaggio e moda concorrono a definire una nuova rappresentazione di Capri e di uno stile caprese, incarnati da contesti esclusivi e proposte qualificate da sperimentalismo, ricerca cromatica e sapienza artigianale locale [Cirillo, Liberti 2017, 201-202].

Nel proseguire la ricerca avviata su *MareModa Capri* in un recente studio [Fava 2018, 11-14], il presente contributo propone, in una prospettiva storico artistica, un affondo

sulla manifestazione nel suo decennio di vita. In particolare la vicenda del fashion show è indagata in relazione sia alla peculiare dimensione non urbana dell'isola che offre uno scenario ideale per il lungo happening della moda, sia all'articolata geografia della moda italiana che si delinea alla fine degli anni Sessanta nel composito laboratorio del cambiamento etichettato *made in Italy* [Laboratorio Italia 2018].

Per restituire una lettura quanto più possibile articolata dell'evento, è stata fondamentale la consultazione di documenti (video, rassegna stampa, documentazione cartacea, grafica e fotografica) conservati in raccolte di enti pubblici e appartenenti a privati, la consultazione di periodici di settore e la testimonianza diretta di Franco Joca, uno degli indossatori chiamati a sfilare nelle ultime due edizioni di *MareModa Capri* dirette da Sandro Massimini.

Una formula vincente: mare, moda e turismo

La prima edizione di *MareModa Capri* debutta nel 1967, raccogliendo il suggerimento lanciato qualche anno prima dal concorso giornalistico Moda e Turismo in Italia in cui era proposta l'idea di un evento fieristico dedicato alla moda estiva in una delle suggestive località del Bel Paese. L'iniziativa decolla con il sostegno della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Napoli, dell'Ente Provinciale per il Turismo di Napoli, dei Comuni di Capri e Anacapri e dell'Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Capri. L'Isola Azzurra, colpita come molte località della Campania da un calo delle presenze [Fiore 1968], viene rilanciata come meta turistica esclusiva mediante una manifestazione dedicata alla moda italiana che spinge alla coesione gli Enti locali e nel 1976 può contare sui contributi della Regione.

Per circa un decennio *MareModa* diventa un appuntamento commerciale, mondano e spettacolare che ogni anno nel mese di settembre richiama un pubblico sempre più numeroso, costituito da giornalisti e buyer provenienti da tutto il mondo che ne amplificano la portata oltre i confini nazionali.

Anima della manifestazione è Rodolfo (Rudi) Crespi, titolare di un'agenzia di relazioni pubbliche, intenzionato a sottrarre a Saint-Tropez il monopolio della moda balneare [Madeo 1967]. Un ruolo significativo deve aver svolto l'icona di stile internazionale e ambasciatrice della moda italiana Consuelo Crespi, presenza costante di *MareModa* insieme al marito. Americana di nascita ma romana di adozione, l'ex modella è Rome editor per «Vogue America» negli anni della direzione di Diana Vreeland e dal 1965 è inserita nella redazione romana dell'edizione italiana [Monti 2016, 43-44]. Il presidente è Pasquale Acampora, della famiglia fondatrice di Billy Ballo che esordisce proprio nell'evento caprese per poi promuovere le proprie creazioni attraverso una serie di boutique in note località turistiche della Liguria [Spinelli 2010, 41]. L'azienda napoletana oltre a produrre gli abiti di sarti campani, realizza i progetti del rivoluzionario designer Walter Albini che prende parte alla manifestazione sin dagli esordi, anche nelle vesti di modello insieme a Elsa Martinelli e a Gil Cagné per Caumont nel 1975.

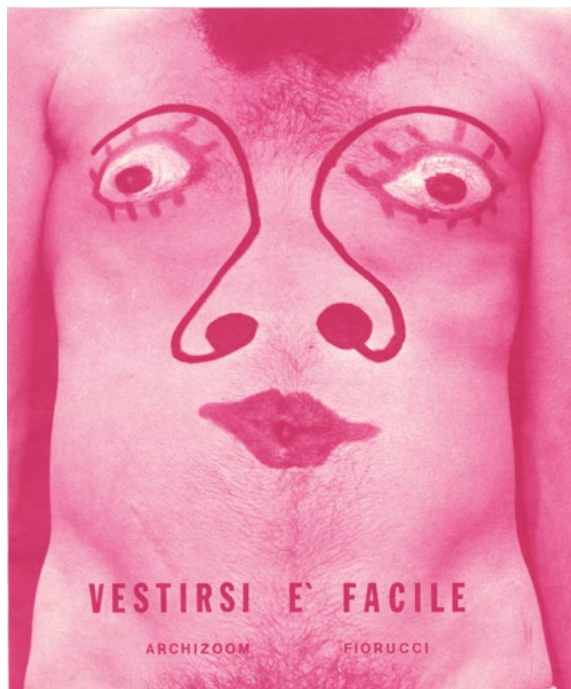
La prima edizione viene tenuta a battesimo da Emilio Pucci e Livio De Simone, capresi d'elezione, che nell'isola avevano incominciato la loro avventura negli anni Cinquanta,

ponendosi come riferimenti per la moda boutique, punta di diamante della moda italiana già a partire dalla storica sfilata organizzata da Giorgini a Firenze nel 1951 e testa di ponte per l'affermazione del *prêt-à-porter*.

La stessa manifestazione accoglie le grandi firme dell'alta moda, gli oggetti dell'artigianato locale presentati in apertura della tre-giorni caprese in una mostra dedicata, a cui si aggiunge dal 1968 quella dell'accessorio per il mare. Lo spazio riservato a questi settori è in linea all'interesse sempre crescente per gli accessori, considerati complemento indispensabile nella composizione del *total look*, interesse che si registra nelle riviste di moda dalla fine degli anni Sessanta. Inoltre, conferma la strategia messa in atto dagli organizzatori dell'evento: rivitalizzare l'antica fama della moda di Capri, con i pantaloni alla caviglia, i tessuti pregiati e i sandali di cuoio, mediante oggetti firmati dai nuovi brand locali che vengono presentati insieme ai grandi nomi della moda italiana.

A *MareModa* Capri trovano sempre più spazio proposte che attestano l'affermazione dell'uomo-moda, con le collezioni firmate da Totò Pisani e da Carlo Palazzi, e una produzione per il tempo libero con soluzioni pratiche, ricerca di materiali inusuali, interventi curiosi e di facile presa su un pubblico che vede nella novità un modo per differenziarsi.

A Capri presentano le loro creazioni anche Mirsa, Roberta di Camerino e Irene Galitzine, e gli astri del nascente *prêt-à-porter* italiano tra cui Albini, Krizia, Missoni, Versace, Ferré e Moschino, trovano spazio le proposte unisex di Cerruti 1881 e di Caumont. C'è posto anche per le provocazioni di Fiorucci che sostiene il Dressing Design di Archizoom con costumi sgambati e così audaci da suscitare l'indignazione delle giornaliste di moda (Fig. 1) [Fava 2018, 12-13].



1: Archizoom, *Vestirsi è facile*. Archizoom Fiorucci, 1972 ca., stampa offset. Manifesto ideato in occasione della presentazione del Dressing Design di Archizoom a *MareModa* Capri nel settembre 1972 [CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma].

Mostre, convegni, concorsi, incontri internazionali della Moda (dal 1972) e l'assegnazione del premio Tiberio d'oro alle personalità distintesi per talento e originalità, fanno da corona a sfilate spettacolari.

La formula della manifestazione, che prevedeva una maratona di tre giorni fitta di inaugurazioni, défilé tecnici, appuntamenti culturali e commerciali e lo spettacolo del gran finale con una selezione di modelli, accusa segni di stanchezza già nel 1972 e viene incrinata dall'emergenza colera che nel 1973 compromette la stagione turistica di buona parte della Campania e costringe a rimandare l'evento.

Viene tentato un rilancio nelle edizioni successive. Nel 1975 il programma include il rally motonautico *MareModa*, organizzato con l'ausilio di case produttrici di costumi da bagno, così da rimarcare l'identità dell'evento caprese e la specializzazione nel segmento moda-mare, spesso messa in discussione dalla presentazione di abiti da sera e completi per il giorno [Mari 1975]. L'esperimento si rafforza nell'anno successivo introducendo anche una regata velica, allo scopo di intercettare il pubblico sportivo. L'evento abbandona il carattere mondano delle prime edizioni e nel 1976 l'organizzazione dichiara di voler puntare soprattutto sulla promozione dell'artigianato campano e del settore tessile-abbigliamento, individuati come possibili leve economiche per lo sviluppo del mezzogiorno [Cesarino 1976].

Il proposito di valorizzare la tradizione del passato per rilanciare la sfida al futuro non avrà seguito. Nel 1976, allo scoccare del decennale, si tiene infatti l'ultima edizione. È annunciata quasi profeticamente (forse realisticamente) già nel 1969, in un articolo apparso nel quotidiano britannico «The Times» in cui si spendono parole di elogio per la ricaduta pubblicitaria della manifestazione sulla moda italiana nonostante i costi elevati [King-Deacon 1969] che non smettono di suscitare polemiche sulla stampa nazionale [Tucci 1976].

Le passerelle di Capri e il lungo happening di *MareModa*

Le sfilate a Capri sono concepite come veri e propri happening, termine questo mutuato dal linguaggio artistico contemporaneo che ricorre nella pubblicistica del periodo per sottolineare l'aspetto performativo delle presentazioni e il desiderio di coinvolgere il pubblico, invadendo quasi capillarmente gli spazi dell'isola.

Le sfilate si svolgono sullo sfondo della Certosa di San Giacomo e dei Faraglioni, al teatrino dell'Hotel Quisisana, all'Hotel La Palma, in imbarcazioni di lusso o da regata e anche in un originale défilé-promenade di moda pronta nella celebre piazzetta dell'isola, come nell'edizione del 1969, così da calare i modelli nel loro contesto d'uso.

Sono orchestrate come veri e propri spettacoli, con scenografie studiate ad hoc ed effetti speciali, da professionisti noti a livello internazionale come Gavin Robinson, ex modello e model agent londinese. Robinson porta una ventata della Swinging London a Capri e trasforma in ballerini le indossatrici e gli indossatori, alcuni dei quali arrivati direttamente nella capitale, guidando i gesti al ritmo di musiche incise su nastri elettronici scelte appositamente per valorizzare le proposte vestimentarie (Fig. 2).

L'edizione del 1971 per la regia di Giorgio Vecchia, attivo in ambito cinematografico, è meno spettacolare, anche se a giudicare dalla documentazione fotografica è mantenuta l'atmosfera di ballo frenetico e non mancano i colpi di scena, come il lancio del reggisenino in perfetto stile Saint-Tropez. Nel catalogo della manifestazione sono indicati i nomi di Bob Curtiss e Valerie Wells, autori dei movimenti grafici, e la presentazione di modelli originali ideati da allievi dell'Accademia di Costume e di Moda di Roma [*MareModa Capri* 1971]. Tra loro spicca una giovane e ben nota Isabella Rossellini, immortalata dai fotografi nei panni di creatrice di una tuta unisex in jersey di seta, turchese per lui e viola per lei. Sandro Massimini, attore teatrale, regista e coreografo, firma gli spettacoli finali a partire dal 1974, anche se la sua partecipazione a *MareModa Capri* è documentata già nel 1969. Coinvolto a vario titolo nell'organizzazione di sfilate, tra cui quelle ordinate dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi a Venezia, Massimini è celebrato dalla stampa italiana per la sua capacità di far risaltare i modelli in movimento, aggiornando la consuetudine di trasformare, con risultati spesso comici e forvianti, le indossatrici e gli indossatori in ballerini. Il tema del circo è il motivo conduttore dell'edizione del 1975, mentre una scenografia minimale fa da sfondo alle creazioni presentate nell'ultima *MareModa* in cui si concede ampio spazio al nudo quasi integrale di Coveri, che manda in scena avveniristici Adamo ed Eva, e alle trasparenze di cellophane di Moschino. In realtà la nudità è motivo conduttore delle proposte presentate a *MareModa* sin dagli esordi: bikini ridottissimi, topless, monokini, ciripà, tanga, ironiche foglie di fico, pareo



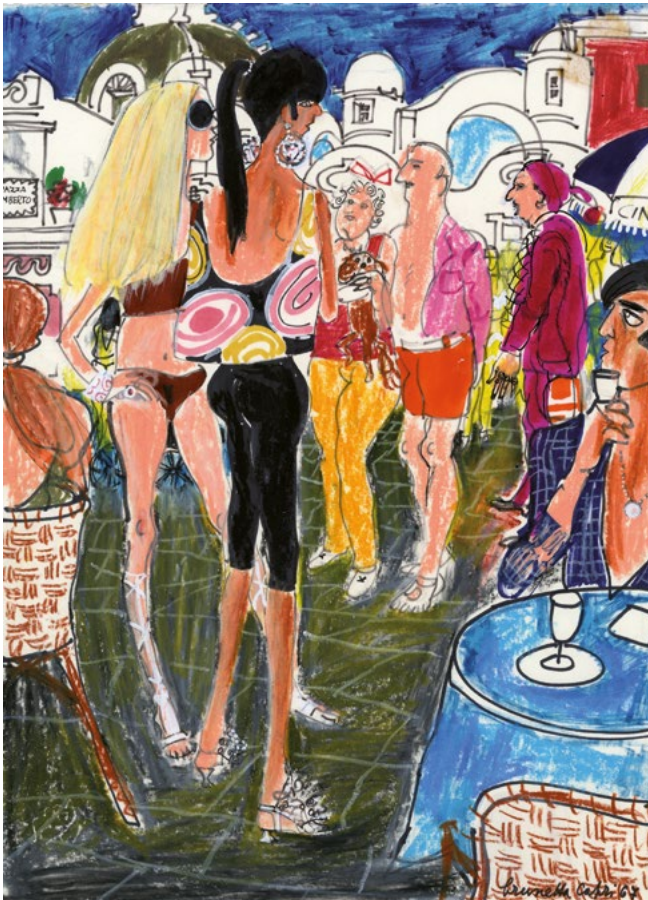
2: Krizia (Mariuccia Mandelli), modelli della collezione P/E 1970 disegnata da Karl Lagerfeld, 1969 ca., stampa fotografica, fotografia di Riccardo De Sanctis. Collezione presentata a *MareModa Capri* nel settembre 1969 [CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma].

unisex indossati a petto nudo fino ad arrivare ai ridottissimi coprisex argentati per lui, giudicati quasi più scandalosi della polvere di stelle e del monokini che ricoprono il corpo di lei.

Non mancano rivendicazioni vicine a istante femministe espresse da alcune giornaliste come ammonimento alle donne a interpretare, e non a seguire pedissequamente, le proposte dei creatori di moda [Omicini 1971; Sollazzo 1976]; oppure il rifiuto di sfilare in costume da bagno tipo “miss qualcosa” rivendicato dalle uniche due concorrenti italiane al titolo di fotomodella dell’anno che si aggiudicano soltanto un po’ di eco mediatica [«Corriere d’Informazione» 1974].

Anche le viuzze di Capri sono vestite di corpi che portano lo spettacolo oltre le pedane ufficiali. Sono quelli dei nuovi divi, gente della moda che fa la moda: le cover girl che interpretano contemporanei ideali di bellezza e i fotografi che ne plasmano le forme attraverso l’obiettivo.

E ancora i corpi esotici delle modelle provenienti da tutto il mondo; i corpi dei villeggianti e dei locali che durante il giorno si disperdono nei pittoreschi vicoli dell’isola e



3: Brunetta, La moda nella piazzetta di Capri, 1967, pennarello, china, cera su carta [CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell’Università di Parma].



4: Walter Albini e Mirella Petteni indossano i modelli della collezione P/E 1969 disegnata da Albini per Cole of California, 1968 ca., stampa fotografica b/n. Collezione presentata a *MareModa Capri* nel settembre 1968 [CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma].

trasformano la piazzetta in un osservatorio sociale puntato su un'umanità coloratissima e abbronzata che interpreta la moda con stramberie di cattivo gusto mescolate a rarità di perfezione (Fig. 3) [Brunetta 1967].

Il fashion show di Capri rende la moda protagonista del racconto per immagini che si precisa nei periodici e nelle riviste di settore. Le quinte da cartolina che facevano da sfondo ai servizi negli anni Cinquanta lasciano il posto al lungo happening della moda, in movimento tra il bordo piscina di lussuosi hotel, davanti agli archi della Certosa, sopra le imbarcazioni e tra le strade (Fig. 4).

Nelle sue forme materiali e immateriali la moda viene riconosciuta come parte del patrimonio dell'isola, come espressione di uno stile di vita che cerca una sua affermazione nella nuova geografia della moda italiana.

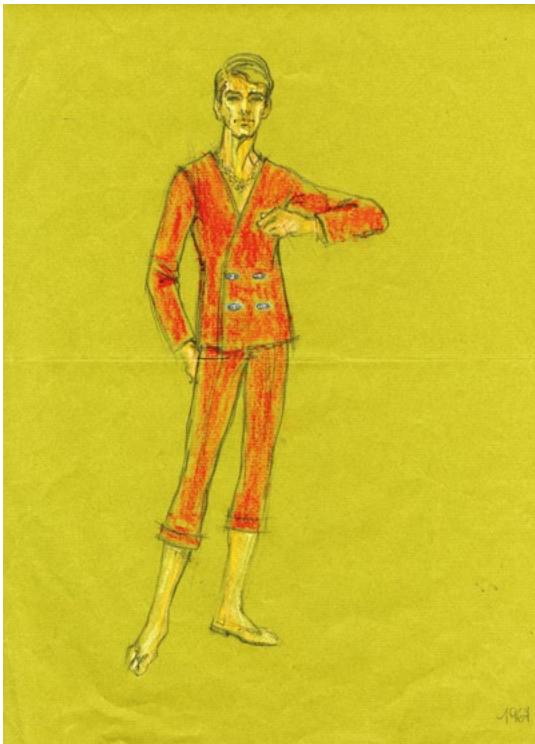
Capri nella geografia della moda italiana

Dal 1967 anche Capri si qualifica – insieme a Roma, Firenze, Venezia, Torino e Milano – meta irrinunciabile per buyer e addetti ai lavori del fashion system, offrendo la passerella ai divi del momento.

Una pagina pubblicitaria in «Vogue America» nell'aprile 1969 fotografa la scena della moda italiana: «*The Ente Italiano della Moda italian fashion board invites you to Italy*». A seguire un breve trafiletto che sottolinea l'offerta di moda per ogni stagione e

praticamente in ogni momento dell'anno. Sono elencati con precisione i numerosi eventi che alla fine del decennio ridisegnano la geografia e i tempi del fashion system: l'alta moda a Roma, la moda pronta, la boutique e la maglieria a Firenze, la moda maschile a Sanremo, SAMIA e Moda selezione a Torino, MITAM, MIPEL e COMIS a Milano; inoltre sono indicate anche quattro speciali esposizioni dedicate alla calzatura che si tengono, in tempi diversi, a Vigevano, Bologna, Firenze e Padova, a completamento del ventaglio di proposte dell'italian look.

In questo contesto risulta chiaro come il successo di *MareModa* derivi dall'abilità con cui gli organizzatori hanno saputo occupare un posto vacante, ovvero la specializzazione nell'abbigliamento mare, che consente a Capri di avere un peso significativo nella bilancia delle esportazioni [Pezzi 1969]; la presentazione delle proposte con un anno di anticipo favorisce infatti il rapporto tra creatori, produttori e acquirenti. Inoltre, le proposte lanciate nella manifestazione incarnano alla perfezione il clima vacanziero che si respira sull'isola della moda, alimentando a loro volta il turismo soprattutto americano che vi scorge atmosfere arcane e inebrianti da dolce vita, ma prodigiosamente chic e sofisticate. Sono proprio le parole con cui un'altra rivista americana, questa volta «Esquire» [1969], presenta Capri come scenario di un'eleganza mediterranea capace di valorizzare le proposte più audaci della moda maschile come il caffettano, la maglieria e gli accessori con il motivo della catena, visti a *MareModa* e opportunamente adattati per il mercato americano (Fig. 5). Il tutto impreziosito dalla giusta dose di nobiltà che trasforma questi oggetti in status symbol. Infatti i modelli proposti nella versione unisex sono



5: Atelier Carlo Palazzi, modello della collezione P/E 1969, 1967 ca., matita e matite colorate su carta. Collezione presentata a *MareModa Capri* nel settembre 1968 [CSAC Centro Studi e Archivio della comunicazione dell'Università di Parma].

fotografati indosso al conte Rudi Crespi, al conte Franco Savorelli e alla principessa Marina Pignatelli di Monteroduni, tra gli altri.

La posizione geografica di Capri, isolata rispetto al “continente”, e il clima rilassato che si respira, più permissivo rispetto all’ufficialità richiesta nelle situazioni lavorative, la qualificano come il luogo più adatto per presentare «forme di vestire a cui non si sa dare ancora un nome, per un modo di vivere al mare più svincolato possibile dalla città» [«Vogue Italia» 1972, p. 99].

Capri, la non città, tiene insieme dimensione locale, espressa nella tradizione artigianale, nel paesaggio e in uno stile di vita mediterraneo, e nazionale, poiché riassume il meglio degli oggetti di una nuova moda italiana. Con *MareModa* l’Isola Azzurra si trasforma in una vetrina internazionale e gli antichi simboli sono usati per suggellare nuovi modelli di comportamento. L’imperatore Tiberio, che a Capri trovò rifugio, e i Faraglioni, luogo comune paesaggistico di sicura memoria, danno il nome ai premi conferiti in occasione della serata conclusiva della manifestazione ai personaggi di tutto il mondo che si sono distinti per creatività. Tra i premiati: Rudi Gernreich (1967), Mr. Fish (1968), Hubert de Givenchy (1969), Missoni (1971), Krizia (1971), Walter Albini (1974), Gianfranco Ferré (1976).

Il concorso della modella dell’anno, organizzato a partire dal 1970 in collaborazione con la potente agenzia newyorkese Eileen Ford, assicura a Capri e alla moda italiana una visibilità internazionale. Inoltre, intercetta prontamente la trasformazione dello status culturale di questa professione che garantisce celebrità e un compenso adeguato [Monti 2016, pp. 34-37].

L’Isola di Tiberio è il luogo dove accade il lungo happening della moda balneare, ma la marginalità rispetto al sistema che si sta sviluppando in Italia rende necessario presentare il programma della manifestazione a Milano, per avere la giusta eco mediatica. Il capoluogo lombardo, proprio per la sua natura urbana, si configurerà nel corso degli anni Settanta come asse portante nella promozione del prodotto italiano, mentre Pitti a Firenze offrirà la pedana a nuove manifestazioni espositive dedicate a specifici settori produttivi che vanno dalla moda maschile, a quella per bambino al casual e alla casa.

Bibliografia

- BRUNETTA (1967). *Capri: bagni di gente*, in «Corriere d’Informazione», 8-9 settembre, p. 3.
- CESARINO, G. (1976). *Capri: scelta strategica per il decimo “Maremoda”*, in «Il Sole 24 Ore», 31 agosto.
- CIRAFICI, A., CIRILLO, O. (2016). *Sguardi su Capri. Moda e rappresentazione di un’icona dell’immaginario contemporaneo*, in *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l’Immagine del Paesaggio, Tomo Primo, Costruzione, descrizione, identità storica*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, Cirice, p. 1243-1253: <http://www.fedoa.unina.it/11984/1/delli1.pdf> [giugno 2019].
- CIRILLO, O., LIBERTI, R. (2017). *Naples in the Geography of Italian Fashion: Stories, Leaders, Projects*, in *Fashion through History: Costumes, Symbols, Communication (Volume II)*, edited by G. Motta, A. Biagini, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 195-207.
- ESPOSITO, R. (2015). *Caprimoda. Protagonisti imprese eventi*, Capri, La Conchiglia.
- FAVA, E. (2018). *Vestire contro. Il Dressing Design di Archizoom*. Milano. Bruno Mondadori.

- FIORE, E. (1968). *Il turismo a Napoli*, in «Corriere della Sera», 14 maggio, p. 5.
- KING-DEACON, A. (1969). *Capri Caprices*, in «The Times», 17 October, p. 17.
- Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy* (2018), a cura di M. Borgherini, S. Marini, A. Mengoni, A. Sacchi, A. Vaccari, Milano-Udine, Mimesis, dcp/Università IUAV di Venezia.
- Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi* (2005), a cura di M.L. Frisa, Milano, Charta, Firenze, Fondazione Pitti Immagine Discovery.
- MADEO, A. (1967). *Una folle sfilata di moda trasformerà Capri in un "atelier"*, in «Corriere della Sera», 10 luglio, p. 3.
- MARI, L. (1975). *Già i costumi da bagno*, in «Paese Sera», 5 settembre.
- MASCIARIELLO, A. (2014). *La mondanità negli scenari del Golfo di Napoli*, in *Bellissima. L'Italia della moda 1945-1968*, a cura di M.L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi, Roma, MAXXI, Milano, Electa, pp. 394-397.
- Moda, città e immaginari* (2016), a cura di A. Vaccari, Milano-Udine, Mimesis, Dpc Università IUAV di Venezia.
- MONTI, G. (2016). *In posa. Modelle italiane dagli anni cinquanta a oggi*. Venezia. Marsilio.
- NODOLINI, A., QUINTAVALLE, A.C., ARATA, C., TRUANT, M.N. (1981). *Brunetta. Moda critica storia*, Parma, CSAC dell'Università di Parma.
- OMICINI, L. (1971). *Estate '72: nude ma romantiche*, in «Annabella», 12 ottobre.
- SOLLAZZO, L. (1976). *Mutandoni del nonno e pantaloni da atleta*, in «La Stampa», 12 settembre.
- SPINELLI, A. (2010). *La moda mare: a Capri e Positano. Un crescendo di successi tra jet-set e nuove tendenze; Maremoda Capri: un decennio di sfilate tra turismo e spettacolo che lanciò il Made in Italy e l'artigianato campano, in La creatività sartoriale campana. Abbigliamento maschile e moda mare. Primi risultati del censimento delle fonti d'archivio del novecento*, a cura di M.A. Tagliatalata, Napoli, Artè'm, pp. 36-41, pp. 43-46.
- TUCCI, B. (1976). *"Maremoda '76": un oceano di polemiche*, in «Il Messaggero», 12 settembre, p. 21.
- (1972). *Capri: maremoto nella moda*, in «Vogue Italia», n. 244, febbraio, pp. 98-109.
- (1974). *Due indossatrici rifiutano il bikini per la sfilata a Capri*, in «Corriere d'Informazione», 29 aprile, p. 2.
- (1968). *MareModa Capri 1-4 settembre 1968*, Napoli, Tip. Lonardi.
- (1971). *MareModa Capri 1971*, Capri, Azienda di Soggiorno e Turismo.
- (1969). *Resort wear: carrying coals to Capri. The caftan cuts a swath on Capri. And, then, there were the knits. One man's motif on chain-crazy Capri. Jump suits and see-through shirts. Italian imagination*, in «Esquire», January, pp. 125-128, 130, 132.

Elenco delle fonti archivistiche

- Capri, Napoli. Biblioteca del Centro Caprese Ignazio Cerio.
- Milano. Centro Documentazione RCS.
- Milano. Franco Joca (testimonianza orale).
- Parma. CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.
- Roma. Archivio Storico Luce.

NAPOLI IN POSA. NARRAZIONI ICONOGRAFICHE DI UN'“ALTRA” CAPITALE DELLA MODA ITALIANA DEL NOVECENTO

ORNELLA CIRILLO

Abstract

The paper discusses the characters of that intermittent narrative that, in the context of fashion-related communications, has lifted Naples from a local reality to a national and global level, outlining the operational methods explored by the main photographers in the dialogue between fashion and the city, confirming the multi-centric direction of urban strategies of the most recent brands and the multidirectional dynamic that fashion has had for centuries.

Keywords

Fashion; Exhibition; Naples

Introduzione

Nell'ultimo decennio alcuni studi significativi hanno indagato il ruolo che la moda ha rivestito nell'articolazione di un discorso culturale e visuale sulla nostra nazione, ritenendola di fatto un fenomeno «che ha molto contribuito a dare forma all'Italia e alla sua immagine internazionale» [Monti 2016, 229-230].

In tale quadro, l'attenzione prioritaria verso le capitali del sistema ha trascurato un'osservazione del caso napoletano che, tuttavia, a suo modo ha partecipato alla definizione di questo complesso palinsesto. Non ha avuto il ruolo promozionale di alcune – Torino, Firenze e Roma in special modo – né quello di palcoscenico o di ingranaggio attivo di molte altre – Venezia, Capri e Milano –, ma ha giocato pure un'importante parte quale sede di una secolare tradizione sartoriale e, poi, del *Centro Mediterraneo della Moda e dell'Artigianato*, a cui pervenne nel 1953. Con la nascita di questa istituzione, Napoli alla metà degli anni cinquanta ha assunto il ruolo di “capitale della moda dell'Italia meridionale”, centrata sul lavoro di quei creativi che, con differente indirizzo culturale, vi hanno fedelmente operato, anche rinunciando a lasciarla in favore della capitale [Cirillo 2017a, 454-455]. A dar loro visibilità negli strumenti divulgativi più accreditati allora è stato un genere fotografico sensibilmente interessato al ritratto dei suoi luoghi, capace di evocare valori e interessi molteplici nei lettori. Un repertorio, affidato a differenti professionisti – del posto e non –, indicativo delle iniziative, singole o di sistema, intraprese



1: Giulio Parisio, abiti della sartoria Cassisi e della "maison Vinti", anni trenta; campagna promozionale per l'Associazione Nazionale Guantai Italiani, 1966 circa [Archivio Parisio, Napoli].

nei confronti del pubblico locale, e poi nazionale, nel tentativo di portare la città all'attenzione del multiforme contesto italiano della moda.

In partenza, scorse esclusive nella Napoli degli atelier

Ma prima che tutto ciò si inserisse nel sistema italiano della moda, iniziative spontanee a scala locale si sono compiute con accenti addirittura sorprendenti. In apertura, infatti, di questa lunga narrazione sono i numerosi frammenti iconografici creati dai professionisti locali, fotografi artisti o fotoreporter, come Giulio Parisio e i fratelli Troncone, negli anni trenta, quando la pratica fotografica si concentrava all'interno degli atelier, di fotografi e sarti, anche al fine di documentarne l'alacre attività [Cirillo 2018, 777-778]. Si sa che allora nello studio Parisio – dal 1928 in piazza Plebiscito – circolavano esponenti della classe dirigente, le loro mogli e figlie, aristocratiche e borghesi, e pure artisti e forestieri, per farsi ritrarre con abiti all'ultima moda confezionati dalle migliori sartorie cittadine e non, che rimangono a rappresentare i caratteri eleganti e conservatori del costume dell'epoca [*Immagini d'élite* 1995].

Poi, alla metà del decennio, quando l'immagine fotografica entra sempre più spesso nella stampa, a fianco al disegno e alla grafica, con ambientazioni limitate ai locali delle sartorie oppure create sui fondali da studio, alcuni autori come Giulio Parisio, emulando il modello francese più avanzato [Morini 2009], cominciano a realizzare servizi all'aperto, cioè non più nelle sole sale dei laboratori. Con una modalità ancora timida e imperfetta, suggestiva ma moderna, il fotografo sperimenta per Napoli una forma narrativa che diverrà ricorrente dopo la parentesi bellica; le sue immagini, infatti, finora tralasciate dalla storiografia, diffuse sui cataloghi degli eventi o forse pure su pubblicazioni commissionate dalle "case" locali, segnano l'alba di un interessante incontro tra

abiti e spazio urbano. Per ambientare i fotogrammi riservati ai seducenti abiti da sera di Cassisi – sartoria fondata nel 1933 in palazzo Cellamare [*Annuario industriale* 1939, 344] – non sceglie solo le sue sale interne più eleganti, ma soprattutto i colonnati della chiesa di San Francesco di Paola e gli esterni dello stesso palazzo nobiliare, chiaramente evocativi del contesto cittadino in cui nascevano tailleur e bizzarri completi da giorno¹. Nel 1936, anche per contestualizzare i sobri completi dell'“antica maison Vinti” – attiva dal 1900, in via dei Mille 16 [*Annuario industriale* 1939, 346] – lo scenario scelto è il vicino emiciclo di piazza Plebiscito, in assonanza con le silhouette allungate e composte dei capi esibiti².

Con donne dalle chiome raccolte, che indossano eccentrici cappellini, décolleté ancora poco scollati e calze cucite sul retro, queste raffigurazioni riproducono un campione rappresentativo del linguaggio iconografico con cui la migliore sartoria femminile napoletana, utilizzando modi ancora raramente declinati altrove, si esprimeva al pubblico. Sono ritratti improntati al realismo delle pose, non troppo costruiti, dove la rinuncia allo scatto in studio priva il racconto di accenti anonimi e, attraverso la nuova ambientazione urbana, ne rimarca l'attualità (Fig. 1).

Una sosta nella città «che sa di mare, di scogli, di incanti di sirene»

Dopo il secondo conflitto mondiale in Italia, come in Europa, la scena cambia radicalmente e col lavoro di Pasquale De Antonis, Federico Garolla, Federico Patellani, Regina Relang, Elsa Robiola e altri, il linguaggio espressivo dei fotografi prende un indirizzo fortemente diretto verso la città e i contesti paesaggistici reali, nell'intento di promuovere la produzione sartoriale come parte integrante del patrimonio nazionale; una solida correlazione con il paesaggio, l'arte e il turismo trasmette contenuti di preziosità e di gusto, cioè il binomio “bello e ben fatto” del prodotto di moda. Così l'attenzione degli artisti si apre ai siti antichi del Mezzogiorno, alle città d'arte e ai borghi più pittoreschi, in una rassegna che, associando agli interessi della moda quelli del turismo, riscopre l'occasione per veicolare le prerogative naturali dei luoghi e tratteggia una geografia di forte carica estetica [Cirillo 2019].

Nelle pagine delle riviste di settore si alternano allora, e con una progressiva insistenza, affondi sui centri e sulle periferie della moda nazionale, al fine di manifestare ai lettori la pluralità di connotazioni che la moda assume nella composita realtà produttiva italiana. Insiste su Firenze, ritorna su Roma, Venezia e Capri, ma tocca pure Napoli città «tragica e comica, incomparabilmente bella e orrida» [Pallavicini 1949, 32]. L'articolo pubblicato da Federico Pallavicini sulle pagine di «Bellezza», nel 1949, è rappresentativo dell'attenzione che quella testata rivolge all'articolato sistema manifatturiero coevo e mira, infatti, a celebrare anche le sartorie di alta moda e le oreficerie care alle nobildonne napoletane.

¹ Napoli, Archivio Parisio, PRS0SD_E01_00029-1_sn0001-10_L15.

² Napoli, Archivio Parisio, PRS0SD_E02_00016-1_sn0002-13_L15.



2: Federico Pallavicini, abito della sartoria Di Fenizio; Elsa Robiola, abito di Sarli; Elsa Robiola, abito di Lea Livoli [in Pallavicini 1949, 41; Robiola 1954a, 46; *La città canora* 1956, 48].

I suoi bozzetti e le fotografie sul lungomare e sui moli ritraggono gli abiti di Cassisi e Di Fenizio, i guanti di Portolano, i cappelli di Canessa, i gioielli di corallo di Decaro, Morabito e Jacoangeli; per raccontare come Napoli «riprende lentamente dopo le grandi ferite di guerra» [Pallavicini 1949, 31], oltre alle modelle, ritrae il Vesuvio, il mare, l'arco di Castelnuovo, le trattorie di Mergellina, la collina del Vomero, una terrazza «di una bella casa tipicamente partenopea», la dimora di una artista e l'immagine di un pittore che raffigura l'incanto del litorale. Tratteggiando il profilo dell'alta società napoletana legata alla produzione regionale, l'autore ne rimarca le peculiarità del linguaggio, perché qua, come sottolinea Elsa Robiola, «il sole eternamente primaverile» e il gusto mediterraneo creano una moda «che sa di mare, di scogli, di incanti di sirene» [Robiola 1954b, 22], profondamente diversa da quella presente in altri contesti, ma considerata come una parte integrante dell'eterogenea risorsa nazionale (Fig. 2).

Con questo accento continuerà a presentarsi nei servizi degli anni cinquanta, quando le manifestazioni istituzionali organizzate con insistenza dal 1954 fino al 1956, sulla scia di quelle fiorentine, e nell'ambito delle attività promozionali intraprese dal Centro Mediterraneo della Moda e dell'Artigianato per dare a Napoli un ruolo nello scenario generale della moda italiana, faranno sì che gli articoli ambientati in città diventeranno una presenza non più inusuale e ne riveleranno a poco a poco le prerogative, con un indirizzo simile a quello con cui verranno prodotte le immagini per il pubblico internazionale. Quale città del sole, del folklore, delle feste di Piedigrotta, degli scugnizzi e della folla, imprime una «regia colorita e spiritosa» alla creatività locale e rappresenta perciò la cornice più adatta a dare supporto ai «capricci delle boutiques» [I.W.S. 1956, 72] e alla valorizzazione dell'artigianato, compiuta «con misura e gusto moderni» nei costumi ispirati al folklore delle isole [Robiola 1954a, 46]. È la sede in cui convivono l'anima solare e allegra del sud, l'autenticità e la tradizione; la cornice ideale, insomma, per il lancio delle creazioni «impertinenti e sbarazzine» di figure più o meno note del nascente *made in Italy*, quali Fercioni, Carlo Ferrario, Moro, Lea Livoli, con rassegne fotografiche di Elsa Robiola e Giuseppe Cesano che pertanto si muovono tra le bancarelle, le strade commerciali e i suoi rioni «popolosi» [*La città canora* 1956, 36-49].

Deviazioni, allontanamenti e ritorni

Ma il declino di questo orientamento si annuncia presto e soprattutto quando, calati i riflettori sull'Italia da godere e ravvivati quelli sugli scenari delle metropoli internazionali, i servizi fotografici di moda proiettano il lettore verso una diversa direzione culturale che sostituisce ai miti dell'arte e del paesaggio nazionali quelli della periferia urbana e della fabbrica cosmopoliti. Così le campagne pubblicitarie del *made in Italy*, tra le quali per Napoli spiccano quelle di Mario Valentino, fino alla metà degli anni Ottanta, stentano a riferirsi ai territori geografici di origine, a vantaggio di scenari catturati in contesti imprecisati, allusivi al traguardo internazionale a cui la sua gamma produttiva si rivolgeva da sempre [Cirillo 2017b]. Quelle di Livio De Simone, eclettico artista partenopeo parzialmente integrato nei meccanismi del sistema della moda, accennano alla napoletanità solo mediante lo slogan "O Sole!!! È bell' o Sole!!!" e il marchio *Made in Capri* scelto come sintesi di riferimento all'ambito turistico di enorme potenza mediatica da cui nasceva la sua moda balneare³ [Liberti, Perrella, Ranzo 2005].

Una traiettoria locale, invece, centrata sull'anima tradizionale e conservatrice della specificità manifatturiera cittadina, si documenta alla metà degli anni sessanta nella raccolta fotografica creata, forse per finalità connesse alla promozione turistica dell'artigianato campano o per la sua difesa dalla concorrenza straniera, dai professionisti autoctoni. Allora Parisio, incaricato dall'Associazione Nazionale Guantai Italiani – qui istituita nel 1966 – di ritrarre la migliore produzione guantaria locale [Cirillo 2018, 779-781], ritorna negli angoli di una Napoli speciale: quella salottiera e raffinata dell'ippodromo di Agnano, dove l'uso dei guanti nella pratica ippica o nella guida dell'automobile sono finemente simulati dalle mannequin; oppure nella cornice nobile di una sede storica come il museo Filangieri, per presentare questo eccezionale campione dell'ingegno regionale al fianco di manufatti di estremo pregio artistico, quali ceramiche, sculture e armature che ne potessero esaltare contenuti di particolare autenticità e lusso⁴ (Fig. 1).

Un traguardo attuale, Napoli come set universale

Nella fotografia di moda internazionale si ritorna a una Napoli autentica e reale, fra scorci panoramici poco noti, vicoli e gente di strada, alla sintesi tra giornalismo, memoria e pubblicità, quando il Maestro di fama mondiale Ferdinando Scianna, tra 1987 e 1989, la percorre per ritrarre abiti di Mario Valentino, Rocco Barocco e Azzedine Alaïa [Scianna, Ambroise 1995, 87-88, 91-92, 97-99]. In questo caso la fotografia non interviene sul mondo circostante, ma racconta l'obiettività del reale convincendo il lettore che cose e persone, comuni e casuali, vi hanno qualità intrinseche, degne di un'adeguata celebrazione. Le modelle, come belle turiste in vacanza, si fondono con la situazione catturata dal reportage e trasformano i capi che mettono in mostra in qualcosa di unico

³ Napoli, Archivio Livio De Simone, f.s.n.

⁴ Napoli, Archivio Parisio, B14_00025-1_014461-492_L18.



3: Ferdinando Scianna, abito di Mario Valentino per «Moda» tra i vicoli del centro storico; abito di Azzedine Alaïa per «Glamour France» in un basso napoletano; 1987 [in Scianna, Ambroise 1995, 87-88, 98].

e inimitabile, analogo alla città in cui si contestualizza il racconto. L'irruzione del lusso e della vanità nella quotidianità casuale, forse pure sciatta, ripresa negli scatti, sostituisce ai cliché dell'autorappresentazione e della sacralizzazione mondana della moda corrente l'autenticità dell'emozione vissuta. Nella sequenza proposta dal fotografo di Bagheria c'è, infatti, la Napoli degli anni ottanta, dei grandi miti – Maradona innanzitutto – e dei contrasti, spesso analoghi a quelli siciliani ritratti nei persuasivi reportage costruiti, nel 1987, con la modella Marpessa per le collezioni di Dolce&Gabbana (Fig. 3). Tra racconto e memoria, anche là i luoghi autentici dell'isola sono rivisitati nel campo visivo sciannesco, col vantaggio di ritrovarvi l'armonia degli antichi modelli regionali a cui i capi sono ispirati.

Con questi autori negli anni seguenti i riflettori sui centri mediterranei popolari e del turismo non si smorzano del tutto e, seppure con lunghe pause, alternano squarci su Capri e la Sicilia e poi d'improvviso, nel 2016, tornano su Napoli. In questi affondi più recenti da una parte c'è chi percorre luoghi d'arte, strade inconsuete, frequentate da modelli impettiti, in antitesi con i luoghi comuni, se non altro per rimarcare la voluta distanza dell'élite internazionale rispetto alla massa dei consumatori; dall'altra c'è chi la inonda di folla, esperta e non, trasformandola in un vero e proprio set dell'*Italian fashion*. Il poliedrico volto della moda odierna tracciato dalle tecniche di *city-branding* si manifesta, infatti, sia attraverso percorsi narrativi integrati con paesaggi urbani coerenti con le aree di appartenenza dei marchi, sia mediante l'uso di palcoscenici eterogenei in cui si costruiscono insolite e più rumorose performance comunicative: su un fronte scorre la carrellata composta e distinta di immagini costruite da Elisabetta Claudio per ISAIA, storica azienda napoletana di abbigliamento sartoriale maschile [Spinelli 2010, 33; Alta Gamma 2019, 68-69]; dall'altro, quella esplosiva e fortemente pop della casa di alta moda Dolce&Gabbana. Se nel primo caso la raffigurazione predilige fotomodelli in posa, dinanzi a sedi di prestigio, come teatri, opere d'arte o antiche botteghe di

antiquariato, nel secondo è un popolo di modelle, fotografi e truccatori a muoversi nel cuore del centro storico, tra i vicoli e gli splendori della sua architettura pluristratificata, per proiettare al mondo intero le immagini della collezione estiva che il duo ha realizzato in onore della città. Nulla di più potente e unico per urlare a chiunque, nei pochi scatti selezionati per la stampa e per i social, il folclore, il gusto popolare e spontaneo, i colori di una metropoli in cerca di visibilità internazionale. Mai come in questa occasione rinomati stereotipi ritraggono una Napoli popolare e incantatrice, non troppo intellettuale, ma piena di quella carica comunicativa che fa gioco alla moda e pure alla fama dei luoghi. Una narrazione forte, che rimanda al neorealismo di Vittorio De Sica, all'universo dell'effimero barocco meridionale e alle trine dell'alta moda italiana degli anni cinquanta, alle pose di Federico Garolla e di Ruth Orkin, che avevano ritratto le modelle per le strade di Firenze davanti ai passanti incantati (Fig. 4).

Tra le mille polemiche che hanno diviso chi ha apprezzato la bella opportunità di notorietà per il centro partenopeo e chi ha voluto sottolineare come la finzione creata fosse troppo indifferente verso le difficoltà e i contrasti della sua magia quotidiana, e chi vi ha evidenziato l'eccesso del grottesco, l'invadenza forzata nei siti, la strumentalizzazione del suo folclore facilmente vendibile sul mercato, immagini e visioni hanno portato Napoli nel mondo come non accadeva da tempo. Usando i volti dei serial hollywoodiani, quelli di anziane prorompenti, di distratti bottegai o di cittadini incuriositi, la rappresentazione in quest'ultima circostanza ha trovato una via intermedia tra locale e globale, così come negli outfit si è mixato *high fashion* e vita corrente. L'estemporaneità di Franco Pagetti – fotografo di guerra che firma questa campagna – è servita per raccontare i modelli nel caos della normalità, senza costruire le pose, ma approfittando della capacità di improvvisazione degli "artisti" incontrati per strada. L'evento-spettacolo ha creato rumore, ha ribattuto sull'insistente ricerca verso l'esotico della moda degli ultimi decenni, tratto che distingue il marchio, ma interessa pure quel popolo di lettori desiderosi di riprovare curiosità verso una città unica e inimitabile, come gli abiti dei due stravaganti interpreti dell'*italian lifestyle*.



4: Elisabetta Claudio @Doc Artist, campagna pubblicitaria per ISAIA, 2016 [Archivio ISAIA; Modello: Massimo Di Nicola @Fashion Models Milano e Modello Simone Zin @Elite Models Milano]; Franco Pagetti, campagna pubblicitaria per la collezione 2016/17 di Dolce&Gabbana [<https://www.dolcegabbana.it/discover/campagna-pubblicitaria-dolce-gabbana-ai-2016-2017-a-napoli/>].

Poi, sull'onda delle parate hollywoodiane di Dolce&Gabbana, delle produzioni televisive e cinematografiche attente invece a "un'altra Napoli" ancora, quella dei conflitti di camorra, delle periferie lacerate dalla delinquenza, dei rioni popolari intrisi di genialità e miseria, dove il mare è un miraggio e il folclore si sostituisce alla paura e ai mille compromessi, il "tema Napoli" inizia a dilagare nella comunicazione di moda, in un itinerario multiforme che viaggia di quartiere in quartiere, apprezzandone le sfumature utili a quelle frange del comparto che tentano di catturare l'attenzione di giovani clienti dei mercati emergenti.

L'ha scelta Levi's per una campagna dedicata alla collezione per lo *skate* nel 2018, con un video tra strade asfaltate, stazioni della metropolitana e sottopassi e, per la stessa categoria commerciale, anche il londinese Palace Skateboards che ha girato col fotografo Juergen Teller tra villa Pignatelli, il centro direzionale e le Vele di Scampia per il *lookbook*



5: Fuct, campagna pubblicitaria 2019; Stüssy Amsterdam, campagna pubblicitaria del 2018 [<http://escvpe.it/category/streetwear/>].

del 2019. Il brand californiano Fuct, dopo Bangkok, Mosca, New York, Los Angeles e Parigi, nel 2017 ha creato, con Alessandro Simonetti, il catalogo *Vedi Napoli e poi muori*, ritrovando tra Scampia e Castelvolturno i volti duri, la vitalità dell'underground e le ambientazioni irriverenti adatte a mostrare il suo *streetwear* di successo globale.

Per Stüssy Amsterdam, invece, una troupe nel 2018 si è addentrata nel rione Stella, senza ricorrere agli stereotipi associati a quel luogo, né alle tradizioni pittoresche lì pure presenti, ma ritraendo, come ha fatto Scianna, la gente di strada negli aspetti più sfrontati della sua quotidianità, evocativi dei temi propri della scena *street e skate* in cui regna il solido brand (Fig. 5).

Conclusioni

Senza avere la pretesa di tracciare un excursus esaustivo delle narrazioni iconografiche ambientate a Napoli, ma col fine di individuarne i caratteri identificativi, il percorso compiuto ci dimostra che moda, comunicazione e fotografia si incontrano e fondono nelle città, secondo itinerari e significati di volta in volta diversi e che Napoli, nei suoi mille aspetti, contraddittori e forti, si inserisce nella nuova dimensione policentrica e transnazionale della cultura della moda in una declinazione varia, che passa da vetrina di presentazione di brand di lusso a contest ideale per marchi di moda *urban-fashion* distanti dai più praticati poli del settore. «Il fascino esotico di centri urbani fuori rotta rispetto alle storiche capitali della moda» ha notevolmente modificato le mappe geografiche del sistema [Vaccari 2016, 11]; la cultura visiva del comparto ha rinnovato progressivamente lo sguardo sui contesti urbani, restituendo un valore globale ai fenomeni della moda che globali lo sono da secoli e convincendo a mettere in luce ambiti come Napoli appunto, nella sua duplice natura di luogo di produzione e di set narrativo, solo in parte prevedibile fino a qualche decennio fa.

Bibliografia

- ALTAGAMMA (2019). *I talenti del fare*, Milano, Skira.
- CALZONA, A., STRUKELJ, V. (1987). *Moda, grafica e pubblicità*, in *La moda italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria*, Milano, Electa, pp. 146-183.
- CIRILLO, O. (2017a). *La moda a Napoli, un bene im/materiale da ri-conoscere*, in *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, a cura di A. Aveta, B.G. Marino, R. Amore, Napoli, ArtstudioPaparo, pp. 452-457.
- CIRILLO, O. (2017b). *Mario Valentino. Una storia tra moda, design e arte*, Milano, Skira.
- CIRILLO, O. (2018). *Gli spazi della creatività, un inconsueto percorso fotografico nelle città della moda italiana alla metà del Novecento. Napoli*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE, pp. 775-784.
- CIRILLO, O. (2019). *Città del turismo, paesaggio e moda nell'iconografia italiana di metà Novecento: un rapporto vincente*, in «Eikonocity. Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei», vol. 4, n. 1, pp. 9-26: <https://doi.org/10.6092/2499-1422/6151>.

- I.W.S. (1956). *A Napoli una reggia per la moda*, in «Bellezza», n. 6, p. 72.
- LUCAS, U., AGLIANI, T., (2008). *Federico Garolla. In scena e fuori scena*, s.l., Incontri internazionali d'arte Peliti Associati.
- Ferdinando Scianna* (1983), a cura di F. Scianna, L. Sciascia, A. Santini, collana "I grandi fotografi", 41, Milano, Gruppo editoriale Fabbri.
- LIBERTI, R., PERRELLA, E., RANZO, P. (2005). *Il Mediterraneo di stoffa*, Napoli, Edizioni Fondazione Mondragone.
- MONTI, G. (2016). *Glamour e stregoneria. Venezia vista dalla moda*, in *Moda, città e immaginari*, a cura di A. Vaccari, Mimesis, Venezia, DCP IUAV, pp. 228-237.
- MORINI, E. (2009). *Servizi fotografici di moda, e Sfondi paesaggistici e servizi all'aperto*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A. Vaccari, pp. 142-144.
- PALLAVICINI, F. (1949). *Napoli eterna primavera*, in «Bellezza», n. 2, pp. 31-37.
- ROBIOLA, E. (1954a). *Con la regia di Piedigrotta e Mergellina*, in «Bellezza», n. 11, pp. 46-57.
- ROBIOLA, E. (1954b). *Con la regia di Venezia*, in «Bellezza», n. 11, pp. 22-33.
- SCIANNA, F. AMBROISE, C. (1995). *Altrove. Reportage di moda*, Milano, Federico Motta.
- SPINELLI, A. (2010). *Dalle botteghe artigiane ai marchi industriali. Un'evoluzione che non ha mai compromesso la qualità del prodotto*, in *La creatività sartoriale campana. Abbigliamento maschile e moda balneare*, a cura di M. A. Tagliatalata, Napoli, Artém.
- VACCARI, A. (2016). *Moda e città. Un'introduzione*, in *Moda, città e immaginari*, a cura di A. Vaccari, Mimesis, Venezia, DCP IUAV, pp. 11-15.
- (1939). *Annuario industriale della Provincia di Napoli*, Napoli, F. Giannini.
- (1995). *Immagini d'élite nella Napoli degli anni trenta. I ritratti fotografici di Giulio Parisio*, Roma, Progetti Museali Editore.
- (1956). *La città canora*, in «Bellezza», n. 11, pp. 36-49, 101.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- Napoli. Archivio Parisio. PRS0SD_B14_00025-1_014461-492_L18; PRS0SD_E01_00029-1_sn0001-10_L15; PRS0SD_E02_00016-1_sn0002-13_L15.
- Napoli. Archivio ISAIA. Fondo marketing e comunicazione, f.s.n.

Sitografia

- <https://www.magnumphotos.com/photographer/ferdinando-scianna/> [giugno 2019].
- PERSIVALE, M. (2016). *Franco Paggetti, il fotografo di guerra racconta Napoli. Per Dolce e Gabbana*, in «Corriere della Sera», 13 giugno: https://www.corriere.it/moda/news/16_giugno_13/franco-paggetti-fotografo-guerra-racconta-napoli-dolce-gabbana-e24ff1ac-31a7-11e6-a677-1493abad1a34.shtml [giugno 2019].
- <https://web.archive.org/web/20190213040131/http://www.dolcegabbana.it/discover/campagna-pubblicitaria-dolce-gabbana-ai-2016-2017-a-napoli/> [giugno 2019].
- <http://escvpe.it/category/streetwear/> [giugno 2019].

SEASONS: MUSICA, MODA, CINEMA, SOTTOCULTURA E SPAZIO URBANO NEL “SEATTLE-STYLE” DEI PRIMI ANNI NOVANTA

STEFANO MARINO

Abstract

Starting with a reference to the song Seasons written by Chris Cornell, my paper investigates the season of the “Seattle style”, usually associated with the grunge subculture, which in my view represents a phenomenon of great importance, to shed light on the current relationship between music, fashion, film, mass culture, urban space and lifestyle.

Keywords

Seattle style; Popular culture; Fashion

Introduzione

In questo contributo prenderò in esame la “stagione (*season*)” del cosiddetto “Seattle-style”, tipico degli anni Novanta, ma molto influente ancora oggi a livello di immaginario collettivo e gusti condivisi. In particolare, proverò a mostrare come il “Seattle-style”, spesso associato al concetto di “grunge”, possa rappresentare un caso interessante e invero esemplare di quell'intreccio, così tipico delle sotto- e contro-culture della contemporaneità [Hebdige 2000, 25-77], fra musica, moda, cinema, fotografia, cultura di massa, spazio urbano e stile di vita. Un intreccio, quest'ultimo, che è già stato oggetto di analisi approfondite e in alcuni casi ormai classiche nel caso di altri stili o correnti, come mod, hippie, glam, punk, hip-hop, new wave, dark, emo, gothic, industrial ecc. [Wilson 2008, 147-219 e 261-271; Castellani 2010, 33-140]. E proverò a sottolineare come, nel caso del grunge di Seattle, il legame fra stile (musicale, di abbigliamento, di vita e, in senso ampio, culturale) e radicamento nel tessuto di una città ben precisa sia stato anche più forte, ben determinato e intenso di quanto non sia avvenuto nei casi delle sotto- e contro-culture appena citate. Detto altrimenti, se è possibile associare un certo stile “hippie-psichedelico” dei *Sixties* alla cosiddetta *swinging London*, ma senza che l'associazione “hippie-psichedelia/*Sixties*” risulti per questo unilateralmente legata al profilo urbano della sola città di Londra con le sue caratteristiche, giacché nel medesimo periodo “hippie-psichedelica” era per esempio anche San Francisco (con modalità in parte distinte da quelle londinesi), invece nel caso dello stile grunge il legame con

una città (Seattle) è fortissimo, evidente e per l'appunto univoco. Com'è stato notato in riferimento alla band seattleana Pearl Jam (ma la considerazione si applica anche a tutte le altre band del periodo), «le radici contorte della [loro] leggenda [...] sono indissolubilmente legate alla città» [Wall 1995, 7].

Fin dal titolo, il mio contributo, pur tenendo conto del suddetto intreccio fra pratiche ed esperienze estetiche di vario tipo, farà principalmente riferimento alla musica (elemento caratterizzante forse più di tutti gli altri nel caso specifico dello stile grunge radicato nello spazio urbano di Seattle, nella sua storia, cultura e finanche architettura); e lo farà anche attraverso un riferimento specifico alla canzone *Seasons* di Chris Cornell, cantante e chitarrista della band Soundgarden tragicamente morto suicida il 18 maggio 2017. Il quale Cornell, insieme a Andrew Wood, Kurt Cobain, Layne Staley ed Eddie Vedder (rispettivamente *frontmen* delle band seattleane Mother Love Bone, Nirvana, Alice in Chains e Pearl Jam, tutti scomparsi tragicamente in giovane età a eccezione del "sopravvissuto" Vedder), ha rappresentato un'autentica icona del fenomeno, sia strettamente musicale sia in senso più ampio culturale, comunemente noto appunto come "grunge" («questi ragazzi sono dei sopravvissuti», pare abbia detto Dave Grohl, batterista dei Nirvana e in seguito leader dei Foo Fighters, a proposito dei Pearl Jam [Dotto 2014, 8]). Come Wood, Cobain, Staley e a suo modo anche Vedder, ma forse per certi versi ancor più di loro, Cornell ha infatti rappresentato, o meglio incarnato, le tensioni, le contraddizioni, i mutamenti e le oscillazioni fra vita e morte, fra entusiasmo, vitalità ed esaltazione (da un lato) e annichilimento, ansia e devastazione (dall'altro) che costituiscono gli elementi fondamentali, o se si vuole la quintessenza, della poetica grunge, e che hanno trovato un riflesso a livello musicale, *in primis*, e poi però anche a livello vestimentario (moda), di rapporto contrastato con l'industria culturale e lo *star system* (cinema, mass media), e di rapporto conciliato/inconciliato con Seattle, il suo spazio urbano, la sua identità e le sue trasformazioni.

1.

Ho scelto di focalizzarmi sul caso del grunge e del "Seattle-style" per vari motivi, che vanno dalle mie preferenze musicali al riguardo (essendo ineliminabile dall'indagine estetica la presenza di aspetti idiosincratici, «tanto vincolanti quanto indefinibili», giusta un'intuizione di Theodor W. Adorno) all'idea che proprio tale fenomeno rappresenti un caso particolarmente significativo per un'indagine come quella che vorrei proporre. Ciò, non soltanto per il suo alto valore musicale e per il suo spiccato radicamento, soprattutto agli inizi (cioè prima del boom e della diffusione planetaria in seguito all'exploit dello *hit single* dei Nirvana *Smells Like Teen Spirit*), nello spazio urbano ben preciso di una certa città (Seattle), ma soprattutto per la sua capacità di sintetizzare e coagulare in sé una serie di antinomie o contraddizioni che, *mutatis mutandis*, sono forse tipiche di tutte le cosiddette sotto- o contro-culture *popular* del XX e XXI secolo, con i loro «stili di opposizione» [Wilson 2008, 192-219] e, al contempo, con il loro innegabile, inevitabile e ineludibile rapporto con la cultura di massa, l'industria culturale [Horkheimer e Adorno 1997] e quindi con il *mainstream*. Figura quanto mai

emblematica e quanto mai tragica di tutto ciò è stato Kurt Cobain, a proposito del quale ha scritto Mark Fisher in *Realismo capitalista*: «Nessuno ha incarnato (e sofferto) [lo] stallo» della condizione umana «del *There Is No Alternative*» – «il perfetto slogan realista capitalista», del «ruolo che la mercificazione [gioca] nella produzione culturale» attuale, della «programmazione e modellazione preventiva, da parte della cultura capitalista, dei desideri, delle aspirazioni, delle speranze», della riduzione delle «aree culturali "alternative" o "indipendenti" [a] semplici stili interni al *mainstream*» – «più di Kurt Cobain»:

con la sua straziante inedia, con la sua rabbia senza scopo, il leader dei Nirvana sembrò l'esaurita voce dell'avvilimento che attanagliava la generazione venuta dopo la fine della storia, la stessa generazione cui ogni singola mossa era stata anticipata, tracciata, comprata e svenduta prima ancora di compiersi. Cobain sapeva di essere soltanto un altro ingranaggio dello spettacolo, che su MTV niente funziona meglio che la protesta contro MTV: sapeva che ogni suo gesto era un cliché già scritto, e che persino questa consapevolezza era essa stessa un cliché. [...] Cobain si ritrovò "in un mondo in cui le innovazioni stilistiche non sono più possibili", [in cui] persino il successo equivale al fallimento [Fisher 2018, 37-39; Maurizi 2018].

E le osservazioni di Fisher, volendo, si possono applicare anche ai leader di Alice in Chains, Soundgarden e Pearl Jam, seppur con qualche variazione relativa sia al piano strettamente estetico e musicale, sia al piano più intensamente e tragicamente esistenziale (Cobain, com'è noto, si suicida il 5 aprile 1994 a soli 27 anni; Staley si lascia morire lentamente per anni, consumandosi progressivamente con alcool ed eroina fino a spegnersi il 5 aprile 2002; Cornell si suicida il 18 maggio 2017 a 52 anni, dopo avere per così dire "illuso" di essere sopravvissuto a quello stallo che, riprendendo le parole e le interpretazioni di Fisher, avrebbe consumato Cobain; e Vedder invece, pur non avendo mai negato il richiamo dell'autodistruzione [Dotto 2014, 37]), risulta essere a tutt'oggi il vero "sopravvissuto" di quella *season*, di quella "stagione"). Tutto questo, e molto altro ancora, caratterizza la scena musicale e culturale del grunge. Tutto questo, e molto altro ancora, costituisce una parte fondamentale per la definizione dell'identità della Seattle di quell'epoca.

Fra quelle che ho chiamato prima le antinomie del grunge si può appunto citare il fatto che il grunge, nato come fenomeno *locale*, come stile scaturito da un movimento musicale impostosi in una città statunitense ben precisa, Seattle, e in un momento storico ben preciso, la seconda metà degli anni Ottanta e i primissimi anni Novanta (e per questo caratterizzato, come dicevo, da un forte radicamento nel tessuto urbano e culturale di quella città, se non proprio da una simbiosi con la città, da una inscindibilità da essa [Prato 2012, 37 ss.]), sia diventato in brevissimo tempo un fenomeno di portata *mondiale*, trainato soprattutto dall'inaspettato passaggio dei Nirvana da band locale "indie-alternative" a rockstar mondiali di enorme successo commerciale. Dunque, da *locale* e *radicato* geograficamente, temporalmente e urbanamente (ben più di quanto fosse accaduto con le sotto- e contro-culture dei decenni precedenti, come dicevo prima), il fenomeno diventa a *globale* e quindi per definizione *sradicato*, senza che i protagonisti di tale svolta abbiano quasi avuto il tempo di accorgersene e di adattarsi così al

mutamento radicale frattanto intercorso nelle loro carriere e nelle loro vite. E tutto ciò, aggiungo, con la curiosa coincidenza (e ulteriore antinomia o contraddizione, se si vuole) che proprio a Seattle, soltanto pochi anni dopo, nacquero le prime forme di pensiero critico e di protesta solitamente note come “no-global”. A cui, sempre sul piano delle antinomie e delle problematicità presenti nel fenomeno preso in esame, si può ancora aggiungere il fatto che, nato originariamente con una forte vocazione contro-culturale e volto a sottrarsi ai meccanismi della mercificazione e della moda in nome di un ideale di autenticità ed espressività pura o incontaminata, il grunge nel giro di pochissimo tempo si trasforma da fenomeno a vocazione “anti-fashion” [Pappas 2016] a nuova moda del momento. Il tutto, ancora una volta, attraverso cambiamenti e metamorfosi rapidissime che consumano intere “stagioni (*seasons*)” nell’arco di pochi anni, se non di pochi mesi o finanche pochi giorni, e che intrecciano musica, politica, moda e urbanità in una maniera che ha davvero pochi eguali nello scenario culturale contemporaneo. Là dove il rapporto con la città, e più precisamente con la metropoli, tanto nel caso della *popular music* con i suoi «ritmi urbani» [Chambers 1996] quanto nel caso della moda con le sue vetrine e la sua spinta urbana al consumo [Codeluppi, Ferraresi 2007, 11-97; Simmel 1995; Simmel 1996], appare del resto quintessenziale e costitutivo per entrambe queste pratiche estetiche di così grande importanza per il *sensus communis aestheticus* della contemporaneità [Matteucci 2012].

2.

Venendo dunque al tema specifico del rapporto musica/moda/cultura popolare/città – a cui si può aggiungere l’elemento della politica con il divenire di Seattle, da città del grunge nei primi anni Novanta, città del movimento no-global alla fine dello stesso decennio, richiamando peraltro l’attenzione di alcuni fra gli artisti della scena locale più sensibili al richiamo di queste tematiche, *in primis* Eddie Vedder che ne canterà in alcuni brani di *Binaural*, lo straordinario disco dei Pearl Jam del 2000 –, possiamo dire che proprio qui si tocca forse il punto più acuto, e dunque il massimo livello di fragilità, di quello che abbiamo chiamato più volte il carattere conflittuale e antinomico del grunge. «*Id rather be dead than cool*» cantava infatti Kurt Cobain nel 1991 (aggiungendo subito dopo, in modo forse sintomatico e dunque significativo: «*I don’t know why*»). Il quale Cobain, nel far ciò, ovviamente ignorava che soltanto un anno dopo essere fan dei Nirvana, degli Alice in Chains, dei Soundgarden e dei Pearl Jam, cantare a memoria le loro canzoni, e soprattutto vestirsi e atteggiarsi come loro (ovvero, come un giovane di Seattle con camicie di flanella, jeans strappati e anfibi), sarebbe stato considerato quanto di più “cool” e “trendy” potesse esserci al mondo. Com’è stato notato (con tono un po’ ironico, se non sarcastico), «nel 1988 ebbe inizio l’ascesa dei divi locali» e «nel 1992 il “Seattle sound” coronò la propria trionfale ascesa con i milioni di copie vendute dai Nirvana. [...] Presto la moda si sparse anche al di fuori della musica. Nel 1992 debuttò la nuova linea dello stilista Perry Ellis, ispirata all’estetica grunge: divenne à la page assomigliare a un tossicomane, sembrare sull’orlo del suicidio, pagare 500 dollari per una cravatta da avvolgere attorno al collo» [Scaruffi 1994, 144]. L’argomento è anche oggetto

di uno degli inni più amati in assoluto dai fan dei Pearl Jam, cioè il brano *Corduroy* dal loro disco *Vitalogy* (pubblicato alla fine del 1994, quando la succitata transizione del grunge da locale a globale, da radicato a Seattle a sradicato, da "anti-cool" a "cool", era già avvenuta e in parte si era anche già consumata). Un brano, *Corduroy*, che prende il nome da

un particolare tipo di velluto a coste, quello, per intenderci, del giacchetto marroncino che Eddie [Vedder] aveva sfoggiato in scena all'MTV Awards del 1992. Vagando in giro per i negozi, il cantante lo rivede in bella mostra dietro una vetrina, un modello identico. O quasi: «Avevo comprato il mio per dodici verdoni, quello lo vendevano 650 dollari!» [...] Come già i capi di flanella e i Doc Martens indossati dai cittadini di Seattle al solo scopo di difendersi da un clima poco tenero e poi presi a modello dallo stilista Marc Jacobs per la sua collezione autunno-inverno '92, il caso del giacchetto di velluto impartisce ai mai abbastanza smalzati "grungers" un'altra importante lezione di post-modernariato: anche chi della moda se ne frega può andare di moda [Dotto 2014, 107; Wall 1995, 112-114].

Tutto ciò, naturalmente, potrebbe essere oggetto di interpretazione a vari livelli, per esempio, in un contesto di *fashion theory*, al livello delle pratiche istituzionali, o meglio istituzionalizzanti [Matteucci 2017, 24-31], che rendono possibile il passaggio di status di un capo di abbigliamento da "non di moda" ed economico a "di moda" e molto caro, ad esempio in chiave di "artificazione" o di "ispirazione industrializzata" [Crane 2012 e Pedroni 2012]; oppure, sempre in un contesto di *fashion theory*, al livello dei meccanismi di diffusione delle mode che, con l'affermarsi dei cosiddetti street styles, sembrano progressivamente passare nel corso del Novecento dal tradizionale modello *trickle-down* o *top-down* a un modello *trickle-up* o *bottom-up* [Kawamura 2006, 32-36, 107-108]. Tuttavia, non è questo l'approccio all'argomento che si intende privilegiare nel presente contributo, il quale, piuttosto che scendere nei dettagli sui soli aspetti musicali o sui soli aspetti relativi alla moda del "Seattle-style", preferisce focalizzarsi sulla relazione fra le suddette dinamiche culturali e il contesto urbano da cui esse hanno tratto origine, e sul ruolo che tali dinamiche, intrecciandosi fra loro, hanno svolto poi nella definizione dell'identità della città di Seattle al livello di un immaginario collettivo non più solo locale ma viceversa globale.

Una grande funzione e un notevole impatto, in tutto questo, venne svolto all'epoca da un terzo importante agente della *popular culture* (e invero, per certi versi, forse persino il più importante e il più potente in quella *Wonderland* che è la cultura di massa del Novecento [Banti 2017]), ovvero dal cinema. Infatti, è proprio un film – di poco successivo all'irruzione dei Nirvana nella grande industria discografica con *Nevermind* e di poco precedente la "trasfigurazione del banale" (riprendendo la definizione da Arthur C. Danto) dei capi di abbigliamento di strada grunge in abiti da collezione operata dal sistema della moda – a essere in buona parte responsabile sia della bizzarra congiunzione fra i due mondi della musica *indie-alternative* e dell'alta moda, e sia del traghettamento dell'immagine di Seattle da realtà a suo modo locale a città-simbolo dell'immaginario globale di una generazione, a città-simbolo di un'altra generazione determinata a protestare e scendere in piazza proprio contro le storture dell'economia globale.

Il film in questione è *Singles* (uscito l'11 settembre 1992) del regista Cameron Crowe, con Matt Dillon, Bridget Fonda, Bill Pullman, Campbell Scott e Kyra Sedgwick come attori protagonisti e con Chris Cornell, Stone Gossard, Jeff Ament ed Eddie Vedder come comparse (recitando la parte dei musicisti della band Citizen Dick il cui cantante è il personaggio interpretato da Matt Dillon). Si tratta di una commedia romantica tutto sommato innocua, non certo brutta ma nemmeno particolarmente originale, rigorosamente ambientata a Seattle con tanto di «scene girate in città, nei pressi di locali o posti tipici» come bar o music club [Wall 1995, 112], e dotata del potere di immortalare un momento unico e irripetibile un istante prima che esso svanisca o, come accade nel caso dei fenomeni retti da una logica contraddittoria o antinomica, un istante prima che esso trapassi nel suo opposto, nel suo contrario (come avviene quando qualcosa di originariamente “anti-fashion” diviene “cool” e “trendy”). Com'è stato notato, fu proprio «*Singles* [che] fece inevitabilmente scattare l'interesse del mondo della moda nei confronti del grunge. [...] Appena il termine “grunge” fu decodificato e tradotto in termini modaioli – un aggressivo misto di postmodernismo, la quintessenza della reazione contro gli anni Ottanta – il «New York Times» cominciò a pubblicizzarlo come nuovo stile di vita» [Wall 1995, 112]. Un nuovo stile di vita poco legato a specifici contenuti intellettuali e maggiormente incarnato in un certo modo di sentire, di vivere la quotidianità, di fare esperienza dell'ambiente e interagire con esso, insomma un nuovo “stile somatico”, per riprendere una categoria coniata da Richard Shusterman. Da un lato, dunque, il successo del film *Singles* fu dovuto alla sapiente capacità del produttore, del regista e degli attori di inserirsi in uno scenario culturale “alternativo” caratterizzato da grande fermento creativo e di sfruttare le energie e le potenzialità del connubio musica/abbigliamento/spazi urbani/*lifestyle* che si era spontaneamente generato a Seattle. Dall'altro lato, in una sorta di relazione causa/effetto non univoca ma biunivoca, o in una sorta di rapporto di “azione reciproca (*Wechselwirkung*)” per dirla con Simmel, con il suo successo il film *Singles* diventò un motore potentissimo per l'ulteriore propagazione a livello mondiale dell'“esplosione” del grunge che, su scala ridotta ma già significativa, si era prodotta tra il 1990 e il 1991. Neanche a dirlo, uno degli elementi fondamentali del successo del film (che poi, come ho appena detto, si riverberò a sua volta sulla musica stessa, trasformando alcune rockstar locali in rockstar globali) fu la sua colonna sonora, caratterizzata dalla presenza di brani sia editi che inediti dei principali artisti seattleani (ma non solo) di quel periodo, fra i quali spiccava su tutti, davvero senza possibilità di paragoni, la *ballad* acustica *Seasons* di Cornell. Una *ballad* che, col suo tono malinconico e meditativo e con la vocalità del *frontman* dei Soundgarden (famoso per la sua potenza ed estensione vocale davvero senza pari nella storia del rock) spostata su un registro basso, sembrava già preannunciare lo sfumare rapido e prematuro di quella *season*, per così dire il “cambio di stagione” che sarebbe arrivato presto, anche sotto forma di fine di un brevissimo ed effimero incanto e passaggio a un nuovo disincanto (come già avvenuto nel passaggio dalla fine degli *swinging Sixties* agli anni Settanta): «*And I'm lost, behind / The words I'll never find / And I'm left behind / As seasons roll on by*», canta Cornell in questo indimenticabile brano.

Pochi anni dopo, come si diceva, Seattle tornerà al centro delle attenzioni mondiali, ma stavolta per via di un "Seattle-style" diverso da quello del grunge e associabile piuttosto alle rivendicazioni e anche alla retorica del movimento no-global, nel senso del conio di parole-chiave e slogan che avranno una notevole risonanza negli anni successivi e a cui in parte ci si richiama ancora oggi (si veda ad esempio l'evocazione del celebre slogan "Un altro mondo è possibile" in un recente manifesto per un nuovo femminismo che sembra appunto riconvertirlo in "Un altro femminismo è possibile" [Arruzza, Bhattacharya, Fraser 2018]). Dal 28 al 30 novembre 1999 si riunisce infatti a Seattle la World Trade Organization con l'obiettivo di promuovere le politiche neoliberiste di «una globalizzazione che va a discapito dei paesi in via di sviluppo e deregolare la circolazione dei capitali senza guardare all'impatto sulle società e sull'ambiente», suscitando le proteste di decine di migliaia di manifestanti che scendono in piazza, presidiano per giorni il World Trade Center, danno vita a «proteste che si trasformeranno presto anche in una rivolta urbana (si assiste qui alla prima apparizione ufficiale [...] dei famigerati *black bloc*)» e che conferiranno alle moltitudini riunitesi in quella occasione il nome di "Popolo di Seattle" [Dotto 2014, 223], anch'esso destinato a restare impresso nell'immaginario collettivo di una generazione. Da città di ritmi urbani, dunque, a città di rivolte urbane; da città di inquietudini esistenziali e introversione a città di inquietudini politiche globali (ma rivolte contro la globalizzazione) e quindi massima estroversione («sono davvero orgoglioso della mia città», dichiara un Vedder confortato nel suo impegno politico per le cause anti-establishment in occasione delle manifestazioni del 1999, di cui un anno dopo canterà nei brani *Insignificance e Grievance* [Dotto 2014, 223-232]). È non da ultimo per via di queste trasformazioni, come sempre peraltro legate al medium espressivo della musica e della cultura popolare, che il fenomeno del "Seattle-style" costituisce a mio avviso un fenomeno particolare ma dotato di una valenza universale, e dunque potenzialmente utile se indagato con strumenti appropriati, per far luce su alcuni degli intrecci tra città, moda, musica, cinema e cultura che contraddistinguono la nostra epoca.

Bibliografia

- ARRUZZA, C., BHATTACHARYA, T., FRASER, N. (2018). *Femminismo per il 99%*, Roma-Bari, Laterza.
- BANTI, A. M. (2017). *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza.
- CASTELLANI, A. (2010). *Vestire degenerare. Mode e culture giovanili*, Roma, Donzelli.
- CHAMBERS, I. (1996). *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Genova, Costa & Nolan.
- CODELUPPI, V., FERRARESI, M. (2007). *La moda e la città*, Roma, Carocci.
- CRANE, D. (2012). *L'artificazione parziale dei mondi della moda*, in *Moda e arte*, a cura di M. Pedroni e P. Volonté, Milano, FrancoAngeli, pp. 105-118.
- DANTO, A.C. (2008). *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza.
- DOTTO, S. (2014). *Still Alive. Pearl Jam: testi commentati*, Roma, Arcana editrice.

- FISHER, M. (2018). *Realismo capitalista*, Roma, Nero edizioni.
- HEBDIGE, D. (2000). *Sottocultura*, Genova, Costa & Nolan.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, TH. W. (1997). *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- KAWAMURA, Y. (2006). *La moda*, Bologna, il Mulino.
- MATTEUCCI, G. (2012). *L'artificio estetico*, Milano-Udine, Mimesis.
- MATTEUCCI, G. (2017). *Estetica della moda*, Milano, Bruno Mondadori.
- MAURIZI, M. (2018). *La vendetta di Dioniso. La musica contemporanea da Schönberg ai Nirvana*, Milano, Jaca Book.
- PAPPAS, N. (2016). *The philosopher's new clothes*, London-New York, Routledge.
- PEDRONI, M. (2012). *L'ispirazione industrializzata*, in *Moda e arte*, a cura di M. Pedroni e P. Volonté, Milano, FrancoAngeli, pp. 137-152.
- PRATO, G. (2012). *Grunge is dead*, Bologna, Odoja.
- SCARUFFI, P. (1994). *Storia del rock*, vol. 5, Roma, Arcana editrice.
- SHUSTERMAN, R. (2012). *Stile somatico*, in *Stili di vita*, a cura di R. Dreon, D. Goldoni e R. Shusterman, Milano-Udine, Mimesis, pp. 15-40.
- SIMMEL, G. (1995). *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.
- SIMMEL, G. (1996). *La moda*, Milano, SE.
- WALL, M. (1995). *Pearl Jam: dissidenti*, Roma, Arcana editrice.
- WILSON, E. (2008). *Vestirsi di sogni. Moda e modernità*, Milano, FrancoAngeli.

FENDI NEL CUORE DELL'EUR

DEBORAH SORRENTI

Abstract

The Palazzo della Civiltà Italiana is situated at the centre of the EUR district in Rome. It was built in 1937 but it remained abandoned for a very long time. In 2015, the luxury fashion brand Fendi opened its headquarters there, and since then the building has hosted temporary exhibitions and fashion shows. The choice of giving such an important monument to Fendi provoked a lot of criticism, but it was part of a broader project of requalification and renovation of the entire area.

Keywords

Fashion; Rome; Palazzo della Civiltà Italiana

Introduzione

In alto, sul suo cornicione, spicca scolpita la nota scritta, citata spesso in varie occasioni: «Un popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati, di navigatori, di trasmigratori». Celebrativa del genio italiano, vuole richiamare alla gloriosa Storia d'Italia, quella, se vogliamo, dell'alta cultura e delle magnifiche imprese, di Dante, di Colombo, di Michelangelo, fino ai temerari trasmigratori. Figura, quest'ultima, celebre e poetica degli avventurosi piloti che, con velivoli rudimentali, affrontarono, nel primo Novecento, le trasvolate atlantiche con successo. È il Palazzo della Civiltà Italiana, che ha sede nel cuore pulsante di attività del quartiere EUR, nella zona meridionale della capitale, ben visibile da molti punti, imponente, spigoloso, bianco, abbagliante, altissimo: «Il Colosseo Quadrato, com'è affettuosamente appellato dai romani, è un edificio simbolo di Roma moderna per la sua immagine tanto enigmatica quanto immediatamente riconoscibile, in forza dei quattro fronti identicamente traforati da arcate» [Marandola 2016, 4]. Con questo breve contributo, si intende porre l'attenzione su uno dei casi più recenti e complessi riguardanti il recupero di un monumento urbano al fine di destinarlo ad un uso proficuo e commerciale, ma senza minarne l'integrità. Protagonista ne è la nota casa di moda italiana Fendi che, fondata nel 1918 come laboratorio di pellicceria da Adele Casagrande, prende l'attuale nome nel 1925, dopo il matrimonio di questa con Edoardo Fendi con cui apre un negozio di pellicceria nella centralissima via del Plebiscito a Roma. L'azienda, che dai suoi inizi si è presto affermata in tutto il mondo, continua ad accostare il proprio *brand* alla Storia dell'architettura romana assumendone e realizzandone, sempre più spesso, la tutela e il restauro [Vigneri 2012, 8]. Il monumento in questione, come gli altri intorno ad esso, dopo la fine della seconda guerra mondiale, iniziata la fase di ricostruzione, ha suscitato perplessità e riprovazione

in quanto interpretato come simbolo del ventennio dittatoriale di cui si volevano cancellare tutte le testimonianze, come considera l'architetto Elisa Stellacci

Le proporzioni, le simmetrie specchiate, la semplificazione e la ridondanza in successive copie hanno spesso deprezzato il valore architettonico dell'edificio, condannato alla *damnatio memoriae* come altre architetture del ventennio fascista. La ripetizione seriale dei falsi archi, l'esigenza di un'elementare e diretta rappresentazione di significati classici, ma soprattutto la netta separazione "fra la rappresentazione del contenuto che l'edificio ingloba in sé e l'organizzazione funzionale degli spazi" sono le ragioni di giudizi tanto severi [Stellacci 2013, 2].

«L'arco è l'elemento costruttivo emblematico della romanità e apparenta il Palazzo della Civiltà all'antico anfiteatro Flavio, il cui profilo è svuotato da formidabili sequenze di archi incorniciati da edicole trabeate» [Marandola 2016, 4], così Marzia Marandola, ingegnere esperta in strutture, ricordando che, destinato a Museo della Civiltà Romana, fu progettato dagli architetti Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula e Mario Romano nel 1937 in occasione dell'Esposizione Universale di Roma del 1942, che sarebbe stata dedicata al tema del lavoro e dell'artigianalità, ma che non ebbe luogo a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale. Il Palazzo è il simbolo più significativo del razionalismo italiano: «Esso deve esprimere ed esaltare in forma chiara, evidente e comprensiva la sintesi della Civiltà Italiana dalle origini a oggi, nell'arte, nella tecnica, nella scienza, negli eventi storici e nelle leggi sociali», qui l'autrice ne descrive, per sommi capi, il volume netto di parallelepipedo, rivestito interamente di travertino, che, collocato «su un alto podio gradonato», all'estremità di uno degli assi trasversali del piano urbanistico, fa da contraltare al Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, opera di Adalberto Libera, che, collocato sulla prospettiva opposta rappresenta l'altro fuoco dell'asse viario. Attingiamo ancora allo stesso articolo di Marzia Marandola per una breve, ma esaustiva comunque, descrizione architettonica:

Il palazzo della Civiltà Italiana è organizzato su 7 piani emergenti a pianta quadrata (51,54 metri), per un'altezza di 68 metri: il nucleo centrale è articolato dalle rampe monumentali di una grandiosa scalinata, con gli ascensori e un'ampia corte destinata all'esposizione. Le facciate, tutte uguali, sono cadenzate ognuna da 9 arcate moltiplicate su 6 piani, dove il perimetro dei 6 piani è impalcato da una sequenza aerea porticata, coperta da volte a crociera. Ogni fornice avrebbe dovuto alloggiare una statua, alla maniera delle ricostruzioni archeologiche dei monumenti imperiali. [...] Alla base dell'edificio ci sono ventotto statue che rappresentano, in chiave allegorica, le arti e i mestieri della "Civiltà Italiana".

La monumentalità dell'edificio, e la sua posizione di preminenza rispetto al contesto, lo rendono, tra l'altro, uno dei luoghi più fotografati dell'EUR; infatti, non è raro incontrare professionisti, ma anche turisti o passanti, intenti ad immortalare la molteplice unicità delle forme. Il grande architetto Giò Ponti, in un articolo per il Corriere della sera del 1939, parlerà di un'architettura che è «[...] solo simbolo; l'arco nudo e ripetuto più di duecento volte è in esso astrazione e non costruzione, l'incanto che susciterà è lirico, estatico, terra dell'incantesimo» [Barsottini s.d.].



I: Facciata principale di Palazzo della Civiltà Italiana con uno dei gruppi scultorei in primo piano [Fotografia dell'autrice].

Excursus storico

La giornalista Laura Barsottini ricorda l'evoluzione del progetto:

Progettato [...] sotto la supervisione di Marcello Piacentini, il Palazzo viene inaugurato nel 1940. Ma, subito vittima dei danni del conflitto bellico, dei successivi saccheggi a opera dei palazzinari e di decenni di abbandono, l'edificio non ha mai trovato una destinazione d'uso permanente, accentuando il suo carattere enigmatico. Strutturato come un imponente parallelepipedo su base quadrata che domina la città e il paesaggio in un quartiere nato per raccordare Roma e il mare [Barsottini s.d.]

Dal 1937 fu completato solo negli anni Cinquanta, esattamente nel 1953 per l'Esposizione Internazionale dell'Agricoltura, EA'53, ma ha trovato una sua destinazione di impiego soltanto nel 2015, da quando, cioè, è divenuto quartier generale della casa di moda internazionale Fendi, e ciò ha consentito, inoltre, di aprire permanentemente una parte del Palazzo al pubblico. Fino a quel momento, di questo spazio così considerevole, si sono fatti solo usi temporanei per mostre, convegni, sfilate.

La presenza di Fendi in un complesso storico di questo calibro rispecchia la volontà e la tradizione della Maison di rendere omaggio al patrimonio artistico italiano e, allo stesso



2: Dettaglio del cornicione della facciata principale di Palazzo della Civiltà Italiana [Fotografia dell'autrice].

tempo, di rivolgere lo sguardo verso il futuro. Le arti e i mestieri, simboleggiati dalla struttura, richiamano la tradizione artigianale di elevatissimo livello della moda italiana, che così trova una sua collocazione privilegiata, in cima a viale della Civiltà del Lavoro. Il 22 ottobre 2015 Fendi ha ufficialmente inaugurato la nuova sede con una cerimonia in grande stile. Il gioco di luci, proiettate all'esterno sulla facciata, visibile anche da lontano, ha lasciato tutti meravigliati, e molti sono stati gli ospiti prestigiosi invitati per l'occasione, a cui è stata offerta una cena sul tetto della struttura con vista mozzafiato sulla capitale. L'incantamento che soggioga chi si ferma ad ammirare il Palazzo, può dirsi, è dato, forse, dall'atmosfera metafisica che lo circonda, dall'ossessione dell'arco, o forse, anche dal vuoto funzionale che ha rappresentato per decenni. Tale sensazione di magia, tuttavia, non è sfumata, neanche adesso che il vuoto dei suoi immensi interni è stato riempito dalla concretezza (tutt'altro che metafisica!) del lavoro febbrile e creativo di menti e mani expertissime che scorrono sicure su damaschi e pellami.

Evoluzioni recenti

Nel 2015, appunto, si concluse l'accordo tra il gruppo francese Lvmh, società di Bernard Arnault, con il presidente di Eur Spa, Pierluigi Borghini che, per la cifra di due milioni



3: Uno dei gruppi scultorei posti agli angoli [Fotografia dell'autrice].

e ottocento mila euro affittò Palazzo della Civiltà a Fendi, una delle controllate del gruppo. Non mancarono le polemiche, infatti, il Ministero per i Beni Culturali aveva già investito sul recupero del monumento consolidando i solai e mettendo tutto a norma per diciannove milioni di euro e ripulendo l'involucro esterno per sedici milioni di euro:

[...] secondo Inarchlazio (Istituto Nazionale di Architettura Lazio n.d.a.), che ricorda l'esistenza di una convenzione che destina il palazzo a ospitare l'esposizione del *made in Italy*. [...] «Tutte opere inquadrabili nel programma di recupero – [...] – sancito da una Convenzione del 2009 tra i ministeri dello Sviluppo economico e dei Beni culturali ed Eur s.p.a. con l'obiettivo di ospitare la Discoteca di Stato e l'Esposizione permanente del *made in Italy* e del design italiano [Tripodi 2013, 7].

Sostanzialmente, il motivo del confronto polemico, fra l'amministrazione capitolina, al tempo del sindaco Gianni Alemanno, e l'Ente EUR era nella procedura utilizzata (assegnazione senza bando di gara), e sulle finalità di utilizzo del Palazzo non a fini pubblici ma privati e commerciali. In merito Eur s.p.a. precisò che:

Corre l'obbligo di colmare quella che, a nostro giudizio, altro non è se non una profonda disinformazione su questa vicenda che sta generando confusione. In particolare, con



4: Dettaglio del susseguirsi di archi sulla facciata principale [Fotografia dell'autrice].

riferimento alla valutazione di 4.680.000 di euro che l'Agenzia del Territorio nel 2007 attribuiva agli spazi del Palazzo della Civiltà Italiana, si rende noto che la stipula della convenzione con la Fondazione Valore Italia per la realizzazione dell'Esposizione Permanente del *made in Italy* e del Design Italiano prevedeva, due anni più tardi e cioè nel maggio 2009, un canone di locazione pari a 1 milione e 400 mila euro, di cui 400 mila euro versati direttamente da Eur Spa come partecipante alla Convenzione. Ne consegue che l'introito netto per la Società sarebbe stato corrispondente ad 1 milione di euro. Eur Spa ha ragionevolmente ritenuto di mettere a reddito un edificio, altrimenti oneroso, che rappresenta un asset del proprio patrimonio immobiliare [«Il Tempo» 2013, 7].

L'architetto Elisa Stellacci riassume le motivazioni tecniche degli interventi conservativi mirati a riparare ai danni dovuti ai materiali utilizzati all'epoca, dietro le indicazioni (politiche) di prediligere quelli locali piuttosto che i migliori e i più adeguati. Si evidenzia la necessità di proteggere la struttura da infiltrazioni piovane e di recuperarne la completa staticità, minata dal logorio dovuto al passare del tempo [Stellacci 2013, 2]. Concluso il contratto, la famiglia Fendi affida il progetto di recupero finalizzato al nuovo utilizzo a Marco Costanzi, progettista di loro fiducia. Partendo, quindi, dai risultati di un restauro conservativo e consolidativo, l'architetto, specializzato in spazi di moda, ha pensato il recupero e la riqualificazione del Palazzo per mutarlo a pennello nel nuovo



5: Corridoio laterale sinistro con statue di spalle [Fotografia dell'autrice].

quartier generale della Maison, nel rispetto della Storia. Egli spiega, tra l'altro, di aver studiato a lungo il quartiere EUR, anche soltanto camminando per i suoi viali, al fine di comprenderne a fondo l'atmosfera e percepirla appieno le suggestioni [Barsottini s.d.]. Costanzi decise immediatamente, di rispettare l'assetto originario del monumento che, chiaro e lineare di giorno, di notte si trasforma in un maestoso punto luce individuabile, come mai prima, da ogni angolo del quartiere. Gli spazi sono stati tutti ridisegnati e ripensati a misura dell'attività che vi doveva prendere vita: nel basamento è ospitata la sartoria per la lavorazione delle pellicce, punto di forza e tradizione più prestigiosa della Casa di Moda. Nelle zone adiacenti si trova l'area marketing, dove ha preso posto il gruppo dei creativi che ha allestito aree di lavoro che riecheggiano stili e maniere anche molto lontane, come gli echi di loft newyorchesi, con ambienti informali e spazi ristoro affinché il creare sia favorito. Nel piano basamentale sono inseriti anche gli impianti, i locali tecnici e gli archivi. Al primo piano si trova il salone monumentale, aperto al pubblico, stabilmente, con i suoi ampi e sontuosi pavimenti in marmo rosso scuro antico Spezia, rivestimenti alle pareti in marmo statuario e preziosi lampadari in vetro, pezzi originali accuratamente restaurati [Marandola 2016, 4].

I vani perimetrali sono destinati a mostre e conseguentemente corredati, mentre l'atrio centrale individua l'accesso monumentale al Palazzo attraverso l'imponente scalone

frontale. I piani dal secondo al settimo, dove sono collocati gli uffici, hanno spazi che circondano la corte con andamento a U, sviluppando una superficie di 1.000 metri quadri ciascuno; al settimo la superficie è più ampia, di 2.000 metri quadri, poiché l'ultimo piano è privo del portico perimetrale. Per preservare i pregiati pavimenti marmorei, gli uffici hanno pavimenti galleggianti con l'impiantistica necessaria. Per stemperare la solennità dei vani alti circa 8 metri, l'architetto ha inserito un pergolato metallico che li ridimensiona nella percezione visiva. Le postazioni di lavoro sono aperte e luminose, in continuità con le sale riunioni, schermate solo da teche trasparenti di vetro. A terra un rivestimento scuro in gomma, tipo parquet, e un controsoffitto in barrisol attutiscono il riverbero sonoro derivante da spazi ampi e finestrati. Al terzo piano, destinato ai dirigenti, è stato realizzato un collegamento metallico vetrato che, sospeso sulla corte, consente una spettacolare vista frontale del palazzo di Adalberto Libera, il Palazzo dei Congressi. Il settimo e ultimo piano, da cui si accede alla terrazza, è il luogo della creazione degli abiti da sfilata: la fucina artistica che è stata del noto stilista Karl Lagerfeld, recentemente scomparso, e che continua ad essere il regno di Silvia Venturini Fendi. Il progetto ha l'obbligo di garantire la reale reversibilità dell'intervento: l'edificio, infatti, è soggetto a vincolo architettonico dal 2004. Il Palazzo appare perfetto per rappresentare Fendi:

Distinto da una geometria essenziale tracciata da archi e colonne, il Palazzo è interamente rivestito da travertino, materia romana per eccellenza le cui cromie cambiano al variare della luce, dando vita a un bianco in continua metamorfosi. Si sviluppa su un'area di 8.400 metri quadrati per un'altezza di 60 metri quello che rimase un'immensa, vuota e silenziosa struttura scultorea, anche quando vennero posizionati agli angoli del podio 4 gruppi plastici equestri raffiguranti divinità greche e, sotto ai fornicati del piano terreno, 28 statue monumentali dal significato allegorico. Ciascuna statua sorgeva in rappresentanza di mestieri o talenti per esaltare le doti del popolo italiano, secondo l'ideale di regime [Marandola 2016, 4].

La scelta non poteva essere migliore, lo spiega Pietro Beccari, allora amministratore delegato Fendi:

[...] questo strepitoso edificio atemporale e metafisico rappresenta Fendi perché è il nuovo eretto per celebrare l'eccellenza italiana, richiama le nostre radici romane e il dialogo perpetuo tra tradizione e modernità. Il nostro impegno sarà dare vita al Palazzo, renderlo accessibile per la prima volta ai cittadini e offrire nuova linfa al quartiere attraverso la moda [Barsottini s.d.].

La sede ospita non solo gli *staff* dell'*atelier*, costituiti da più di quattrocento persone e il *Fur Atelier*, ma il Palazzo della Civiltà apre le porte al pubblico perché il suo primo livello è destinato esclusivamente a spazio espositivo. Per la durata del contratto d'affitto, quindici anni, ospiterà un consistente calendario di mostre per dare spazio e valore alle eccellenze italiane.

Per dare spazio anche ai giovani talenti appartenenti al mondo del design e dell'arte contemporanea, il 27 ottobre 2018, la facciata principale del Palazzo, è stata sfondo di una delle *performance* andate in scena durante il Solid light festival. Infatti, un intricato e veloce *videomapping* in bianco e nero, creato da Laszlo Bodos, ha immaginariamente manipolato la serie di archi in vario modo, assottigliandoli, allungandoli, annullandoli e poi ritrovandoli in una miriade di proiezioni. Fendi, inoltre, ha partecipato a *Les Journées Particulières*, un'iniziativa volta a rendere omaggio al *savoir-faire* della Maison in tutti i campi, dalla moda fino al design di interni. La mostra è rimasta aperta al pubblico, a Palazzo, per una settimana, nel novembre 2018.

Più recentemente, dopo la sfilata di *haute couture* allestita nell'area archeologica del Tempio di Venere, nel luglio 2019, al piano nobile di Palazzo della civiltà, è stata aperta per una settimana, una mostra laboratorio attraverso la quale il pubblico ha potuto incontrare le sarte, i pellettieri, le ricamatrici che hanno realizzato le ultime creazioni al fine di far vedere e spiegare come vengono realizzati.

Ampio e articolato, dunque il mecenatismo delle sorelle Fendi, infatti:

Il marchio della doppia effe, inoltre, avvalendosi dello strumento dell'Art Bonus (credito d'imposta per le erogazioni liberali in denaro a sostegno del mecenatismo a favore del patrimonio culturale, disposto con il D.L. 83/2014, convertito poi nella Legge 106/2014), finanzia l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, con il quale sta realizzando un'area scientifica didattica dedicata esclusivamente agli studenti, dotata di strumentazioni ed attrezzature di alta tecnologia [Barrica 2016, 11].

Conclusioni

La scelta di sostenere il restauro di monumenti romani conosciuti in tutto il mondo, come fontana di Trevi, ha immancabilmente scatenato:

[...] la diatriba tra i puristi dell'arte per l'arte e chi invece intravede negli investimenti privati una risorsa per la valorizzazione del patrimonio culturale. È superfluo dire come ciascun punto di vista sia legittimo e come siano disponibili argomentazioni egualmente plausibili per sostenere una tesi o l'altra, anche se in questo senso una premessa è d'obbligo: in un Paese come l'Italia, dove si spende solo lo 0,19% del bilancio in cultura, è impensabile che il restauro avvenga soltanto grazie allo Stato [Barrica 2016, 11].

Inoltre, come è noto, Roma non è la capitale della moda, in questo ruolo, insuperabile rimane Milano in cui il recupero di vecchi opifici, zone industriali dismesse e antichi palazzi trasformati in palcoscenici del *fashion* è sperimentazione avviata e, può dirsi, oramai, prassi consolidata. Nella capitale, invece, il progetto Fendi è stato accolto con alcuni dubbi e molte perplessità benché inserito in un piano di recupero dell'Esposizione Universale di Roma che è stato inaugurato dalle amministrazioni capitoline degli scorsi anni e che comprendeva altri interventi di rilievo come l'Acquario tecnologico, il nuovo centro congressi denominato "Nuvola", la Lama, un hotel di gran lusso. Oltre alla costruzione di nuovi edifici per ministeri e centri commerciali e quella di due grattacieli

ed altri palazzi destinati ad ospitare uffici. Tuttavia, la bellezza ritrovata pone riflessioni più profonde dei dubbi e connette, di fatto, il mondo produttivo del lusso con l'architettura razionalista unica e originalissima dell'EUR in un connubio che potrebbe favorire altri incontri proficui o, almeno, sperimentabili.

Attualmente, qualche discrepanza ambientale rimane nel percepire evidente la presenza del confine perimetrale ancora quello del cantiere aperto per i lavori di recupero che, inelegante, circonda l'edificio e lo separa, arbitrariamente, dal Quadrato della Concordia a cui, invece, il Palazzo è architettonicamente indissolubilmente legato.

Altra questione è l'impatto che più di quattrocento impiegati sollecitano ogni giorno nel già iper-affollato quartiere EUR che ospita numerosi ministeri, banche, assicurazioni, negozi e abitazioni. I parcheggi per le automobili sono decisamente insufficienti, i collegamenti pubblici rimangono problematici, lenti e inaffidabili. Probabilmente ci si sarebbe aspettati un miglioramento di queste condizioni: interventi, abbellimenti intorno e dovunque all'EUR dove, invece, il Palazzo rimane ancora un po' torre, se non d'avorio, di certo di travertino.

Bibliografia

Volumi collettanei con curatore

CASCIATO, M., PORETTI, S. (2002). *Il Palazzo della Civiltà Italiana: architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, Milano, Federico Motta Editore.

D'ORTA, C. (2018). *Eur/42 oggi: visioni differenti*, Milano, Inail.

PIAZZA, M. (2017). *Palazzo della civiltà italiana*, Milano, Rizzoli.

Articoli in riviste e quotidiani on line

BARRICA, A. (2016). *Fontana di Trevi, del Gianicolo, ISCR e Palazzo della Civiltà Italiana. La maison investe in arte e cultura a sostegno della propria città*, in «Il giornale del restauro e del recupero dell'arte», n. 11: <https://www.ilgiornaledelrestauro.net/mecenatismo-per-fendi-non-deve-essere-una-moda/> [luglio 2019].

BARSOTTINI, L. (s.d.). *Il nuovo headquarter di Fendi all'EUR di Roma*, in «Icon Design», Arnoldo Mondadori Editore: <https://icondesign.it/places/headquarter-fendi-alleur-roma/> [ottobre 2018].

COSTANZI, M. (2016). *Headquarters Fendi, Roma: riuso del Palazzo della civiltà*, in «Arketipo: progetti, dettagli, materiali, impianti», n. 99, pp. 6-11 (consultato aprile 2019)

MARANDOLA, M. (2016). *Headquarters Fendi a Roma – Marco Costanzi*, in «Arketipo - Architettura del fare», n. 4: <https://www.arketipomagazine.it/headquarters-fendi-rome-italy/> [aprile 2019].

MORELLI, E. (2018). *Street art nel Colosseo Quadrato: mostra Fendi Palazzo Civiltà del Lavoro*, in «Roma Today», 25 ottobre: <http://www.romatoday.it/eventi/cultura/street-art-al-colosseo-quadrato-per-fendi.html> [novembre 2018].

PERRINI, K. (2019). *L'alba di Fendi è sul colle Palatino*, in «Il Tempo», 5 luglio, <https://www.iltempo.it/multimedia/2019/07/05/gallery/roma-fendi-sfilata-silvia-venturini-lagerfeld-tempio-venere-vip-foto-1184973/> [luglio 2019].

PERRONE, D. (2018). *La creatività di Fendi si mette in mostra al Palazzo della Civiltà Italiana*, in «Il Tempo», 14 ottobre: <https://www.iltempo.it/moda/2018/10/12/news/la-creativita-di-fendi-si-mette-in-mostra-al-palazzo-della-civiltà-italiana-1092138/> [novembre 2018].

STELLACCI, E. (2013) *Il restauro del Palazzo della Civiltà e del lavoro dell'Eur*, in «Architettura Ecosostenibile.it», febbraio: <https://www.architetturaecosostenibile.it/architettura/progetti/restauro-palazzo-civiltà-lavoro-eur-200> [luglio 2019].

TRIPODI, A. (2013). *Eur Spa cede a Lvmh il Palazzo della Civiltà, scoppia la polemica: «Affidamento senza gara a prezzi stracciati»*, in «Il Sole 24 ore» – Edilizia e Territorio, 19 luglio: <http://www.ediliziaeterritorio.ilssole24ore.com/art/progetti-e-concorsi/2013-07-19/cede-lvmh-palazzo-civiltà-084105.php?uuid=AbLC7YHI> [maggio 2019].

VIGNERI, A. (2012). *La storia della moda italiana: Fendi*, agosto: <https://www.cameramoda.it/it/associazione/news/916/> [luglio 2019].

— (2013). *Polemiche sull'affitto di Fendi all'EUR*, in «Il Tempo», 20 luglio: <https://www.iltempo.it/roma-capitale/2013/07/20/news/polemiche-sull'affitto-di-fendi-alleur-899222/> [maggio 2019].

— (2016). *Fendi Headquarter- Marco Costanzi Architects*, in «The Plan»: <https://www.theplan.it/eng/award-2016-interior/fendi-headquarter-1> [luglio 2019].

Sitografia

<https://www.cameramoda.it/it/>

<https://www.eurspa.it>

<https://www.fendi.com/it>

<https://www.inarch.it>

<https://www.altaroma.it/en/>

https://www.beniculturalionline.it/location-163_Palazzo-della-Civiltà-Italiana.php

<http://www.marcocostanzi.com>

TRE FONDAZIONI A PARIGI. DALLA MODA ALL'ARTE CONTEMPORANEA ATTRAVERSO L'ARCHITETTURA D'AUTORE

ANDREA SERRAU

Abstract

Art has become a communication tool in the hands of the big fashion maisons. Thanks to the formal and spatial quality of the architecture of the Foundations of Paris (Fondation Cartier pour l'art contemporain, Fondation Louis Vuitton and Fondation d'entreprise Galeries Lafayette), the paper aims to highlight how these buildings constitute masterpieces that mediate between the big luxury companies and the city in an exemplary manner, thus transforming fashion into an urban issue.

Keywords

Art foundations; Contemporary architecture; Paris

Introduzione

Maria Luisa Frisa scrive «l'arte è diventata uno strumento di comunicazione nelle mani delle grandi maison che hanno a disposizione grandi capitali: la comprano, la promuovono e la rendono accessibile al pubblico con operazioni di mecenatismo, concorsi, sponsorship e fondazioni» [Frisa 2015, 84]. Investire nell'arte è dunque diventata una prassi comune per le grandi aziende della moda e del lusso. Si tratta di una nuova forma di mecenatismo le cui implicazioni, grazie alla realizzazione di edifici pensati per ospitare le collezioni, si riverberano nel contesto urbano arrivando così, in certi casi, a trasformare il rapporto cittadino-città. Con la costruzione di questi potenti catalizzatori, si vengono infatti a creare nuovi punti di riferimento, si deviano flussi turistici, si avviano pratiche virtuose di ristrutturazione di spazi e luoghi pubblici, il tutto grazie al coinvolgimento di altri enti donatori, privati o pubblici.

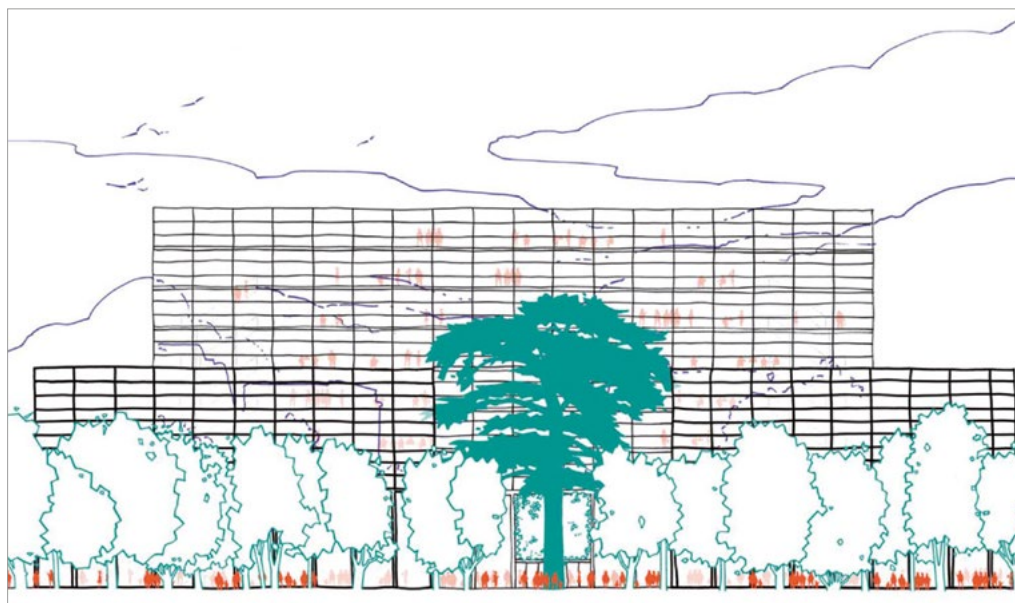
Sorvolando sugli aspetti storici della protezione delle case di moda, questa ricerca si pone come obiettivo quello di analizzare le architetture delle Fondazioni parigine soffermandosi, in particolare, su quella di Cartier pour l'art contemporain, progettata da Jean Nouvel ed inaugurata nel 1994; sulla Fondazione Louis Vuitton, ideata da Frank Gehry nel 2007 e, più recentemente, la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, realizzata dallo studio olandese OMA di Rem Koolhaas. Grazie alla loro qualità formale e spaziale, queste architetture si configurano come capolavori che mediano, in maniera esemplare, fra le grandi aziende del lusso e la città di Parigi, trasformando così la moda in una questione urbana.

Fondation Cartier pour l'art contemporain, un edificio trasparente

Il 20 ottobre 1984, Cartier inaugura a Jouy-en-Josas nel Castello di Montcel, vicino a Versailles, la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, prima fondazione privata in Francia a promuovere e sostenere l'arte contemporanea proponendosi come luogo internazionale e multidisciplinare, punto di incontro, confronto e crescita per artisti di tutto il mondo. Dieci anni dopo, nel maggio del 1994, la Fondation si trasferisce a Parigi al 261 Boulevard Raspail, viale eterogeneo, dove si trovano palazzi storici ed architetture moderne consacrate prevalentemente alle attività amministrative. Attraverso il progetto di Jean Nouvel il concetto della trasparenza, grazie alle tecnologie innovative del vetro strutturale, diviene per l'architettura l'occasione di affrontare un nuovo rapporto fra l'edificio e la strada.

La Fondation Cartier rimane fedele a quei valori grazie ai quali ha affermato la sua identità: la vocazione internazionale infatti è sorretta da una particolare attenzione rispetto a scene artistiche più decentrate le quali, a loro volta, hanno favorito la scoperta di giovani talenti talvolta svelando il lato segreto di artisti celebri in tutto il mondo. La Fondation Cartier, da sempre aperta agli ambiti più diversi della creazione e della conoscenza, è tutt'oggi maestra nel creare eventi e mostre frequentatissime che suscitano curiosità e stupore nel pubblico.

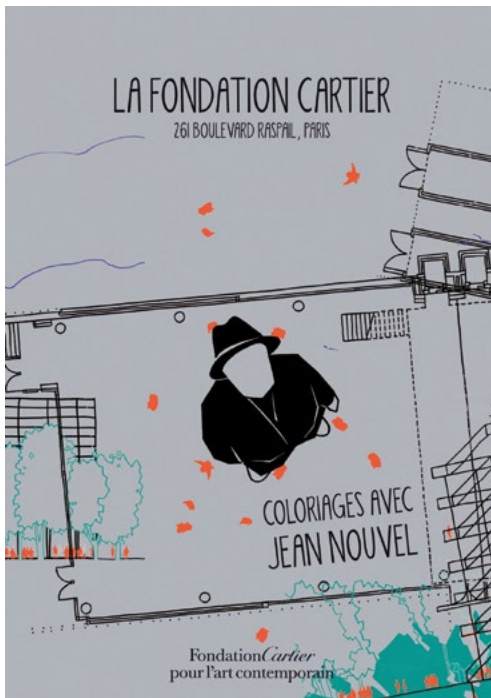
Il maestoso edificio di vetro e acciaio, e che ospita il museo (Fig. 1), sembra puntare interamente sulla forza espressiva dell'involucro trasparente, il quale conferisce un senso di leggerezza. Il tema della trasparenza, perseguita grazie alle tecnologie innovative del vetro strutturale, diviene per l'architettura un'occasione per disegnare un nuovo rapporto



1: Disegno della Fondation Cartier, facciata dell'edificio 2014 [in FONDATION CARTIER 2014].

tra l'edificio e la strada nel cuore di Parigi [Nouvel, Bosconi 1999, 56]. Il progetto rivisita il tema del giardino urbano, recintato sulla strada con una parete di vetro, e allineata con le facciate degli edifici preesistenti del boulevard Raspail. Alla stregua di uno schermo, la facciata traslata, offre la possibilità di guardare all'interno del giardino, dove è custodito il grande cedro, piantumato da Chateaubriand nel 1825, vero protagonista del sito. Il rapporto fra edificio e strada, si rende concreto nella configurazione della pelle dell'edificio che fa da interfaccia fra il mondo esterno e quello interno. La soglia, in questo caso, si declina secondo i temi legati all'immagine data dall'involucro architettonico dell'edificio, inteso come complesso sistema che regola i flussi, gli accessi e gli scambi percettivi. Il progetto dell'involucro architettonico definisce la relazione fra l'edificio e l'intorno, l'architetto Nouvel sperimentando tecnologie sempre più avanzate risolve i problemi d'immagine, formali, funzionali ed ambientali. La facciata è elemento a sé stante, il quale tesse i rapporti con l'esterno e fa da mediatore tra l'edificio e la scena urbana del quartiere.

Passeggiando in Boulevard Raspail si evince come la Fondazione Cartier non sia solo un concentrato di arte contemporanea; infatti, grazie alla sua qualità spaziale, è anche un ritrovo per giovani artisti ed il punto di incontro tra il grande pubblico e l'arte [Ceresoli 2005, 75].



2: Coloriages avec Jean Nouvel, copertina del libro 2014.



3: Il complesso della fondazione Louis Vuitton nel Bois de Boulogne [in Gehry 2014].

Inoltre la Fondazione, come dimostrato dalle sue numerose pubblicazioni tematiche (Fig. 2), inserendo spazi, arredi ed attività per tutti i visitatori, è divenuto un edificio adatto anche alle famiglie con bambini, i quali possono trovare in questo luogo un punto di riferimento del quartiere in cui possono imparare a scoprire l'eclettico mondo degli artisti e conoscere l'operato della grande azienda del lusso.

L'identità di questo luogo è stata posta al centro della ricerca progettuale ed artistica, come reazione e risposta alla condizione di frammentazione dell'area, infatti grazie alla forte qualità espressiva ed alla relazione visiva e fisica, l'edificio si pone come elemento essenziale di riferimento del paesaggio urbano. L'edificio ha ridefinito non solo i flussi turistici del quartiere di Montparnasse, ma anche quello percettivo ed esperienziale attraverso un nuovo scenario. Proprio grazie alla qualità architettonica, questo grandioso edificio vetrato, si è configurato come un capolavoro che media in maniera esemplare tra la Cartier e la città di Parigi.

Fondation Louis Vuitton, un “vascello” nel Bois de Boulogne

La Fondazione nasce nel 2006 su iniziativa della LVMH, holding specializzata in beni di lusso, con l'obiettivo di sostenere le arti, incoraggiando e promuovendo la creazione artistica.

Il nuovo museo e centro d'arte performativa, inaugurato il 20 ottobre 2014, rappresenta il coronamento del programma di patrocinio delle attività culturali dell'istituzione e simboleggia l'impegno nei confronti dell'arte contemporanea e della sua accessibilità¹. L'audace creatività del design pensato da Frank Gehry fa dell'edificio stesso la prima opera d'arte della Fondation, esso si presenta circondato da alberi secolari ed è inserito nel contesto del Bois de Boulogne, a Parigi, nei pressi del Jardin d'Acclimatation. L'architettura, che richiama la tradizione ottocentesca dei padiglioni espositivi in vetro, si erge su di uno specchio d'acqua e dialoga costantemente con l'ambiente naturale che lo accoglie.

L'edificio, che si sviluppa per una superficie di 11.000 mq di cui 7.000 accessibili al pubblico, è isolato all'interno del parco ed emerge con decisione dal verde, superando le frastagliate chiome degli alberi e proponendosi come passeggiata sospesa sulle terrazze (Fig. 3), organizzate a vari livelli sopra i volumi “Iceberg”. Questi elementi plastici restituiscono nel gioco volumetrico organizzato sotto le vele vetrate, il dinamismo delle coperture delle undici gallerie sottostanti. Composti da oltre 19.000 pannelli Ductal (fibra di cemento ultra ad alta prestazione) gli “Iceberg”, insieme alle grandi vele composte da 3500 pannelli di vetro con rete metallica microforata interposta, sono i due elementi principali che caratterizzano l'architettura [Gehry 2014, 52].

Ritroviamo in questo edificio il sapiente procedimento d'assemblaggio delle parti che supera, almeno nell'immediato, ogni semplice riferimento funzionale; non è possibile

¹ <http://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-Fondation-Vuitton-un-musee-pas-comme-les-autres> [giugno 2019].

osservare un fronte ed un retro, ma è possibile ritrovare relazioni e interpolazioni fra tutti gli elementi e la natura circostante.

È possibile leggere l'idea di un edificio-città capace di proporsi come percorso-scoperta e in questo caso di organizzare il racconto delle sale espositive, di accogliere per esempio opere *site-specific* come *Inside the horizon* dell'artista danese Olafur Eliasson che, nel piano interrato, affianca su un lato lo specchio d'acqua su cui poggia virtualmente l'intero edificio, rispecchiandosi e specchiando il suo intorno nella sequenza spezzata e ritmica dei pilastri allineati.

Il «vascello per Parigi in grado di simboleggiare la profonda tradizione culturale francese» – descrizione data dal progettista – mostra una serie di straordinarie innovazioni tecnologiche che consentono all'edificio di esprimere al meglio le proprie ambizioni espositive con le sue undici sale-gallerie che, ospitano la collezione permanente di arte moderna e contemporanea, a cui si aggiungono esposizioni temporanee e concerti musicali [Gehry 2014, 52].

Particolare attenzione è stata rivolta anche ai temi della sostenibilità ambientale ottenendo il grado HQE (Haute Qualité Environnementale) nell'ottimizzazione delle performance energetiche dell'architettura e nel recupero delle acque piovane le quali, vengono conservate ed impiegate per il lavaggio delle dodici vele in vetro e per l'irrigazione delle aree verdi sulle terrazze da cui è possibile osservare la Tour Eiffel ed il profilo della città. Il nuovo edificio della Fondazione ha cambiato per sempre la consistenza e l'immagine del bosco di Boulogne. La sua realizzazione è stata resa possibile grazie alla delibera del



4: Vista dei tetti del Marais dall'ultimo piano dell'edificio [in Nicolin 2018, 22].

Consiglio di Parigi del 12-13 luglio 2006 che, ha modificato il piano urbanistico locale riguardante le zone verdi urbane: parchi, giardini, zone naturali e forestali dell'area [De Grazia 2016, 69] e quindi relativo alla concessione del Jardin d'Acclimatation, di cui Louis Vuitton ne detiene il diritto, grazie ad un accordo tra pubblico e privato in auge sin dagli anni Cinquanta. La Fondation è riuscita a trasformare la moda in una questione urbana per sé e per la città e proprio perchè l'edificio si erge su un'area pubblica, fra 50 anni tornerà nella piena facoltà dell'Amministrazione francese che avrà così un nuovo museo per la città ed una oramai sedimentata icona della Parigi del XXI secolo nel Bois de Boulogne.

Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, novità nel quartiere Marais

L'anticipazione può configurarsi come un'attesa nervosa, può anche significare giocare d'anticipo, vedere prima degli altri, essere preparato, oppure può fare riferimento a qualcosa che potrebbe succedere, ma che non necessariamente è destinato ad avverarsi. In ogni caso, è un modo di guardare avanti, proprio come le sue radici latine che significano «prendersi cura in anticipo» [Nicolin 2018, 20].

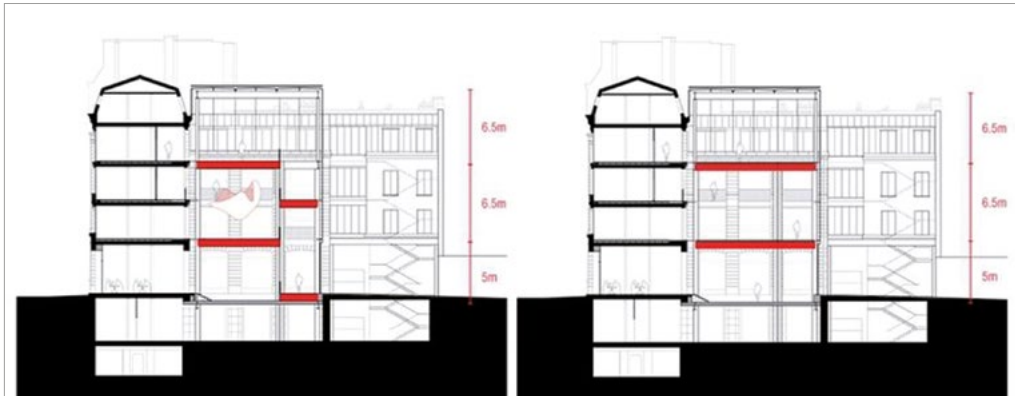
Anticipazioni è un termine chiave per comprendere l'identità di un'istituzione come Lafayette Anticipations, la fondazione culturale insediatasi nell'ottobre del 2013 nel cuore del Marais di Parigi. Progettata da Rem Koolhaas e OMA, ha aperto le sue porte al pubblico il 10 marzo 2018 [Baverel 2018, 25].

Sostenuta dal Fonds de dotation Famille Moulin che sviluppa un programma di acquisizione e valorizzazione della propria collezione, la fondazione ha un budget di 21 milioni di euro per tre anni e non è destinata a esporre la collezione privata ma, attraverso la produzione, acquisisce e anticipa possibili occasioni d'arte [Nicolin 2018, 20].

Realizzare ed anticipare sono stati d'altra parte i due imperativi della Fondazione che nei quattro anni – dal 2012 al 2017 – ha originato una serie di anteprime con residenze per artisti, workshop, collaborazioni e produzioni volte a testare l'identità del luogo. Tutto si è svolto nella sede del Marais, vale a dire un ex edificio industriale del 1891, utilizzato dapprima come deposito, poi come laboratorio di riparazioni per cappelli di paglia (una specialità Bazar de l'Hôtel de Ville Hommes) ed infine come scuola femminile e centro di alta formazione. Il palazzo di 2.200 mq è uno spillo nell'immensa geografia delle istituzioni culturali parigine, con le quali compete per la visibilità anche attraverso pratiche innovative. Dietro alla facciata storica, elegantemente decorata, c'è una corte ad U attorno alla quale si sviluppa il palazzo [Larrochelle 2018, 32].

La corte era un *passage* che collegava rue de Place con rue Sante-Croix-de-la-Bretonnerie e che il progetto recupera e valorizza garantendo la massima accessibilità, come nel progetto del fondaco dei Tedeschi a Venezia di Rem Koolhaas (2009-2016).

Qui l'architettura riesce a farsi strumento d'anticipazione creando e trasmettendo il carattere variabile della realtà, al contempo riuscendo ad unire il valore dell'edificio storico ed il valore esperienziale attraverso vedute mai considerate.



5: Sezioni del progetto, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette [in Nicolin 2018, 21].

Rem Koolhaas ha svuotato l'edificio creando uno spazio inaspettato, una macchina per l'esposizione con una "Exhibition tower" alta 19 metri [Baverel 2018, 25]. La torre attraversa i quattro piani espositivi che presentano una stanza del silenzio (Figg. 4-5), un laboratorio per bambini, un sottotetto sede degli uffici amministrativi ed un piano e mezzo interrato occupato da atelier di produzione per la lavorazione dei materiali come ad esempio la falegnameria; è una struttura di vetro e acciaio vuota che mette in evidenza i paramenti murari ottocenteschi che la circondano e che, al contempo, può assumere numerose conformazioni. Come per la celebre Fondazione Prada di Milano, anche in questo caso il progettista lavora sulla varietà degli spazi espositivi i quali, possono trasformarsi continuamente dando la possibilità di creare ogni volta nuovi ambienti.

Il progettista sperimenta uno spazio espositivo instabile, dove il provvisorio sembra essere l'unica costante. La Fondazione Lafayette fa parte di un disegno di rinnovamento del quartiere e s'impone come una tappa imprescindibile per i flussi turistici; l'area ha già cominciato a modificarsi sostituendo i bar *queer*, le barberie anni Ottanta ed i locali gay con boutique come Lanvin, Valentino e Moncler. La moda, anche in questo progetto, ha creato uno spazio ibrido, un nuovo *passage* postmoderno in cui le arti, il cibo ed i percorsi hanno modificato la vita del quartiere più visitato della città di Parigi.

Conclusioni

Dal 1980 ad oggi, una serie di imponenti interventi di carattere architettonico hanno rinnovato, ammodernandola, l'immagine della città di Parigi incrementando gli investimenti nel settore culturale. Tra le varie opere si distinguono: la costruzione della Fondation Cartier, la Fondation Louis Vuitton e la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette.

Quando i grandi marchi della moda francese s'interessano all'arte, prendono vita nuovi percorsi come avvenuto nel quartiere di Montaparnasse con l'edificio vetrato di Jean Nouvel o nuovi spazi capaci di re-inventare un intero isolato, come dimostrano le costruzioni disegnate da Frank Gehry per LVMH nel cuore del Bois de Boulogne e da Rem Koolhaas per Galeries Lafayette nel famoso quartiere parigino del Marais.

I progetti culturali della *maison* di moda si sono mostrati meritevoli d'attenzione, sia per l'impatto che le Fondazioni possono avere sul sistema dell'arte, in particolare di quella contemporanea, sia per il modo in cui, attraverso le sedi e gli eventi che ospitano si modifica il rapporto del cittadino con la città. Si trasformano i quartieri, si creano luoghi che prima non c'erano, si attirano flussi turistici, si realizzano nuovi percorsi, si obbliga la riqualificazione, la cura, si coinvolgono enti, donatori ed esperti, si riempiono gli animi del desiderio di nuove esperienze e, allo stesso tempo, si potenzia il brand. Le Fondazioni sono divenute realtà importanti nell'immaginario collettivo di cui la città di Parigi non può più fare a meno.

Bibliografia

- BAVEREL, P. (2018). *Paris: entrez au Lafayette Anticipations du Marais*, in «Le Parisien», 9 marzo, p. 25.
- CERESOLI, J. (2005). *La nuova scena urbana, Cittàstrattismo e urban-art*, Milano, FrancoAngeli.
- DE GRAZIA, L. (2016). *La retroattività possibile*, Rimini, Maggioli Editore.
- EDELMANN, F. (2014). *Fondation Galeries Lafayette, la voilà!*, in «Le Monde», 3 luglio, p. 35.
- FONDATION CARTIER (2014). *Colorages avec Jean Nouvel*. Parigi, Fondation Cartier.
- FRISA, M. L. (2015). *Le forme della moda*, Bologna, il Mulino.
- GEHRY, F. (2014). *Fondation Louis Vuitton, Parigi*, in «Domus», n. 985, pp. 49-56.
- LARROCHELLE, J.-J. (2018). *Lafayette Anticipations: la tour de magie architecturale de Rem Koolhaas en plein cœur du Marais*, in «Le Monde», 9 marzo, p. 32.
- NICOLIN, P. (2018). *Eppur si muove*, in «Domus», n. 1023, pp. 20-22.
- NOUVEL, J., BOSCONI, G. (1999). *Jean Nouvel. Una lezione in Italia*, Milano, Skira.

Sitografia

- www.fondationlouisvuitton.fr [maggio 2019].
- www.lafayetteanticipations.com [maggio 2019].
- www.fondationcartier.com [maggio 2019].
- www.culture.gouv.fr [giugno 2019].
- <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-Fondation-Vuitton-un-musee-pas-comme-les-autres> [giugno 2019].
- www.olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108826/inside-the-horizon [giugno 2019].

IMMAGINI URBANE DELLE CITTÀ EUROPEE DELL'EST

URBAN ICONOGRAPHY: LOOKING AT EASTERN URBAN IMAGES FROM OUTSIDE AND INSIDE

ANDA-LUCIA SPÂNU, MASSIMO VISONE

Over time, cities from all over Europe were the subject of drawn, painted, engraved, or printed representations. One of the advantages of the invention of printing was the possibility of multiplication, which eased the spread of information regarding sites and events taking place in towns. The modern age was a period of rapid change, mostly because people of different professions moved from one place to another, carrying things with them, implicitly modifying mentalities and knowledge. It was a time when Eastern and Western Europe interacted more, influencing each other.

In the modern age travels and urban iconography reached increasing levels of quantity and quality. Images of cities and landscapes enjoyed artistic success and rapid circulation in the printed form. The evolution and transformation of urban iconography was due to an ever-changing market and its patronage by leading figures in the world of politics and diplomacy, the aristocracy and the clergy, and by men-at-arms spread around Europe. Mobility reshaped the world so much that it heralded the dawn of the global world. As part of a strategy that enhanced the efficacy and relevance of messages the images transmitted and the manner and place in which the images were reproduced were of no lesser importance. One can find a huge number of reproductions on media which, in addition to paintings, prints and drawings, included both high- and low-grade material. The study of "urban portraits" allows broadening views over the vast and ever-changing world. Using historical images as a completion or substitute of other sources, the experience of urban life at different stages in history can be reconstituted. Therefore, cities and landscapes are to be found in them, along with information about the economy, architecture, everyday life and social conditions, confessional and political urban life.

Until the end of 19th century Eastern and Western Europe interacted more, influencing each other. Eastern Europe was disconnected from this cultural process from the Second World War to the Fall of the Berlin Wall. During this period, cultural exchanges were stopped and a new urban imagery of eastern cities was created in/for the west. Today the urban iconography of East European cities in museums and collections worldwide is waiting to be reconnected with the most recent international studies.

This session's topic offered the opportunity to discuss more case studies than it is possible to read about in this book, such as the emerging multiplicity of Tirana, or focus on specific issue of images of towns and landscapes that contributed to the knowledge

of Eastern Europe from the 16th century to the dawn of photography, stressing their role in defining elements of the current collective consciousness. Some similarities or differences between urban images of particular types or from different historical periods were revealed by critical comparisons, such as the changes in “city branding” of Prague from around 1790 to 1890, and the French Nagel guides’ description of the architecture and new urban developments of the countries of the former Eastern bloc. Other questions that have arisen during the debates awaiting answers that should come from future research include: what is the role of urban iconography in the globalisation process? Is it possible to trace the views of modern cities to build 20th-century narrative histories? What are the cultural implications and the geographical connections within the images of cities and landscapes that are reshaping Eastern Europe? Can museums of the cities be considered as creators of global urban narratives?

THE PROMOTION OF A CITY WITH VISUALS. CASE STUDY OF PRAGUE

EVA CHODĚJOVSKÁ

Abstract

The paper discusses the changes in Prague's branding from around 1790 to 1890. The text discusses which monuments were selected to represent the city and how general city views changed over time. The analyses of the image of Prague are based on prints, town views in the margins of town plans and city guides. The top ten most-frequently depicted monuments by the end of the period examined are: historical monuments, recent technical achievements/infrastructure and natural sites outside the city.

Keywords

Urban iconography; City promotion; Prague

Introduction

Early modern Prague almost lacks what Maria Antonella Fusco calls “*veduta topica*”, alias a souvenir [Fusco 1982, 765] – an object featuring an emblematic view, both of a monument and of a section of a cityscape. As an explanation, it is possible to take in consideration that the city was neither the Grand Tour or early touristic destination of early modern Europe, nor one of the most important cities from the point of view of economics and trade. Nevertheless, the city – or to be more precise autonomous towns forming an agglomeration usually called the Prague Towns: Old Town, Jewish Town, New Town and the Vyšehrad Fortress on the right bank of Vltava river and Lesser Town and Hradčany with Prague castle on the left bank enclosed to the huge baroque city walls but administratively united in one municipality only since 1784 [Ledvinka, Pešek 2001] – had been quite frequently portrayed since the 16th century. Dozens of town views (*veduta*) are preserved until our times – as single sheets, series of them and sometimes they appear in the margins of the maps and plans or in their parerga. Starting from the 18th century, they became incorporated into the early city guide books of Prague.

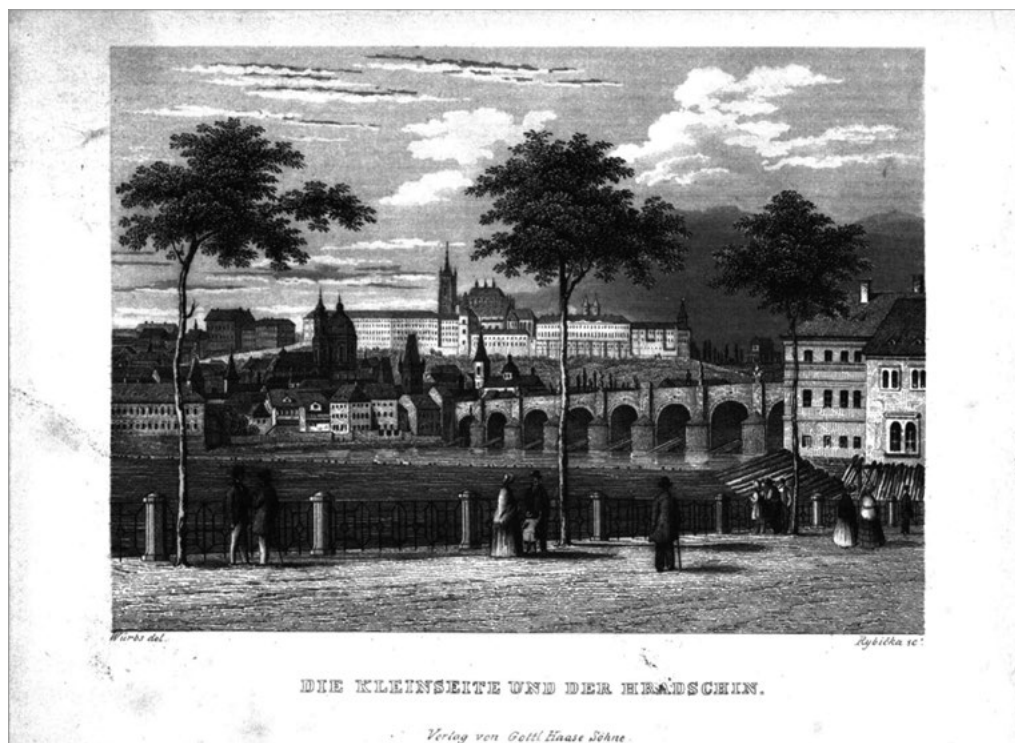
The aim of this paper is to analyze the change of the “image of Prague” from early modern into that one of the periods of arising tourism (ca. 1790-1890). Special focus will be paid to the selection of elements: single buildings, public spaces as well as sections of the cityscape for being displayed as “the symbols” of the city. Among them, special attention deserves the trend to the establishment of an “iconic” view, e.g. the view of the section of the cityscape which is very associative for the city, which came to its successful end in the late 17th century. This was the view taken from the right bank of the Vltava river

over the river with the bridge towards Hradčany with the castle and the cathedral. It appears for the first time in the parergon of the most important and widespread early modern map of Bohemia by Johann Christoph Müller (1721) [Chodějovská 2018]. The view became so popular, that it was copied many times and survived until the period of photography and mass tourism not only due to its aesthetical qualities but also thanks to the fact that it encompasses all the important elements and characteristics of Prague, i. g. a large city on a big river boasting a stone bridge, the former seat of kings of Bohemia, the capital city of the Lands of the Czech Crown, the seat of Prague archbishop.

The paper is structured according to the medium: firstly, single-sheet prints and albums of town views will be discussed, secondly, town plans decorated with town views will be analyzed, thirdly the guide books will become studied.

Single-sheet prints and albums of Prague

For the town plans a list by Václav Hlavsa is available [Hlavsa 1974], the town's views of Prague were listed several times (by Hlavsa [1967-1968; 1971; 1975] and recently by Jiří Lukas and Miroslava Přikrylová [2002; 2017; Přikrylová, Wanner, Hora 2013]). These lists, though, cover the researched period only partly. As the base for the analyses



1: Prague, Hradčany, as viewed from the left bank of the Vltava river in the 1850s [in Klutschak 1857].

performed during the present research the digital presentation of the Collection of graphics held by the Prague Municipal Archives and available online was used. Town views, or the “image of Prague”, were treated recently by Václav Hlavsa [1984] and Jiří Kropáček [1995]. These authors agree with the older idea, that the approach to capturing the city in the early modern era can be divided into two main periods. Whereas in the first period overall views of the city, large general panoramas, prevailed [Chodějovská 2018, 327]), since the second half of the 18th century, they were replaced by series of images. Thus, the readers of the maps are invited to assemble the idea of the city from partial views of the cityscape. The roots of this trend can be traced to the work by Friedrich Bernhard Werner and Jan Josef Dietzler. Dietzler was one of the most important Bohemian drawers and cartographers of the 18th century. That was him who introduced in his works several public spaces in Prague Towns which became so popular to survive over the centuries. Firstly, his album created on the occasion of the coronation of Maria Theresa to the Bohemian queen in 1743 is to be mentioned [Chodějovská 2017b]; secondly *Collection des Prospects* - four images by Joseph Christoph Nabholz after Dietzler’s images published by an important Augsburg publishing house *Académie Impériale d’Empire des Arts libéraux*. This little series consisted of two views of the Old Town square, the Little square, and the Charles square and were published with German and French captions. Later on, about 1780, the series called *Prospect de Prague* appeared. This time, the author, Josef Carmine, depicted six squares. Within the large work of Friedrich Bernhard Werner, a Silesian autodidact who collaborated with different German publishing houses [Marsch 2010] and made “image of Prague” very famous Europe-wide, a three-volume album of town views dedicated to Prague *Delineatio et Repraesentatio notabilissimorum Prospectuum Pragae* dating back to the end of the 1730s can be identified and beside this several single sheets. In this way, Werner introduced many private and public buildings and public spaces in Prague to be later on often “portrayed”. Among them, special attention was paid to (Charles) Bridge [Státníková, Šefců, Dragoun 2013]. It was very famous in the early modern period and as such it was encompassed in illustrated books and specialized topographies.¹ It was not only due to its medieval origin and magnificent baroque statues which were put on the bridge from 1707 to 1714 and made popular by the album *Statuae pontis pragensis*² but also due to its importance as the *lieux de memoire* connected with Bohemian Baroque Patron Saint Johann of Nepomuk, who was proclaimed Saint in 1729. His martyrdom, as well as the festivities on the occasion of his canonization, were reflected in several books, brochures and dozens of occasional graphics single sheets. Last but not least, the attention of large both the home- and the foreign audience was drawn to the Prague

¹ Prague. National Library, sign. C 000174. SCHRAMM, K.K. (1735). *Historischer Schauplatz, in welchem die Merkwürdigsten Brücken aus allen vier Theilen der Welt [...] in saubern Prospecten, Münzen und andern Kupferstichen vorgestellt und beschrieben werden*, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf.

² Prague. National Library, sign. 11 A 000037. Neurütter, A. (1714). *Statuae pontis pragensis*, Prag.

bridge because of the great floods of 1784³. To make complete the brief description of the “image of Prague” by 1780/90, the album describing the coronation of Leopold II to the Bohemia king which took place in 1791 has to be mentioned. The town views were engraved by Kaspar Pluth after Filip and František A. J. Heger [Kropáček 1995, 129–131]. Compared to the album describing the coronation of Maria Theresa, it is evident that in this late case similar places on Prague “via Magna”, i.g. the route taken by the kings and queens through New Town, Old Town, Lesser Town, and Hradčany to reach the Prague castle to get the Crown of Bohemian kings in St Vitus cathedral, were selected to capture the parade, only three new were added (two of them in Prague castle precinct). For detailed tables comparing Dietzler and Pluth see the work of Chodějovská [2014, 271–272].

The second “turn” which can be called “the countryside or landscape turn” took place in the 1790s. In accordance with the atmosphere and trends of the period, the attention became to be drawn by natural beauties and thus by the Prague neighborhood. At the same time, a large series of town views became popular – following probably the example of Italian cities – even in Prague. The first to mention is the album by Filip Heger and his son František Antonín Jindřich, which continued their previous opus mentioned above. It consisted of 28 sheets and was published in 1792–1796 (engraved by Kašpar Pluth, Josef Koch, Josef Gregory and Jan Berka). The other rather extensive series (consisting of 24 sheets with German and French captions) was published in 1793–1794 by Jan Jiří Balzer (after Josef Antonín Scotti de Cassano and Leopold Paukert, reprint from 1814 by Marco Berra features rather lower quality of the print). Since 1799 the “image of Prague” became strongly influenced by professors and graduates from the Academy of Fine Arts in Prague. Among them Antonín Pucherna (author of the album consisting in 12 views of Prague, a joint project with count L. E. Buquoy), Josef Šembera (author of illustrations for *Prag wei es war und wie es ist*, a book by Julius Max Schottky, 1836) and Karl Postl (who published in collaboration with Lorenz Janscha, a professor on Academy of Fine Arts in Vienna, a joint album of 28 views *Collection de vues les plus intéressantes et pittoresques de la Bohême /1803-7/*). For the detailed comparison of the above-mentioned albums see the work of Chodějovská [2014, 273–279].

The largest work, however, produced Vincenc Morstadt, an autodidact, whose decease in 1875 sets a milestone for the present paper. Among his extensive albums *Malerische Darstellung von Prag, in acht nach der Natur gezeichneten Ansichten mit erklärendem Texte* (1836) and *Prag im neunzehnten Jahrhundert* (1835) [Kropáček 1995, 134–140]. All of them produced numerous single sheets as well. Besides the high level of expertise in drawing, their works reveal lively interest in Czech national history, search for romantic and beautiful places (mostly outside the city) and discovering new viewing points when capturing the city as a whole. Drawers did not limit themselves on the hills

³ Prague. Prague Municipal Museum, sign. H 1324. SALZER, K. *Perspectivische Vorstellung desjenigen-Theils der Prager Brücke welche den 28. Februarii A. 1784 von dem großen Eystoss ... beschädiget worden ist.*

just outside the city walls as their predecessors, but climbed towers of churches, entered Prague castle and sketched the city from its windows, etc. Compared to the work by Samuel Prout, a British drawer and painter who visited Prague in 1810 and produced a series of five town views, however, his selection was very traditional (churches in Old Town and Lesser Town and the Bridge Tower).

Plans decorated with town views

There are also two plans of Prague abundantly decorated with town views dating back to the 1840s. Firstly, the plan by Carl Vasquez de Pinas which was issued in 1842–1845. The author is famous for similar town plans of other Austro-Hungarian cities: Vienna (1827), Trieste (1830), Baden (1830), Buda and Pest (1837). All of them were intended to meet general public demands on reliable and topographically correct plans which would feature at the same time high esthetical qualities and bring as much information about the respective city as possible. *Malerischromantische Darstellung der königl. böhm. Hauptstadt Prag* is decorated by 62 town views situated in the margins of every one of its four sheets.⁴ As explained in the title, palaces, churches, private buildings and beautiful natural sites in suburbs are depicted. The plan was definitely not based on the fieldwork, but an about-20-year-older plan, the first accurate – surveyed according to modern methods – and printed town plan of Prague by Joseph Jüttner⁵, was used as a model [Krejčí 2006, 5]. The town views, on the other hand, reflect not only traditionally depicted sites but also recently built-up districts and monuments. From the total of 62 views, only 6 % are dedicated to the sites in Prague suburbs or surrounding of the city (incl. castle Karlštejn), 20 % consists of general views where half of them are traditional panoramas, half those taken from newly invented points of view; the rest is dedicated to monuments and buildings where the group is composed in 50 % from traditionally displayed monuments and in 50 % from newly selected ones. The latest group comprises both, antique buildings and recently constructed ones.

Secondly, Jan Loth, a diligent author of maps and town plans of the mid-19th century of the Bohemian origin, published two plans of Prague [Hokův 1988]. The first one dates back to 1845⁶ and is decorated with 12 town views. The selection consisted of the

⁴ Prague. Prague City Archives. Map collection, sign. MAP P 2 B/41 a-d. *Malerischromantische Darstellung der königl. böhm. Hauptstadt Prag in 62 Ansichten der vorzüglichsten Paläste, Kirchen, Privat-Gebäude und schönen Vuen der Umgebung, mit vier Situations-Plänen von Carl Graf Vasquez Pinas*. Copperplate print (ca. 1:5 200), 4 sheets, map frame dimensions: 495 x 335 mm, whole plan incl. the town views: ca. 695 x 535 mm.

⁵ Prague. Institute of History, Czech Academy of Sciences, sign. MAP B 776. *Grundriss der königlichen Hauptstadt Prag*, herausgegeben auf Veranlassung und Kosten des böhmischen Nationalmuseums, trigonometrisch und geometrisch aufgenommen, dann topographisch beschrieben von Joseph Jüttner, k. k. österreichischen Artillerie-Oberlieutenant, gestochen von Joseph Alois Drda, Fr. Al. Mussil scr., C. Pluth sc., gedruckt von Franz Hofmann. 1815/1820. Litography (ca. 1:3 500), 920 x 970 mm.

⁶ Prague. Prague City Archives. Map collection, sign. MAP P 2 C/50a. *Situations-Plan von Prag*. 1845. Litography (ca. 1:9 000), 610 x 860 mm.

“iconic” view of Prague and ten monuments, five of which were traditionally depicted, five of them rather new.

Comparing foreign and indigenous perspective, there is not much difference in selection. There are even six nearly identical views including the “iconic one” (Prague Castle), Czernin palace, Estates Theatre, Stromovka park and Customs office (U Hybernů).

Prague city guides

The present research is based on the collection held by Městská knihovna v Praze (Prague Municipal Library), which includes 28 city guides printed until 1890. They discuss mainly the whole Prague territory, one of the few exceptions is *Führer und Erklärer der Merkwürdigkeiten der Metropolitan- oder Domkirche zu Sct. Weit in Prag* (1842)⁷.

The oldest preserved Prague city guide dates back to 1710. It was reprinted three times during the 18th century⁸. There are only two other books close to this genre which originated before 1787 when *Vollständige Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag* by Johann Ferdinand Opiz was published. This book can be considered the oldest city guide of Prague in modern-times understanding. Moreover, it includes the oldest town plan corresponding with modern demands [Chodějovská 2017a, 193-195]. Paradoxically, the number of city guides grows during the anti-Napoleonic wars. Although many restrictions for travelers were adopted in that period, thousands of foreigners came to spa towns in Western Bohemia eager making trips to Prague in the turn of the centuries (approximately 130 km); moreover, the city became several times an important place of international diplomatic meetings.

The number of guides further increased starting from the 1830s. This trend was impacted by the fact, that in that time, the steamboats and railway connected Prague with Dresden and Olomouc (Moravia) (the 1840s) and legal measures on traveling were gradually eliminated during the 1850s and 1860s in the Habsburg Empire. The first city guide reprinted regularly in updated versions was *Prag und seine Merkwürdigkeiten* by Wolfgang Adolf Gerle and later on by Václav Merklas reprinted nine times in the period from 1825 to 1869 by Prague publisher Alois Borrosch.

Later on, the genre develops and diversifies; publishers and authors adopted strategies similar to Bedecker's – they addressed a middle-class male visitor, who can afford only a short stay and searches quick, reliable and structured information. It reflects the increasing number of readers, i. e. visitors of home and foreign origin. They are listed and analyzed in the paper by Vojtěch Pojar [Pojar 2015, 113-118; for their number structured in decades: 76].

⁷ Prague. Prague Municipal Library, sign. HA 225. Veleba, V. F. (1842). *Führer und Erklärer der Merkwürdigkeiten der Metropolitan- oder Domkirche zu Sct. Weit in Prag*, Prag, Bohmanns-Erben.

⁸ Prague. Institute of History, Czech Academy of Sciences, sign. B 1065. Redeln, C. A. (1710). *Das sehens-würdige Prag [...] Denen Fremden und Einheimischen Liebhabern der Antiquitätetn und Novitäten zu Dienst und weiterer Nachforschung*, Nürnberg und Prag, Johann Friedrich Rüdiger.

Partially, this new generation of city guides also starts to include the description of the monuments adjacent to Prague, which came into consideration after the railway trucks were introduced. The beginning of this trend is possible to follow starting from the 1810s, when not only Prague Towns, but also the surrounding area (Karlín /Karolinental/ which was the first district outside the walls founded in 1817) are discussed in the guides [Pojar 2015, 73]. In the same period, the interest in natural beauties and landscape rooted in contemporary romantic style grew substantially. Thus, worth-visiting sites within one-hour-journey from Prague Towns' walls were included [Pojar 2015, 74]. For example, the famous castle Karlštejn appears in *Illustrierter Dresden-Prager-Führer*⁹ which invited the reader to get on the train from Dresden in Germany and get off in Prague. A very similar guide *Prag-Dresdner Panorama* was published by Karl André in Prague in 1858¹⁰. It was intended for those who traveled by steamboat or by train from Dresden to Prague. The images stressed modern technical achievements and when describing both the above-mentioned cities in words use the most popular image. In the case of Prague the "iconic" view.

Although the total number of guides grew, the share of the guides printed in Prague dropped. The reason for the stagnating home production was the competition of the guides by Bedecker and other German publishers. The most famous among them, Bedecker, issued the first volume containing a chapter dealing with Prague (incl. a town plan) in 1842¹¹. The text developed step by step and Prague found its place in the newly introduced volume on Habsburg monarchy¹² which was reprinted 29 times until the outbreak of WWI. There was a chapter dealing with Prague in Meyer's travel guide on the Habsburg Empire,¹³ and even a separate volume on Prague by Grieben (since 1858 reprinted 16 times until 1914)¹⁴. Since the mid-1880s the cheap Woerl's travel guides appear¹⁵.

⁹ Prague. Prague Municipal Library, sign. E 432. *Illustrierter Dresden-Prager-Führer. Malerische Beschreibung von Dresden, der Sächsischen, mit Teplitz, der Dresden=Prager Eisenbahn und Prag. Malerische Beschreibung von Dresden, der Sächsischen, mit Teplitz, der Dresden=Prager Eisenbahn und Prag*, Leipzig, Weber, 1852. On Prague: *Der Führer durch Prag*, pp. 333-494.

¹⁰ Prague. Prague Municipal Library, sign. I HB 936. *Prag-Dresdner Panorama für Touristen der Eisenbahn und Dampfschiffahrt*, Prag, Karl André, 1858.

¹¹ Munich. Bayerische Staatsbibliothek, sign. It. sing. 36 cw. Beadeker, K. (1842). *Handbuch für Reisende durch Deutschland und den Oesterreichischen Kaiserstaat. Nach eigener Anschauung und den besten Hülfquellen*, Coblenz, 189-198.

¹² Munich. Bayerisches Nationalmuseum, sign. M 17. Beadeker, K. (1913). *Österreich-Ungarn nebst Cetinje, Belgrad, Bukarest. Handbuch für Reisende*. 29th edition. Leipzig.

¹³ Linz. Oberösterreichische Landesbibliothek, sign. I-24588. Meyer, H. J. (1879). *Österreich-Ungarn, nebst angrenzenden Theilen der unteren Donauländer, von Bayern und Ober-Italien*, Leipzig (Meyers Reisebücher).

¹⁴ Bamberg. Priesterseminar, sign. Bb 23. Grieben, T. (1858). *Wegweiser in Prag und dessen Umgebungen; Ganz Prag für einen Gulden. Nach eigener Anschauung und den besten Hilfsmitteln*, Berlin (Grieben's Reise-Bibliothek, vol. 26).

¹⁵ Prague. Prague Municipal Library, sign. E 825. Woerl, L. *Führer durch die Landeshauptstadt Prag*. Until 1914 reprinted 19 times.

The number of city guides printed pro year increases even more considerably starting from the 1880s. This most probably corresponds with the further increase of mobility facilitated by nearly completed railway network (by 1874) [Jakubec, Jindra 2007, 254]. From the comparison of the home-published and foreign guide books results that 1) the foreign ones excelled by clarity, brevity, factuality and high level of standardization – the description of Prague can be compared to other cities in Europe; those published by Prague editors, on the other hand, tend to be extensive and go into details¹⁶. 2) The city guides were published mainly in Czech and German, exceptionally in French¹⁷ and English¹⁸. This is the case of both, home and foreign publishing houses. 3) The majority of them were provided with a town plan and many of them with a map of Prague neighborhoods.

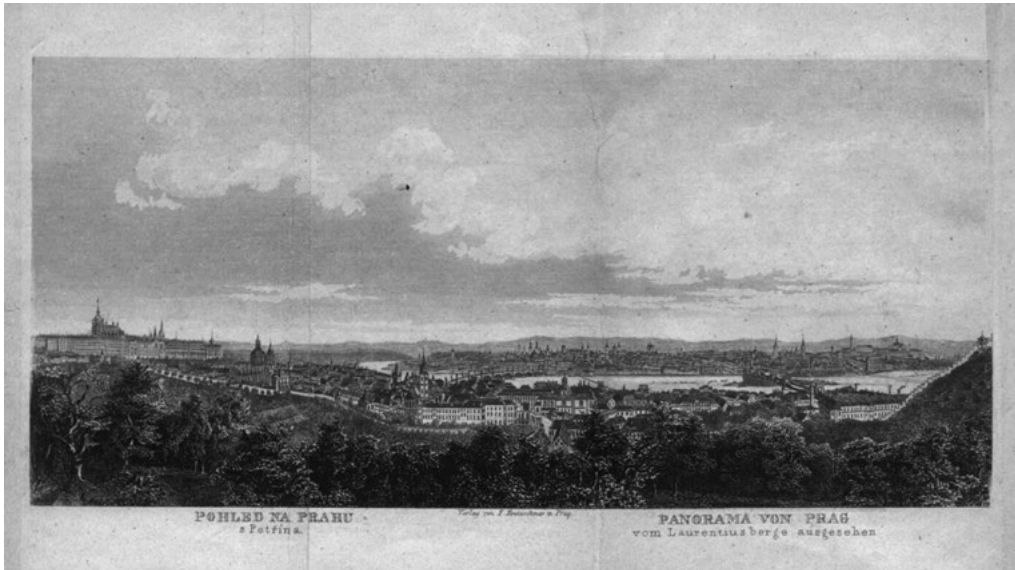
Conclusions

The “iconic” view of Prague, which was established by the end of the 17th century, secured its position as the most popular and most associative view of Prague in the following centuries. It appeared in central or top positions within the town views in the margins of the town plans or on the title pages of city guides. It is often accompanied by the second most popular general view of Prague taken from the Petřín Hill and made famous all over Europe by Wenceslaus Hollar in the 17th century. General views became popular again in the researched period and the above mentioned two became joint by several other viewing points showing the Prague Basin as a charming place and the beautiful cityscape of Prague, which is worth sketching and worth visiting. These later general views make even the impression that the authors were drawn by proud of the city. This revival of panoramas was influenced by Romanticism, thanks to the growing number of skilled professional drawers trained at the Academy of Fine Arts and rising audience. The series of town views prove the orientation of their authors and publishers towards the foreign audience by German and French capturing. The early series focused, besides the famous bridge, on squares, probably in order to reflect all four Towns of Prague. Thanks to Dietzler’s drawings related to the coronation, more attention is paid to the buildings and places on the “Via Magna”. This confirms an album compiled by Heger and his son, who followed Dietzler, but several places imagined from different perspectives. They also added new views of the newly adapted area located between the

¹⁶ E.g. Prague. Prague Municipal Library, sign. HB 690. Klutschak, F. (1867). *Der Führer durch Prag*, 9th edition, Prag (reprinted 11 times from 1838 to 1887).

¹⁷ Prague. Prague Municipal Library, sign. HA 120. [de Carro, J.] (1836). *Guide des étrangers a Prague. Avec un plan de la ville. Prague*, Kroneberger et Weber; in both German and French: Prague. Prague Municipal Library, sign. HB 1990. [de Carro, J.] (1859). *Fremdenführer für Prag und seine Umgebungen. Mit 2 grossen Karten der Stadt Prag und ihrer Umgebung / Guide des étrangers Prague et dans ses environs*, Gotha, Perthes.

¹⁸ Prague. National Library, location no. “Hostivař”. Schulz, J. F. (1869). *Newest Guide through Prague*. Prag.



2: General view of Prague as seen from the Patřín Hill in the 1840s [in Zap 1845].

Old and New Towns. This intervention can be dated between 1760-88. Only a few times, they concurred in their initiative with the album by Friedrich Bernhard Werner – still, Werner primarily focused on buildings in those areas, whereas Hegers preferred the space as a whole. It was Jan Jiří Balzer, who implemented in his album the panoramic views of Prague taken from Strahov and Letná and also crossed the borders of the Prague cities, once he made views of chateaux in Troja and Zbraslav.

The breakthrough the traditional focus on the city, however, came after 1810. At the same time, the authors are also looking for new viewpoints. Among many other authors excelled Vincenc Morstadt, but interesting examples are also possible to find in town views integrated into the city plan sheets. There and in the guides, new buildings and modern infrastructure were often implemented: the street initiated by count Chotek close to the Prague Castle, Emperor Franz I monument on the newly constructed riverbanks, railway, which was a true brake into modern times – thanks to the position of the first Prague railway station which was half-inside, half-outside the city walls, bridges, gas stations, etc.

Still, the “top ten” list of the frequently displayed buildings further consisted of the historical monuments, the Prague Castle incl. the cathedral, Old Town’s town hall, Bridge Tower, the bridge itself, and Wallenstein, Czernin and Schwarzenberg Palaces. Later on, these were joint by the Stromovka park.

The popular, with town views abundantly decorated town plans, offer a wide and varied selection of sites and monuments. The selection includes general views taken from both, traditional and new viewing points, sections of landscape in Prague suburbs and single buildings – again those traditionally depicted and new ones. The selection of new

monuments on display is almost the same. It comprises both antique buildings and recently built ones (bridges, etc.).

It is to be underlined that foreign city guides – if they consist of any images which are rare – have a very different strategy from the home ones. They are more practically oriented and not only the text but also the images follow routes through the city. Thus, recently built stations, hotels, squares, and historical monuments appear organized according to their location. Foreign city guides are not influenced by Czech uprising movement, nationalistic sentiments or by historicism and by the efforts searching and displaying witnesses of famous periods in history. They offer the image of Prague as tourist-friendly and modern city showing not only selected monuments but also modern infrastructure¹⁹.

Bibliography

- BRYANT, CH. (2012). *A Tale of one City. Topographies of Prague before 1848*, Bohemia, München, R. Oldenbourg Verlag, pp. 5-21.
- CHODĚJOVSKÁ, E. (2014). *Obraz Prahy v raném novověku. Ikonografie jednoho evropského města*, Unpublished dissertation, University of Pradubice, Faculty of Arts.
- CHODĚJOVSKÁ, E. (2017a). “Obraz” Prahy mezi mapou, vedutou a plánem, in *Od veduty k fotografii. Inscenování města v jeho historii*, edited by O. Fejtová, V. Ledvinka, M. Maříková, J. Pešek, Praha, Scriptorium, pp. 183-211.
- CHODĚJOVSKÁ, E. (2017b). *The Iconography of Prague during the Reign of Maria Theresa*, in *The Empress Cities: Urban Centres, Societies and Economies in the Age of Maria Theresia von Habsburg*, edited by Andreozzi, D.; Mocarrelli, L., Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 51-75.
- CHODĚJOVSKÁ, E. (2018). *La nascita della veduta più tipica di Praga. Il tesoro delle città. Strenna*. Collana dell'Associazione Storia della Città. Wuppertal, Steinhäuser Verlag, pp. 311-335.
- FUSCO, M.A. (1982). *Il “luogo comune” paesaggistico nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, pp. 753-801.
- HLAVSA, V. (1967-1968). *Obrazy barokní Prahy*, in *Pražský sborník historický*, Praha, Orbis, pp. 167-212.
- HLAVSA, V. (1971). *Praha a její život do poloviny 17. století v grafických listech*, in *Pražský sborník historický*. Praha, Orbis, pp. 145-18.
- HLAVSA, V. (1974). *Plány města Prahy a okolí 1801-1918*, in *Sborník archivních prací. Praha, Archivní správa Ministerstva vnitra České republiky*, pp. 135-259.
- HLAVSA, V. (1975). *Pražská barokní veduta. Tvář a život města Prahy 1650-1750*, in *Pražský sborník historický*, Praha, Orbis, pp. 19-77.
- HLAVSA, V. (1984). *Praha očima staletí: pražské veduty 1483-1870*, Praha, Panorama [5th edition].

¹⁹ The paper was funded by the Institutional support for long term conceptual development of a research organization (The Moravian Library) by the Czech Ministry of Culture.

- HOKŮV, T. (1988). *Jan Loth a česká kartografie XIX. Století*, unpublished dissertations, Charles University in Prague, Faculty of Arts.
- JAKUBEC, I., JINDRA, Z. (2007). *Dějiny hospodářství českých zemí. Od počátku industrializace do konce Habsburské monarchie*, Praha, Karolinum.
- KLUTSCHAK, F. (1857). *Der Führer durch Prag*, Prag, Gottlieb Haase Söhne
- KREJČÍ, J. (2006). *Vizualizace a kartometrická analýza historického plánu Prahy z let 1842-1845*, Unpublished dissertation, Czech Technical University in Prague.
- KROPÁČEK, J. (1995). *Pražské veduty. Proměny obrazu města (1493-1908)*, Praha, Aventinum.
- LAZAROVÁ, M.; LUKAS, J. (2002). *Praha. Obraz města v 16. a 17. století. Soupis grafických pohledů / Prague. Picture of the town in the 16th and 17th centuries / Prag. Stadtbild im 16. und 17. Jahrhundert*, Praha, Argo.
- LEDVINKA, V.; PEŠEK, J. (2001). *Prag / Praha*, NLN, Nakladatelství Lidové noviny.
- LUKAS, J.; PŘIKRYLOVÁ, M. (2017). *Pražské veduty 18. století / Prague vedute of the 18th century*, Praha, Muzeum hlavního města Prahy.
- MARSCH, A. (2010). *Friedrich Bernhard Werner 1690-1776; Corpus seiner europäischen Städteansichten, illustrierten Reisemanuskripte und der Topographien von Schlesien und Böhmen-Mähren*, Weißenhorn, Anton H. Konrad Verlag.
- POJAR, V. (2015). *Cestovní průvodce v procesu modernizace: případ Prahy v "dlouhém" 19. století*, in *Pražský sborník historický*. Praha, Archiv hlavního města Prahy, Scriptorium, pp. 59-120.
- PŘIKRYLOVÁ, M.; WANNER, M.; HORA, J. (2013). *Soupis vedut vzniklých do roku 1850. Vol. III/1, Archivy územně samosprávných celků, Sběrka grafiky Archivu hlavního města Prahy*, Praha, Odbor archivní správy a spisové služby.
- STÁTNIKOVÁ, P.; ŠEFCŮ, O.; DRAGOUN, Z. (2013). *Kamenný most v Praze: obrazové svědectví historie Juditina a Karlova mostu*, Praha, Muzeum hlavního města Prahy.
- ZAP, K.W. (1845). *Der kleine Wegweiser durch Prag*. Prag, Friedrich Kretschmar

Webliography

- Prague Municipal Archives (*Archiv hlavního města Prahy*), Collection of graphics: <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink;jsessionid=A733920F6CD09DDE46F6A4C0A04A3B06?xid=40EE8036038F11E0822900166F1163D4&fcDb> [May 2019].
- Prague Municipal Library (*Městská knihovna, Praha*), Collection of city guides: <http://www.digitalniknihovna.cz/mlp/search?sort=newest&collections=vc:f5144038-c152-4d8f-8318-7874a45643e1> [May 2019].

AL DI LÀ DELLA CORTINA DI FERRO: LA CITTÀ SOCIALISTA NELLE GUIDE NAGEL (1950-1990)

JOANNE VAJDA

Abstract

How do the French Nagel guides describe architecture, urban development and the modernisation of the eastern bloc? We will evaluate how the guides account for the consequences of the policies of the existing regimes on the development of the socialist cities and rural spaces, and show how heritage and new tourism objectives were presented throughout the large-scale architectural and urban programmes for housing, industrial production, leisure and sports.

Keywords

Communist architecture; New town; Urban planning

Introduzione

Interessarsi alle guide e al modo in cui esse promuovono il turismo verso i paesi dell'ex blocco sovietico durante la guerra fredda può sembrare frivolo, data la situazione politica dell'epoca. Studiare la maniera in cui si costruisce e si diffonde in Occidente un'immagine delle città socialiste nascenti che si vanno aprendo al turismo consente tuttavia di capire in che modo le guide divengano dei vettori di diffusione di una visione politica, partecipando alla promozione di una destinazione turistica e di nuove forme di turismo, legate alla scoperta economica. Ci si interroga altresì sull'impatto del peso ideologico del comunismo sul discorso delle guide relativo alla modernizzazione di tali Paesi, l'architettura e i nuovi assetti urbani. Si tratta di inserire meglio quei territori e quel periodo storico all'interno di una storia del turismo, di una storia urbana e di una storia delle rappresentazioni, mostrando come si costruisce una visione di quella parte del mondo quando viene mostrata ai turisti. Il presente contributo si basa sullo studio di guide Nagel pubblicate in francese tra il 1957 e il 1990 e dedicate all'Ungheria [Schreiber 1957; Schreiber 1974], alla Cecoslovacchia [Chysky 1967; Nagel 1990], alla Polonia [Wagret 1990], alla Romania [Nagel 1975] e all'URSS [Wagret 1973]. Dal 1949 al 1996 Louis Nagel pubblica guide principalmente in francese, inglese e tedesco. Il primo titolo rivolto alla Francia è prefato da Pierre Mendès France. Nagel tratta soprattutto destinazioni ancora poco frequentate, tenuto conto della ripartizione territoriale e dei nuovi rapporti di forza instaurati su scala mondiale durante la guerra fredda. L'analisi di diverse edizioni ha consentito di mettere in prospettiva il periodo considerato. Questo

contributo s'interessa dapprima agli autori, per individuare le modalità di costruzione del discorso, per poi analizzare il *corpus* Paese per Paese, nell'ordine cronologico delle edizioni consultate, evidenziando le specificità di ciascuno e l'evoluzione diacronica rispetto a tre tematiche comuni: la modernizzazione urbana a partire dalla definizione funzionale adottata da Nagel, il vocabolario architettonico e urbanistico e le già citate destinazioni turistiche.

Invito al turismo o discorso propagandistico?

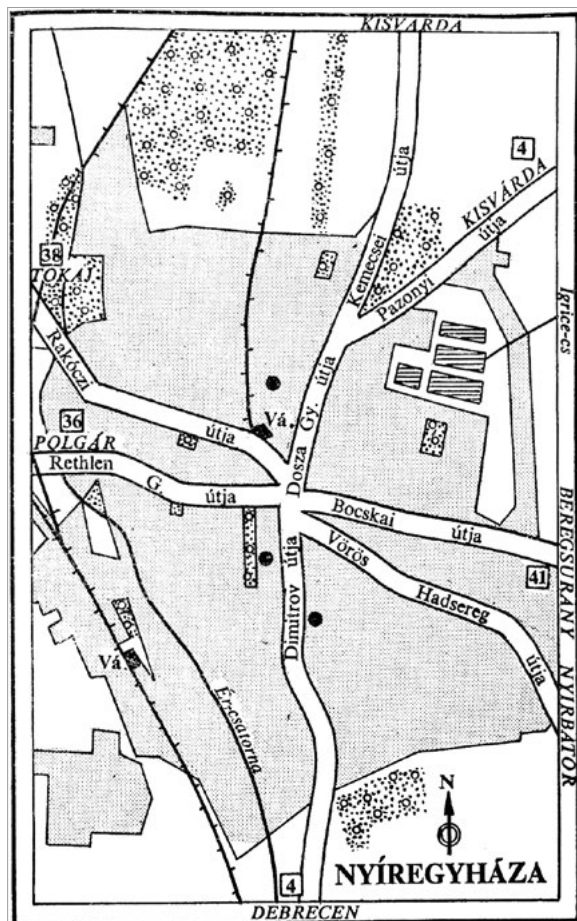
Tutte le guide prese in esame, eccezion fatta per la Romania, riportano i nomi degli autori, che si rivelano importanti rispetto alla visione adottata. Talvolta essi intrattengono un legame con i Paesi trattati, come Thomas Schreiber e Jiri Chysky. Paul Wagret coordina la guida sulla Polonia e sull'URSS, che contano una dozzina di coautori, tutti francesi: alcuni accademici e Marcel Girard, ex addetto culturale francese a Mosca. L'autore della guida sulla Romania resta anonimo, seppur aggiornatissimo. Nel 1970 Nagel ha pubblicato un'opera di Nicolae Ceaușescu, *Pour une politique de paix et de coopération internationale*, e nel 1983 un testo di Michel-Pierre Hamelet, *La Vraie Roumanie de Ceaușescu*, con un'intervista a colui che ne fu capo di Stato dal 1967 al 1989. Le guide dedicate a Ungheria, Cecoslovacchia e Polonia sono elaborate in collaborazione con le autorità locali, il che lascia poco spazio a critiche sulla reale situazione politica. E così, a scanso di ogni polemica, in relazione alla Primavera di Praga nel 1990 si precisa che il tempo trascorso non è «sufficiente a formulare un giudizio» [Nagel 1990, 19]!

Louis Nagel, come pure Thomas Schreiber, autore delle guide sull'Ungheria, sono di origine ungherese: è probabilmente per questo che si concedono una libertà di parola piuttosto insolita per una guida, aiutando a comprendere meglio la situazione del Paese pochi mesi dopo la rivolta di Budapest e illustrando l'atteggiamento occidentale riguardo a quell'evento. Dell'intervento sovietico si fa riferimento solo a mezze parole nel 1957. In compenso, nel 1974 l'Ungheria diventa «la più "incondizionata" tra le democrazie popolari» dopo i «recenti fatti cecoslovacchi» e il suo «allineamento alle politiche sovietiche» [Schreiber 1974, 23].

L'Ungheria: due guide, due Paesi

Le due edizioni dedicate all'Ungheria differiscono notevolmente. Mentre quella del 1957 evoca le distruzioni dovute alla rivoluzione, quella del 1974 presenta Budapest come una città animata, pullulante di caffè e sale da ballo. Il restauro dei quartieri storici di Budapest è considerato un successo e gli sforzi urbanistici sono definiti indiscutibili, dato il crescente numero di abitazioni ultramoderne. Le realizzazioni recenti sono messe in rilievo ove funzionali a dimostrare la modernizzazione del Paese. Perciò «l'orgoglio della capitale ungherese» è lo Stadio popolare (Népstadion, 1953, 105mila posti).

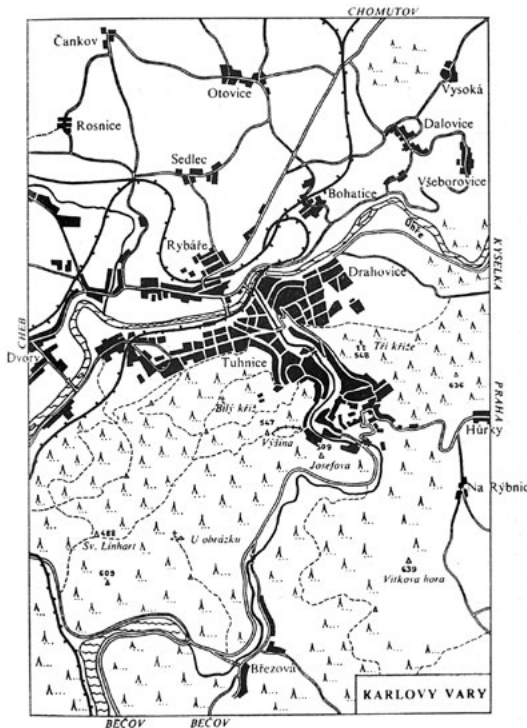
A volte le città di fondazione sono stupefacenti: Dunapentele (ex Sztálinváros), divenuta Dunaujváros nella guida del 1974 (nome attribuito nel 1956), è la «città socialista numero



1: Le guide Nagel sull'Ungheria contengono poche carte e quelle poche sono alquanto sintetiche [in Schreiber 1974, 213].

1», costruita tra il 1950 e il 1955. «Per ragioni più politiche che economiche il Partito comunista ha deciso di costruire un grande *combinat* [impianto siderurgico] in mezzo alla pianura. Dunapentele è divenuto un centro industriale di 35mila abitanti, ma gran parte di essi sono ancora privi di alloggi degni di questo nome, mentre a evidente scopo di propaganda la «città socialista» numero 1 si è già dotata di una bella Casa della cultura, di un teatro, di un cinema, eccetera. È indiscutibilmente una città moderna, ma incompiuta. La produzione del *combinat*, a sud della città, è carente. Tanto che in seguito agli eventi del 23 ottobre 1956 si decide di abbandonarne lo sviluppo» [Schreiber 1957, 93].

Komló, che nel 1945 era un borgo di 450 abitanti, diventa la seconda «città socialista» d'Ungheria, con 18500 abitanti nel 1957. Qui sono state «attuate nuove concezioni architettoniche» [Schreiber 1974, 186], ma non se ne precisano i dettagli. Sorgono altre città, come Várpálotá, in cui le tipiche case contadine ungheresi convivono con i nuovi edifici. Nelle città antiche, come Sopron, uno dei centri più pittoreschi e ricchi di monumenti di tutta l'Ungheria, la guida del 1957 segnala l'esistenza di quartieri moderni in pieno sviluppo.



2: Una grafica molto moderna per mostrare i dintorni di Karlovy Vary [Chysky 1967, 119]. La stessa carta compare anche nell'edizione del 1990 [Chysky 1990, 133].



3: La valorizzazione delle stazioni termali mediante le carte, che mostrano lo spazio pubblico e l'inserimento nel paesaggio grazie a una grafica efficace [Chysky 1967, 129].

Anche lo spazio rurale si trasforma, come a Ebes, «un paese nuovo di zecca, edificato seguendo un piano» che funge da «paese-modello» e di cui si prevede l'evoluzione in una cittadina di 20mila abitanti» [Schreiber 1957, 118], ma nel 1974 non se ne parla più, a dimostrazione di come la guida costruisca un territorio.

La Cecoslovacchia: tra patrimonio e modernizzazione

A parte qualche piccola disparità numerica, le guide sulla Cecoslovacchia (1967 e 1990) comunicano lo stesso discorso: la produzione di acciaio e di cemento per abitante supera quella di Gran Bretagna e Stati Uniti e le audaci opere idrauliche e d'arte sono presentate tra le destinazioni turistiche. Le stazioni termali, dotate di modernissimi stabilimenti balneari, sono frequentate da pazienti di tutto il mondo.

Parallelamente alla modernizzazione del Paese, le autorità ceche mirano alla salvaguardia del patrimonio artistico e architettonico attuando una politica presentata come una delle più efficaci del mondo. Oltre quaranta città sono classificate monumento storico. L'architettura cubista è citata con reticenza. A Praga il cubismo si concretizza «da una parte con la costruzione di negozi ed edifici pubblici, uffici, scuole, cinema ecc., e d'altra

parte con la sistemazione di interi quartieri cittadini e di singole case» [Chysky 1967, 50]. La casa «Alla Madonna Nera», costruita nel 1912, primo edificio cubista, attira l'attenzione degli esperti stranieri e non stravolge il paesaggio della città vecchia, pur «contrastando in maniera curiosa» [Chysky 1967, p.74] con il circondario.

Per Gottwaldov (Zlin) l'edizione 1990 ricorda la partecipazione di Le Corbusier «alla preparazione dei piani di talune abitazioni» [Nagel 1990, 266]. Quella del 1967 è più dettagliata. La «città della calzatura» Bata, costruita negli anni 1920 [Frampton, 1985, 159] è presentata come una delle più moderne del Paese, con grattacieli e studi cinematografici. Riferendosi alla trasformazione dello spazio urbano dal 1945 la guida fa uso di un vocabolario limitato. «Moderno» è l'unico termine riservato alle costruzioni e agli assetti urbani di recente pianificazione. Le città sono descritte in maniera sintetica, come Jablonec: «In questa città di fondazione ogni elemento d'interesse è moderno: una diga, il monumentale municipio e la chiesa» [Chysky 1967, 175]. Questa retorica della modernizzazione ha le sue ragioni [Tchoukarine, 2005]. «Praga può reggere più che dignitosamente il paragone con altre capitali in quanto a costruzione di quartieri residenziali moderni, parchi, edifici commerciali, negozi, edifici pubblici, ecc» [Chysky 1967, 46]. Come per gli altri Paesi dell'Est, le guide mostrano l'influenza dello sviluppo industriale su quello urbano e sul tenore di vita della popolazione ceca attraverso dati insoliti: nel 1961 in Slovacchia sono stati «venduti 65mila televisori, 33mila frigoriferi, 63mila lavatrici» [Chysky 1967, 302]. Il turista può constatare l'evoluzione del Paese, per esempio, a Žďár, importante centro industriale la cui popolazione sarebbe passata da tremila a 40mila abitanti in due anni (stando all'edizione del 1967, dato poi ridotto a 20mila nel 1990):

Accanto alle casupole di legno [...] sorgono ora non solo case moderne, ma anche città collegate dai nuovi mezzi di trasporto. Gli alloggi sono dotati dei comfort moderni e l'edificazione è avvenuta a ritmo talmente serrato che è possibile assistere alla coesistenza di due mondi: quello antico e quello moderno [Chysky 1967, 220-221].

Questa affermazione riflette il discorso propagandistico portato avanti dalle guide. Ostrava, importante città mineraria, nel cui centro sveltano le torri d'estrazione dei grandi pozzi, possiede «la più moderna fabbrica metallurgica e il più moderno laminatoio del Paese», nonché

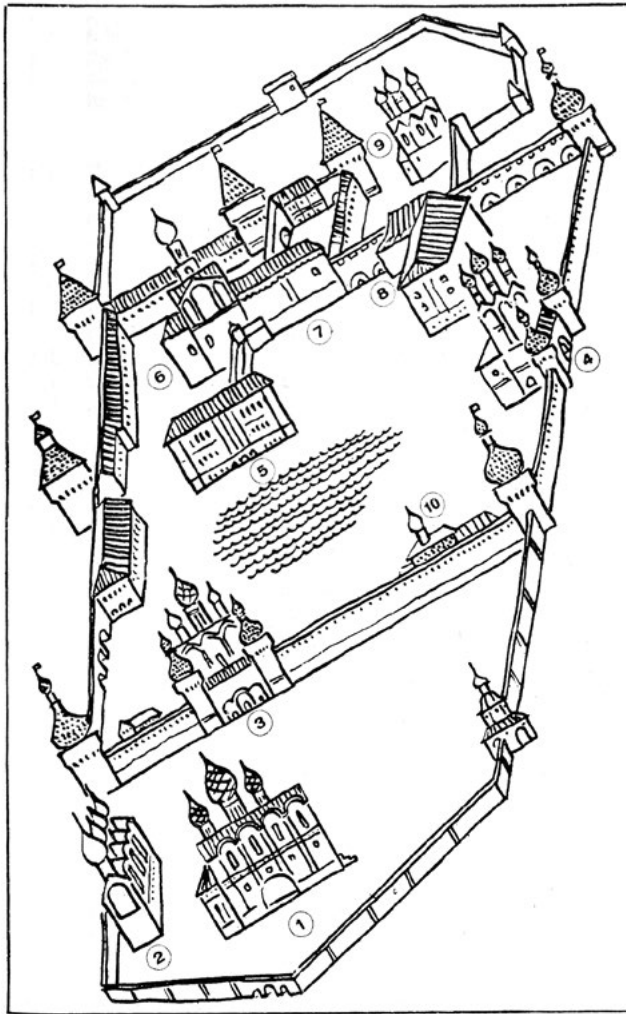
nuove città operaie moderne, [...] una propria orchestra professionale lirica e un proprio corpo di ballo, svariati teatri, una grande Casa della cultura, una Casa delle arti e la propria Orchestra filarmonica municipale. Vi sono pure un ampio stadio coperto e numerosi altri impianti sportivi [...]. Ostrava vanta pure un bel giardino zoologico, costruito tra pozzi e fornaci [Chysky 1967, 278].

Perciò il concetto di spazio urbano implica il dare un volto umano al contesto di vita, integrando usi diversificati legati alla cultura e al tempo libero.

L'URSS: la visione spettacolare di un'urbanizzazione galoppante

La guida sull'URSS del 1973 è alla sua quinta edizione dal 1964. È un'impresa pionieristica, tanto più che non è facile ottenere le informazioni e che tra il 1960 e il 1990 numerose città sono precluse agli stranieri, come Gorki (Nijni Novgorod), Sverdlovsk (Iekaterinbourg) e Vladivostok. La crescita urbana è spettacolare e la percentuale delle persone che vivono in città passa dal 28% nel 1939 al 55% nel 1967. La guida stima a venticinque il numero delle città di fondazione che nascono ogni anno nell'URSS: «città sperimentali che rispondono alle esigenze della più moderna urbanistica» [Wagret 1973, 42] ed è piena di descrizioni di nuovi spazi urbani e architetture di cui l'autore cita l'anno di costruzione e il nome degli architetti, rivelandosi così un profondo conoscitore del settore. La guida descrive l'unica realizzazione di Le Corbusier a Mosca, «un insieme di alti blocchi quadrati, montati su pilastri di cemento e privi di decorazioni di sorta, con ampio ricorso all'impiego del vetro» [Wagret 1973, 263]. A Mosca i successivi piani di ricostruzione favoriscono la distruzione di chiese e case di legno e la costruzione di larghi viali denominati *prospettive/Prospekt* e di grattacieli sovrastati «da strane guglie gotiche» [Wagret 1973, 125] durante il periodo staliniano, e in seguito «un'urbanistica straordinariamente intelligente» e un'architettura monotona fatta di edifici regolari di 10-12 piani durante il secondo piano di ricostruzione (a partire dal 1954), per lasciare spazio nel 1960 a una «interessante ricerca di nuove forme e di materiali moderni» [Wagret 1973, 126], come pure di programmi: il Palazzo dei congressi, il Palazzo dei pionieri, la Casa della cultura e il Salone delle esposizioni ostentati dall'economia sovietica (con ben 17 hotel costruiti nei dintorni). A partire dal 1967 a Mosca sono stati realizzati circa 120mila alloggi l'anno. Tra il 1967 e il 1970 sono stati costruiti 8 stadi, 7 piscine e 160 palestre. Si contano una trentina di teatri, 160 sale cinematografiche e 4500 biblioteche, il che dimostra l'attenzione del regime per la cultura di massa. La Piazza rossa, centro della vita politica, considerata la più bella della capitale, è costeggiata dall'austero mausoleo di Lenin e dal GOUM, «il più importante centro commerciale dell'Unione sovietica» (4000 dipendenti). La «nuova Mosca», rappresentata dal quartiere Novye Cheriomoushki, conta un milione di abitanti ed è sorta nel 1962. I cubi uniformi di mattoni rosa si estendono a perdita d'occhio. È tutto smisurato: l'hotel Rossia conta 3172 camere. I giganteschi edifici adibiti a uffici, che si contano a centinaia, la piscina di Mosca, costruita nel 1960 (130 m di diametro) e che può contenere duemila persone, mentre lo stadio Lenin occupa 175 ettari e accoglie più di cento mila persone.

L'«urbanistica socialista» [Wagret 1973, 696] si declina nelle città moderne: industrie, condomini, possenti edifici di uffici, prospettive, parchi per la cultura e il relax, palazzetti dello sport, case dei Pionieri, il centro televisivo, istituti di formazione, teatri, biblioteche e altri monumenti della nuova architettura sovietica: casa dei Soviet, casa del Partito, casa dell'Industria, Filarmonica, eccetera, secondo il prestigio di ciascuna città. A Zaporozie, come altrove, «tutte le fabbriche importanti possiedono un proprio *palazzo della cultura*» [Wagret 1973, 721]. Secondo la guida l'epoca sovietica ha segnato l'architettura e lo spazio urbano e tutte le repubbliche hanno seguito uno sviluppo analogo.



4: Tralasciando ogni rappresentazione grafica della modernità architettonica, l'autore preferisce quella della Cattedrale della dormizione, a Rostov Veliki, che secondo Nagel ricorda l'edificio del Cremlino a Mosca [Nagel 1973, 643].

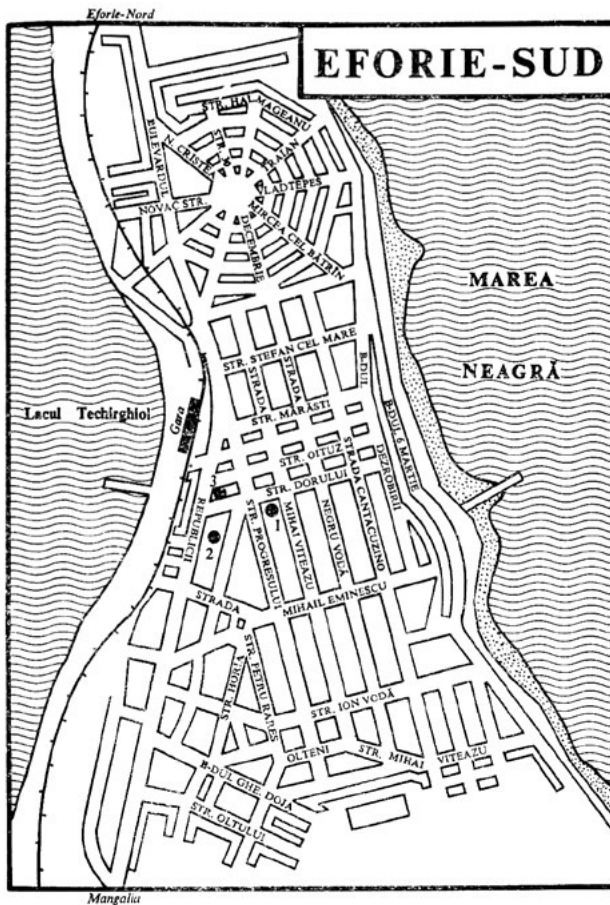
La Romania: una destinazione esotica in preda a una sistematizzazione del territorio

Nel 1975 la guida sulla Romania è alla quarta edizione. Nagel afferma di essere il primo a pubblicare una guida dedicata a questo Paese, uno dei più ospitali e accattivanti d'Europa, che funziona grazie a una economia pianificata e un'industrializzazione massiccia. Per evidenziare ciò, la descrizione di Bucarest (come di quasi tutte le altre città) esordisce con un inventario eterogeneo delle realizzazioni del periodo 1965-1970: 50 fabbriche, 50 imprese ampliate e rinnovate, 58 facoltà, 17 teatri, 50 cinema, 40 musei, 7 grandi stadi (di cui uno da 80mila posti), 200 campi sportivi e tre orchestre sinfoniche. Brevi cenni anche all'architettura contemporanea, come il Teatro nazionale (completato nel 1973

a opera di diversi architetti tra cui Horia Maicu, che tra il 1952 e il 1957 aveva costruito anche Casa Scînteii, un'architettura d'influenza staliniana) et l'hotel Intercontinental (25 piani, completato nel 1971 e divenuto simbolo di Bucarest), ma la guida non parla dei nuovi quartieri, preferendo ricordare l'architettura in stile rumeno comparsa alla fine del 19o secolo e ispirata all'architettura popolare ed esposta al Museo del villaggio, uno dei più originali del mondo, che raccoglie abitazioni contadine in scala 1:1, consentendo di approfondire il modo di vita delle popolazioni rurali. Più delle altre guide, quella sulla Romania insiste sul folklore.

Nagel sottolinea le prodezze tecniche, come la diga delle Porte di ferro costruita da Romania e Jugoslavia (1971). Le città principali, Timișoara, Brașov, Sibiu e Iași, vengono descritte nello stesso modo: centro industriale e culturale, dotato di teatro, orchestra filarmonica, impianti sportivi, magnifiche zone verdi, talora un «vasto complesso commerciale» [Nagel 1975, 149], una casa della cultura, delle associazioni operaie. Leggendo la guida è difficile immaginare la portata della trasformazione del Paese e la violenza con cui si è verificata. Mentre il numero delle città è aumentato del 50% in 20 anni (152 nel 1948, 236 nel 1968) [Mitrîca, Grigorescu, Urucu, 2016], dei nuovi quartieri residenziali si parla poco, se non in termini elogiativi, poiché offrono agli abitanti «tutti i vantaggi di una città moderna» [Nagel 1975, 248], come Gheorghe Gheorghiu-Dej-Onești. Non un solo cenno alle migliaia di appartamenti privi di ogni minima comodità a causa dell'urbanizzazione massiccia e della sistematizzazione del territorio, condotta trasferendo precipitosamente le popolazioni rurali in questi nuovi centri urbani che hanno urgente necessità di manodopera. Persino per le stazioni termali vengono elencate le industrie prima ancora degli stabilimenti per i bagni, del casinò e delle mete turistiche, come a Sinaia. Cluj è presentata come centro industriale, commerciale e culturale, sede di una succursale dell'Accademia romana, due teatri lirici (uno rumeno e uno ungherese) e del più antico giardino botanico di Romania. La città «si è molto modernizzata: sono stati edificati numerosi quartieri residenziali, complessi commerciali, istituzioni sociali e culturali» [Nagel 1975, 214]. La stessa frase è ripresa per Baia Mare. Nel 1960 a Cluj c'è anche una Casa della cultura e della gioventù, programma che contribuisce, come in Francia nello stesso periodo, all'educazione del popolo, alla cultura del popolo e per il popolo e alla salvaguardia ideologica. Emerge ora l'immagine di una città industriale, simbolo di progresso e di modernità, ora l'atmosfera bohémienne del passato, quando Bucarest era chiamata la «Piccola Parigi», come a Sibiu descrivendo il Museo Bruckenthal, «uno dei più antichi musei d'Europa» [Nagel 1975, 180].

L'assetto turistico del litorale del Mar Nero si sviluppa in contemporanea alla missione Racine per il Languedoc-Roussillon in Francia. La guida vanta «l'architettura aerata, punteggiata da spazi verdi» [Nagel 1975, 302], le attrezzature ultra moderne, le condizioni di grande confort, i complessi alberghieri (14mila posti a Mamaia), i passatempi, e invita il turista ad approfittare dei fanghi. Le cure nelle stazioni termali e climatiche figurano tra le principali destinazioni turistiche, accanto ai trattamenti eseguiti presso l'Istituto geriatrico diretto dalla dottoressa Ana Aslan, compresi in alcuni pacchetti di soggiorno proposti ai turisti stranieri.

**EFORIE-SUD**

1 Mairie
2 Musée

3 Poste

5: Piante per mostrare l'urbanizzazione e invitare a frequentare le stazioni balneari lungo la costa del Mar Nero. Qui Eforie Sud [Nagel 1975, 309].

La Polonia: scintillanti città di fondazione e turismo industriale

La guida Nagel sulla Polonia pubblicata nel 1990 (4a edizione) sembra non essere stata aggiornata dalla fine degli anni 1970. Varsavia è stata a lungo un grande cantiere, tra la ricostruzione, la costruzione delle imprese industriali e quella dei nuovi quartieri residenziali costruiti tra il 1956 e il 1960, «che vale la pena vedere» [Wagret 1990, 62]. Per mettere in mostra la modernità, la guida ricorda i precedenti della materialità degli edifici e non solo le loro caratteristiche colossali o le loro funzioni: «balconi e terrazzi variopinti», pianterreni «di vetro e acciaio», un edificio in cemento armato, circondato da «sottili pilastri che fungono nel contempo da parasole» [Wagret 1990, 74]. Nei dintorni del Palazzo della cultura e della scienza (di architettura staliniana)

c'è il centro commerciale della città. Le città vengono descritte soprattutto attraverso le loro funzioni di centro industriale, economico e culturale. Ognuna ha le proprie specificità, come Poznań, sede di fiere internazionali e snodo di comunicazioni internazionali. Come negli altri Paesi dell'Est sorgono città di fondazione. Come Nowa Huta, costruita «tutta in una volta nel 1949», secondo un piano che la suddivide in quattro quartieri simmetrici, contenenti vasti parchi e «edifici dai colori vivaci, a sei piani, di architettura svedese (architetto Ingarden) [...]. Il contrasto tra i balconi di colore scuro e la facciata bianca conferisce una raffinata eleganza a questa parte della città» [Wagret 1990, 192]. Nel 1959 è avviata la costruzione di un nuovo quartiere di 40mila abitanti. Gli edifici di cinque piani si alternano a «palazzi di dodici piani». Le fabbriche, con le loro «ciminiere fumanti» e i pozzi minerari sveltano nel centro delle città, come a Katowice, provvista, come le altre, di tutte le attrezzature necessarie allo svago e al benessere degli abitanti: parco culturale e ricreativo, Palazzo della gioventù, ecc. Spesso le industrie sono visitabili, come a Zabrze o a Lodz, seconda città del Paese, recente e priva di monumenti d'interesse. Come per la Romania, la guida valorizza il folklore regionale: Zakopane è una «enclave di autentico esotismo regionale» [Wagret 1990, 206], rinomata stazione sciistica in cui gli chalet di legno sono costruiti in stile locale. Lungo la costa il turista è invitato ad ammirare le attrezzature portuali e i cantieri navali, eccetto a Gdansk, dove si insiste più sui monumenti ricostruiti, pur essendo uno dei più grandi cantieri navali del mondo, cuore di una rivolta operaia duramente repressa nel 1970, che nel 1980 ha portato alla fondazione del sindacato Solidarność. Su tutto questo la guida del 1990 tace.

Conclusioni

Adottando una posizione neutrale, le guide Nagel promuovono le destinazioni turistiche al di là della cortina di ferro riuscendo abilmente a sottrarsi a qualunque discorso politico e profondendosi in elogi dello spettacolare sviluppo del Paese considerato. Parlano di un patrimonio architettonico e urbano che è una costante delle destinazioni turistiche, ma malgrado un vocabolario limitato mostrano soprattutto una trasformazione che è motivo di orgoglio per i Paesi comunisti e che può apparire grandiosa e affascinante agli occhi degli occidentali.

In tutti questi paesi le industrie sono centri di attrazione turistica: alcune sono visitabili, altre si ammirano da lontano. Fabbriche, centrali idroelettriche, bacini carboniferi, centrali atomiche, porti evidenziano la modernizzazione di questi territori, in cui l'industrializzazione e la prefabbricazione svolgono un ruolo essenziale nella costruzione dei nuovi quartieri residenziali. Benché nei Paesi comunisti cultura e igiene di vita facciano parte della concezione urbana, le guide non si pronunciano sulle difficili condizioni di vita delle popolazioni. Assicurano la promozione delle città di fondazione, che sorgono dal nulla a gran velocità e si estendono a perdita d'occhio grazie ai principi stessi dell'urbanistica funzionale, e alle volumetrie, semplici per gli alloggi e smisurate per i nuovi programmi architettonici, dimostrando l'attenzione delle dirigenze comuniste per il benessere dei popoli.

Bibliografia

- CHABAUD, G., COHEN, E., COQUERY, N., PENEZ, J. (2000). *Les Guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages, Colloque 1998*, Université Paris VII, Paris, Belin.
- CHYSKY, J. (1967). *Les Guides Nagel, Tchécoslovaquie*, 4a ed., Genève, Nagel.
- COHEN, E., VAJDA, J., TOULIER, B. (2011). *Le patrimoine des guides: lectures de l'espace urbain européen*, «In Situ. Revue des patrimoines», n. 15: <http://insitu.revues.org/111> [aprile 2019].
- FEZI, B.A. (2013). *De la systématisation de Bucarest à la destruction des villages roumains*, in «In Situ. Revue des patrimoines», n. 21: <https://doi.org/10.4000/insitu.10390>.
- FRAMPTON, K. (1985). *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Sers.
- MITRICA, B., GRIGORESCU, I., URUCU, V. (2016). *Dezvoltarea urbană și ariile metropolitane*, in Balteanu D. et alii, *Romania. Natura și Societate*, Editura Academiei Romane, pp. 250-291
- NAGEL, L. (1975). *Encyclopédie de voyage, Roumanie*, 4a ed., Genève, Nagel.
- NAGEL, L. (1990). *Encyclopédie de voyage, Tchécoslovaquie*, 9a ed., Genève, Nagel.
- SCHREIBER, T. (1957). *Les Guides Nagel, Hongrie*, Genève, Nagel.
- SCHREIBER, T. (1974). *Nagel, Encyclopédie de voyage, Hongrie*, 3a ed., Genève, Nagel.
- TCHOUKARINE, I. (2005). *Un espace offert au tourisme : représentations de la Yougoslavie dans les guides touristiques imprimés français et yougoslaves au XXe siècle*, in «Études balkaniques», n. 12: <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/120> [aprile 2019].
- VAJDA, J., MARTINEZ, W. (2009). *Guides de voyage et lectures urbaines dans l'espace européen. XIXe-XXe siècles*, in «Le Temps des Médias», n. 13, Hiver, pp. 255-261: https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=TDM_013_0255 [aprile 2019].
- VAJDA, J. (2010). *Les guides de voyage en Europe (XIXe-XXe siècle), instruments de diffusion d'une culture architecturale*, in «Sociétés et représentations», n. 30, pp. 141-156: https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=SR_030_0141 [aprile 2019].
- VAJDA, J. (2011). *Espaces publics en Europe dans les guides de voyage : pratiques et représentations. 1950-1970*, in «In Situ. Revue des patrimoines», n. 15: <http://insitu.revues.org/683> [aprile 2019].
- VAJDA, J. (2017). *La modernità architettonica e urbana in Italia nelle guide turistiche in lingua francese. 1950-1970*, in *La città, il viaggio, il turismo VIII Congresso AISU - City, travel, tourism - La ville, le voyage, le tourisme*, AISU - Association italienne d'histoire urbaine, Naples, Italy, pp. 2279-2284: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01769914/document> [aprile 2019].
- WAGRET, P. (1973). *Nagel, Encyclopédie de voyage, U.R.S.S., 5a ed.*, Genève, Nagel.
- WAGRET, P. (1990). *Nagel, Encyclopédie de voyage, Pologne, 4a ed.*, Genève, Nagel.

RESEARCHING TOGETHER 21ST CENTURY EUROPE. STUDY CASE: URBAN IMAGES FROM NOWADAYS ROMANIA

ANDA-LUCIA SPÂNU

Abstract

One who looks at an urban view sees what he or she wants or is able to see, and this is probably something different from others, certainly something different from the person who made it. The use of images in historical writing is very helpful: they can be seen, examined, analysed by both the author and the viewer, their message being conveyed directly. This is not the case with other types of sources (documents, artifacts), to which few have access, limiting the possibility of forming an opinion.

Keywords

Urban views; Historical images; Europe

Urban images as documents

Important historical testimonies, the images record the on-site observation of the rendered events, thus allowing us to imagine more easily our past [Burke 2001, 13-14].

Over the centuries, major towns and cities around the world have been the subject of a significant number of drawn, painted, engraved, but mostly printed representations, beginning with the last decades of the 15th century in Europe, with the first illustrated books. The new geographic discoveries have diversified the subjects of representations, the interests of Europeans extending beyond their own continent. The Reform encouraged, as well, the enrichment of the subjects of the images, which also received a didactic role [Steward 2013, 267].

The emergence of printing has radically changed the circulation of ideas in Europe. Intellectual life has moved from universities, nobility, royal or imperial courthouses and humanist academies to a much larger geographical and social area, facilitating communication of local knowledge internationally [Nelles 2004, 153].

In addition to the diffusion speed advantages, printing was particularly effective for delivering content when combined with various forms of illustration [Dooley 2004, 64]. Reading an illustrated page is almost instantaneous, providing an overview in terms of iconographic view [Manguel 2011, 128]. No wonder that urban representations have enjoyed such great success.

Historians should be interested in studying historical urban images, providing a wide range of information – especially, but not only about their appearance – by completing or replacing other documentary sources. In them, historians can find details, today surely modified, about the surroundings of the town/city at some point, about rivers, lakes, former forests, meadows, pastures, agricultural lands, orchards or vineyards. The views also provide information about the local economy (mines, mills, commercial ports), architecture (towers and other fortifications, markets, houses and palaces, churches and bridges), everyday life and social conditions, confessional life and urban politics. This paper tries to find out for what reasons, and under what conditions, the images can be used as historical testimonies.

Before using images as a historical document, it is however prudent to know their meanings [Burke 2001, 34] and to answer the question: «Who are they destined for?» [Burke 2001, 40].

One of the most important consequences of the printing invention was that made it possible to multiply the representations of historical events, faces of famous figures, discoveries of new territories, scientific research, and so on. Urban views give us evidence of events that took place in towns/cities [Burke 2001, 140]: weddings or funerals, coronations, executions, battles and sieges, revolutions, peace treaties, and so on.

Sold to contemporaries, they transmitted information, and the events that took place in the towns/cities became, thus, widely known. Those images were what newsletters are today for some of us, albums posted on on-line accounts for others.

The illustrated texts were tools of knowledge, education and political propaganda, and so are they today [de Seta 2004, 8; de Seta 2011].

Since the end of the 18th century, when journeys have become fashionable, the book illustration evolved, and so did the travel logs and stories, almost all accompanied by urban representations. It was a time when artists were “tourists” by choice or for money, especially in exotic regions, immortalizing what they saw, thus giving a picture of the outside world to those who could not or did not want to travel. Their stories and descriptions were told-written-printed after they personally experienced the journey and saw the towns/cities with their eyes.

Never before have been published so many stories about newly discovered cultures or places and about travel. The expeditions had professional artists whose snapshots were reproduced by engraving. These stories, accompanied by images, have become an important part of Europe’s repertoire of ideas, hopes and feelings [Outram 2008, 170].

As if predicting the appearance of the photograph, the artists of the late 18th century and the first half of the 19th century caught in their images faces, vestments, professions, activities and events. All of them were professionals or at least amateur artists and spent a long enough time in the places they represented so as to familiarize themselves with their appearance and spirit. Thus, they managed to capture real life scenes and faces of real people, along with architectural details. Images usually represent politically, socially or culturally representative monuments [Spânu 2012, 10-31; Spânu 2013, 107-164]. But there are also representations of anonymous places in the towns/cities, but full of details of everyday life.

Images [Freedberg 1989, XIX] are increasingly used in historical research, once it has been understood that image of the past contains valuable historical information. But historians need to know how to read an image in order to protect themselves against subjective interpretations. One who looks at an urban view sees whatever she or he wants or is able to, probably something different than another viewer, certainly something different than its producer.

It has to be taken into account that there is a big difference between the reaction of an ordinary spectator to an image and the reaction of an educated viewer. The latter, knowing what to see, uses his eyes and mind. The ordinary viewer, to whom the image is devoted, actually sees with his eyes and heart. Professionals from various specialties, trained to observe images, often forget that viewers do not see images as they are. In addition, the contemporary viewer of an image does not have the same reaction as the one from the time the image was produced [Freedberg 1989, 17-19].

Old urban views are often used by historians to help readers imagine the looks of towns/cities; not just buildings, but also people, animals, gardens, and so on. However, painters and printers did not make those images preoccupied by historians in the future; what they, their clients or their patrons, were interested in probably was not the true representation of an urban corner. Many artists represented true architectural fantasies, buildings that never existed, they recreated neighbourhoods or even entire places. Even if towns/cities were represented according to reality, artists have “cleaned” the streets, in the same way that portraitists embellish their models. The image must therefore be placed in its social, cultural, and, why not, politically context, because always must be remembered the propaganda role of images [Burke 2001, 10, 85-86.].

Ernst Gombrich considered that there was no view without a purpose [Gombrich 1973]. The innocent eye is blind. Moreover, it seems that we cannot understand an image until we learn how it shows us what cannot be seen, and the first thing that, although not shown, is implied, is its artificiality [Mitchell 1984, 525-527].

There are also opinions that the images do not prove anything or what they prove is too trivial to be taken into account in a historical analysis. There is a continuing conflict between positivists who consider images as bearers of (historical) information and skeptics, who contest this. Although sometimes the dispute seems to be a deaf dialogue, the middle way can always be found. It is not a question of bypassing the problems that arise in the study of images, but of using them with discernment, critically and scientifically [Burke 2001, 183-184 and endnote 11].

The use of images in historical writing has a great advantage: they can be “read”, examined, analyzed by both the author and the reader. This is not the case with other types of sources (documents, artifacts), accessible to few readers, thus having the opportunity to make a personal point of view. Instead, an image is easy to reproduce, so its message reaches the reader directly. But an image is not composed only of what lies before the eyes, but also of what is in the mind of the one who is watching it. The city perceived by a certain person, is not the same for another one, not even within the same culture. Understanding depends on the values and information of the viewer [Whyte 2002, 9].

The images offer access not to the social (urban) life of a period, but to the way contemporaries saw it (as men saw women, as poor people saw rich ones, or vice versa, for example). In the case of images as well as texts, the historian must “read among the rows”, noting the small but significant details, even the shortcomings, which may be clues to what the author-artist knew or not [Burke 2001, 187].

We are tempted to look at the historical (urban) images, whether drawn, engraved, painted or printed, as objects of value exhibited in museums or kept in special offices, forgotten that their purpose was different. Since their inception, throughout Europe, they have been practical and accessible objects [Areford 2010, 1-4]. It is a common error specific to the modern, ultra-technologised man, who thinks with the present-day criteria, without even trying to put up with the problem that in another historical period we lived in another ways.

Historical Images of towns from nowadays Romania

The historical images of the towns from present day Romania belong to both parts of Europe, the West and the East. Their contemporaries, according to the cardinal point the beholder belonged to, have perceived these worlds differently.

For understanding the differences and figuring out the particularities, a short introduction in the political context that the three Romanian Principalities evolved in, is required. The towns represented in the images we are interested in have developed differently (from the economic, social and cultural point of view) as a result of the political evolution of Moldavia, Wallachia and Transylvania. The Moldavian and Wallachian towns developed in a foremost Oriental world – at the Balkans’ border, themselves considered a bridge between West and East, between Europe and Asia –, while the Transylvanian ones were established and had an evolution in accordance with Western principles. This is the fundamental peculiarity of the towns from present day Romania.

The conquest of Constantinople by Mehmed II, in 1453, changed the fate of Europe, and perhaps of the entire world. In the second part of the 15th century, Wallachia and Moldavia tried to combine resistance to the policy of appeasement, rebellions alternating with obedience. The 16th century evolved into increased influence of Ottoman domination and suzerainty in the region.

After Central Hungary became an Ottoman province, Transylvania obtained the status of an autonomous principality under the Porte’s suzerainty, as a result of political battles between the Ottoman and Habsburg Empire. Its role in Central and Eastern Europe’s policies increased considerably. Breaking the ties with Hungary, Transylvania approached Wallachia and Moldavia, both under Ottoman suzerainty, developing close political, social and cultural relations, until the end of the 17th century.

The period was characterized by many wars between two great powers, the Habsburgs and the Ottomans, during which the winners changed several times, and the Romanian Principalities were caught in the middle.

Along with the European political transformations that followed the siege of Vienna in 1683, Transylvania came under the rule of the Habsburg Empire (later the

Austro-Hungarian Empire). From the beginning of the 18th century, the countries placed on both sides of the Carpathians grew apart. Transylvania evolved very differently from Moldavia and Wallachia. Many similarities had been also observed earlier, but from this point on differences had appeared in terms of cultural and social life, being visible even in the representations of towns dating back to the 18th and 19th century.

If prior representation of the town of Târgoviște (Tergovist) could be found in the same series with those of Oradea (Gros Varadein) and Timișoara (Temeswar) – then part of Hungary and/or of Ottoman Empire –, from the 18th century onward, the events which took place in (Hungarian and) Transylvanian towns were depicted in a series of images which did not comprise representations of towns from Moldavia and Wallachia. The latter were represented in very different type of works. Characteristic for that period were series of images depicting scenes from the Austro-(Russo)-Turkish wars.

While in Transylvania hadn't occurred any political changes nor dramatic events generating serial urban representations, in the second half of the 18th century, the series of town views was continued for the provinces located to the south and east of the Carpathians where the Phanariotes have ruled (in Wallachia from 1714 to 1822, in Moldavia from 1711 to 1821).

The history of urban life, as well as the political and cultural history of the Romanian provinces, took place between West and East, between Vienna and Constantinople, at the interference of the Habsburg Empire with the Ottoman Empire.

To master these territories was a constant concern of the foreign policy of the two empires, which were in constant rivalry, thus influencing all aspects of life in these areas. During the entire period I have discussed about, Europe's policy was marked by the struggle for supremacy between the Ottoman and the Habsburg Empire. The representations concerning these spaces were influenced by the events, but also contributed to their occurrence. Maps and images, descriptions and histories, helped Europeans to imagine the Ottoman world and vice versa.

Researching together. Differences and similarities

The differences between the Western-European and the Romanian historiography are caused by reasons of institutional origin, that is, by infrastructure and especially by resources and reasons pertaining to people, specialists, more precisely their professional training.

On the one hand there is the culture of the West and its historiography – which according to the attitude towards researching the historical images of towns and cities and the methods used, it can be divided into literature of German language (Germany and Austria), the English language literature (United Kingdom and Ireland), the Benelux special literature and the Latin languages (French, Italian, Spanish) historiography, each with a specific methodology – and on the other side of the comparison being the Romanian literature of the domain.

Besides, there even is a culture of historical images of towns or cities; even more of them, because there is a Western culture of historical images of cities (German, English and so

on), there is an Oriental culture of historical images of urban places and there is a culture of historical images of towns and cities in which the two are intertwined: the images are made by westerners, but representing a space and a predominantly oriental culture.

The European historiography of the subject mainly deals with aspects related to the techniques used in certain periods for the production of images; the degree of precision or approximation of reality of the images; the selected viewing angles or perspectives, the accentuation of certain topographic elements; the origin of certain images: who were the artists who made them, their patrons, engravers, publishers and printers; the purpose and the audience for which the image was created, the market reaction, its circulation and its degree of success.

Between the historical images of the towns of present-day Romania and those of Western towns and cities are many similarities: the same techniques of accomplishment, the same categories and typologies, broadly the same chronology, as well as the same printing centers and the same authors.

There are representations of towns from nowadays Romania as the background of important political events, but in the foreground are characters from the West. The represented natives, having the role of vassals, are located, within the image, in a secondary plane.

There are representations of towns from nowadays Romania as background for battle and/or assault scenes, but the armies and commanders are Austrian, Russian and/or Ottoman, depending on who were the winners in the sieges or battles represented. Their allies, the natives, are rarely identifiable.

There are not many portraits of kings or emperors behind which their favourite capital town or residence can be seen. Only Michael Apaffi is represented on horseback, in two different images, having behind him, very far away, the town of Cluj – recognized by the inscription “Clausenburg” – in one image the town is to Apaffi’s left, in another (with several variants) being visible under the horse’s legs and belly.

There are images of Western cities/towns and of towns in Romania made by the same artists, the difference being that most of these artists, active in the interval between the 16th and the 18th centuries, did not see nowadays Romanian towns, but they imagined them, possibly based on printed descriptions, while they were familiar with their cities, knowing them well. With few exceptions (significant being the views of towns – “prospects” – annexed to the Austrian topographic plans), things changed only at the end of the 18th century.

The most obvious difference, and hence the most striking feature of the images of present-day Romania is that, while Western cities also benefit from images created by local artists, this can only be valid in the mid-19th century for Romania, at the same time with the appearance of the photography technique, which makes the images less important as historical documents. Perhaps it should be mentioned that apart from the Saxon and Hungarian artists, natives of Transylvania of the 18th century and especially of the 19th – some of whom worked also in the Principalities –, only a handful of images out from over 1100 [Spânu 2012] are made by authors from nowadays Romania. All are partial views, realized in the middle of the 19th century.

Conclusion

Looking at these images now, we have a feeling of otherness. In fact, their role was to bring news to the public, or even better, curiosities from the exotic world of others, with other customs, another language, another religion, another geographic location, and so on. They met the need for images from distant places felt by those who did not travel. The historic images of European towns and cities belong to two different “worlds”, the Occidental and the Oriental. The contemporaries, according to the cardinal point the beholder belonged to, have differently perceived these worlds. The towns/cities represented in those images developed differently (from the economic, social and cultural point of view) as a result of the political evolution of their countries. Some developed in a foremost Oriental world, while others had an evolution in accordance with the principles of the Occident.

Bibliography

- AREFORD, D. S. (2010). *Viewer and the Printed Image in late Medieval Europe*, London-New York, Routledge.
- BURKE, P. (2001). *The Use of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books.
- DE SETA, C. (2004). *Presentazione*, in *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di Cesare de Seta, Napoli, Electa, pp. 7-8.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- DOOLEY, B. (2004). *Printing and Publishing*, in *Europe 1450 to 1789*, Volume 5: *Popular Culture to Switzerland*, J. Dewald (editor in chief), pp. 62-66, New York, Charles Scribner's Sons.
- FREEDBERG, D. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- GOMBRICH, E.H. (1973). *Artă și iluzie [Art and illusion]*, Bucharest, Meridiane Publishing House.
- MANGUEL, A. (2011). *Istoria lecturii*, Bucharest, Nemira Publishing House.
- MITCHELL, W. J. T. (1984). *What is an Image?*, in *New Literary History*, 15, 3, *Image/Imago/Imagination*, Spring, pp. 503-537.
- NELLES, P. (2004). *Dissemination of Knowledge*, in *Europe 1450 to 1789: Encyclopaedia of the Early Modern World*, Volume 2: *Cologne to Fur Trade*, J. Dewald (editor in chief), pp. 153-155, New York, Charles Scribner's Sons.
- OUTRAM, D. (2008). *Panorama Iluminismului*, Bucharest, All Publishing House.
- SPĂNU, A.-L. (2012). *Vechi reprezentări grafice ale orașelor din România (Contribuții privind istoria orașelor XII)*, Sibiu, “ASTRA MUSEUM” Publishing House.
- SPĂNU, A.-L. (2013). *Particularitățile imaginilor istorice ale orașelor actualei României*, Bucharest, Romanian Literature Museum Publishing House.
- STEWART, A. G. (2013). *The Birth of Mass Media. Printmaking in Early Modern Europe*, in *A companion to Renaissance and Baroque Art*, Babette Bohn and James M. Saslow (eds.), Chichester, John Wiley & Sons, pp. 253–273.
- WHYTE, I. D. (2002). *Landscape and History since 1500*, London, Reaction Books Ltd.

RESEARCHING TOGETHER 21ST CENTURY EUROPE. LOOKING AT EASTERN URBAN IMAGES FROM OUTSIDE AND INSIDE

MASSIMO VIGONE

Abstract

Cartography and urban views testify to the travels of people, but those same images then travel worldwide. Their transmission and the people who later own, observe and study them multiply these memories in a dizzying way. This network of relationships was not untangled due to the European political condition during the last century. Today scholars are able to mend the interrupted dialogue and exchange their sources and research, as the Eastern European case studies demonstrate in this session.

Keywords

Urban iconography; Urban history; Eastern Europe

The philological approach has always pushed scientific research in the field of architectural history towards archival documentation for an exact dating, but above all towards iconographic sources for an integration of the illustrative materials. In fact, these usually are much more impressive than just the text document and the only author's narrative. About the illustrative apparatus, beyond the current or historical photographs, until a few years ago, the cartographic research was carried out almost exclusively in the collections of plants and drawings present in various institutes in charge of conservation, better if accompanied by an analytical inventory. The growing need for increasingly scientific studies and the increase in the same academic demand have contributed to fueling interest in different and alternative sources for integrating and increasing more consolidated research traditions in the history of architecture and urban studies. Historical cartography and urban iconography have met these needs in the urban history studies with frequent innovative data in monographic studies, progressively promoting multidisciplinary perspectives and interests.

On the basis of this openness in research investigations, and with the need for historiographical completeness, the work of the archivists, sometimes accompanied by that of the architectural historians, continued with method a cataloging of the iconographic

material found during the continuous sorting and counting operations, allowing a big leap forward for the scientific research. This process in recent years has actually focused more on archives for contemporary architecture, but also for regionalist historiographic sources and others more.

As Franco Borsi said, the «document demand» is a direct, targeted and changing question according to the research practice, the results achieved, and the hypotheses formulated. It is clear that the progress of studies and the productive increase in the academic field stimulated a growth in the demand for documentation in a more general sense, sometimes abnormal compared to the number of scholars [Borsi 1999, 22]. And today this condition is more impressive as we can see thanks to the digitalization of the main institutional and private archives and the related open access consultation, by now more and more easier with several key-words research and through the current linked system of search engines.

In this sense, today it seems usual to refer to urban iconography when speaking of a building or a city, but *de facto* it has not always been so. For many decades, historical cartography has been the object of studies, but essentially as pertinent to geography and to the history of art and publishing industry, but until the 1960s used only occasionally for studying the shape of the city and of architecture, rather considered as one of the many other objects kept in museums or private collections to remember the city souvenirs.

Urban iconography and historical cartography have now experienced a development and a growing importance from the initial contributions, opening new and more fruitful research directions, primarily the special sections of the *International Conferences on the History of Cartography* (IHC, 1964-2019, next will be Romania 2021), in conjunction with *Imago Mundi* (1935-today); in fact, IHC is the only scholarly conference solely dedicated to advancing knowledge of the history of maps and mapmaking, regardless of geographical region, language, period or topic. The biennial conferences promote free and unfettered global cooperation and collaboration among cartographic scholars from any academic discipline, curators, collectors, dealers and institutions through illustrated lectures, presentations, exhibitions, and a social programme. In the 1980s, the topic found ample space in studies on topographic cartography, but it was not until the 1990s that research was mature enough so that synthesis studies could be carried out [Harvey 1980; *History of Cartography* 1987-2015; Stroffolino 1999; Nuti 2008]. This knowledge constitutes one of the most significant approaches to deepen critical reflections on the evolution of the *forma urbis* and its perception by architects, artists and clients on the go, structuring itself as well-defined knowledge [Nuti 1996; de Seta 2011], with a rich critical fortune made of specialist skills, with thematic exhibitions that have taken stock at international level [*L'immagine della città europea* 2014; *Imago Urbis* 2016], but also with high quality catalogs, both on a national scale – difficult to summarize, but like to give an example of a rather recent case [*Schweizer Städtebilder* 2013] – and local one [*Iconografia delle città in Campania* 2006-2007].

Urban iconography is about the city, but its study can very often be focused on parts of the city or only on individual architectures, with very interesting results for the history of masterpieces, such as it happens for Palazzo Donn'Anna in Naples [Visone 2017].

The critical analysis of monographic corpus, important campaigns, depiction and views distributed along a wide time span allows to observe transformations that today appear complex, articulated and stratified, therefore difficult to decode, but, above all, it allows us to better retrace the urban context and the formal expression of social ideas and functional needs of the culture of the time. This is even more true now that numerous databases of drawings, catalogs of museums and Auction Houses are freely available online, as well as those developed by highly specialized research centers, such as the Interdepartmental Research Center on Iconography of the European City of the University of Naples Federico II or other scientific sharing platforms.

In order to interpret the depictions, a thorough and punctual knowledge of the physical evolution of the subject, as well as of the academic and professional training that has been built around it, is necessary. These are approaches articulated in time and space that need to put different cultural background into a system for new scientific achievement. The methodologies of image construction, the languages used, the techniques and tools of representation, the relationships between literary and figurative description have become the subject of investigation and the current methods of representation and dissemination of knowledge, through current digital applications, open new and promising additions for critical analysis and to highlight historical and cultural palimpsests [Giordano 2001] to be projected in the governance of the contemporary city. In the architectural historiography, images occupy a prominent position [*Storia visiva dell'architettura italiana* 2006-2007] and deciphering its representative code is an indispensable operation to contextualize its role, know its meaning and re-weave the strands of a complex network. In particular, urban iconography includes the knowledge of cartography and landscape painting, in its broadest sense, and is an integral part of the scientific skills of the history of architecture and is instrumental for multiple disciplines, expanding its field of action and involving the world of conservation and representation, but it is ready to insert itself fully into the new challenges of visual history, public history and interact with digital art and humanities.

Some territories, some cities and some architectures, in particular those that in the course of history have assumed the position of “monument” in the collective imagination, have been in the past privileged subjects of local or traveling artists during their path of cultural formation, but also vehicles of political propaganda and cultural message. This phenomenon has generated an iconographic multiplication which registers, under figurative species, extensions and developments and which, in loose sheets or bound collections, have fed a widespread collecting [Conforti, Travaglini 2016, 314], both of an academic nature and more specifically private.

Cartography and urban views are linked to the culture of travel and the knowledge that derives from it. They show distant places, detect the works of man and illustrate urban spaces, also tell about the travels of the clients and their artists, illustrate moments of history, but very often the same papers and the same views are the ones that have traveled and they were reference models for further formal and cultural developments, the transmission of the images and of the people who owned, observed and studied them multiplies in a dizzying way, in the same way their contents, their meanings and their

memories grow, intertwine and move away with the passage of time in a network of historical, historiographic and cultural relationships whose mesh is not always easy to reconstruct. This appears even more true if we consider the history of Europe that has witnessed these difficulties: it has been variously united, but more often in conflict; then separated into two distinct parts in a rigid and reciprocal isolationism, preventing dialogue and exchange for a long time during the twentieth century and now, finally, it is arranged on the path of a modern course of study, ready to pursue new research perspectives. The new millennium is characterized by this cultural rapprochement, by the interaction between different national study interests and by the internationalization of communication processes.

Travels and urban iconography reached in the Modern age increasing levels of quantity and quality. Images of cities and landscapes enjoyed artistic success and rapid circulation in the printed form. The evolution and transformation of urban iconography was due to an ever-changing market and its patronage by leading figures in the world of politics and diplomacy, the aristocracy and the clergy, and by men-at-arms spread around Europe. As part of a strategy that enhanced the efficacy and relevance of messages the images transmitted, the manner and place in which the images were reproduced were of no lesser importance. One can find a huge number of reproductions on mediums which, in addition to paintings, prints and drawings, included both high- and low-grade material. The study of 'urban portraits', as well as of cartography, allows to broaden the views over the vast and ever-changing world. Therefore, cities and landscapes are to be found in them, along with information about economy, architecture, everyday life and social conditions, confessional and political urban life.

Until the end of nineteenth century Eastern and Western Europe interacted more, influencing each other. From the Second World War to the Fall of Berlin Wall cultural exchanges were stopped and a new urban imagery of eastern cities has been created in/for the west. Today urban iconography of East European cities spread in museums and collections worldwide is waiting to be reconnected with the most recent international studies.

This short contribution aims to open new research fields between scholars of the new higher Europe, focusing on case studies or specific topics of images of towns and landscapes that contributed to the knowledge of Eastern Europe from the sixteenth century to the dawn of photography. For examples, it recently happened for an interesting scientific paper about the Italian painter Luigi Mayer, who travelled in the Eastern Europe at the end of the eighteenth century, and his sketch book is full of landscape views of Romania and other countries [Spănu 2019].

Without presumption of exhaustiveness, starting a research on urban iconography in Eastern Europe allows us to broaden our gaze on the vast and changing world of the modern and contemporary age, along the lines of what Timothy Brook did. He invited us to view works by the Flemish painters in a different light and to notice the various cultural implications and numerous geographical connections of these seventeenth-century works. If it is true that this century was a period of rapid change, it was because



1: Luigi Mayer, View of Căinenii Micivillage near the homonym city on the Oltriver in Wallachia, 1794, detail [in Spănu 2019].

«people were now regularly arriving from elsewhere and departing for elsewhere, and as they went, carried things with them – which meant that things were ending up in places other than where they were made, and were being seen in these new locations for the first time» [Brook 2008, 8]. In this way, we can see how the increase in travel, for whatever reason, gradually reshaped the world, so much so that it was to herald the *Dawn of the Global World*, as the title of his book says.

Bibliography

- BORSI, F. (1999). *Introduzione*, in *Gli archivi per la storia dell'architettura*, Proceedings of the International Study Conference (Reggio Emilia, 4-8 October, 1993), edited by G. Badini, Rome, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, vol. I, pp. 21-27.
- BROOK, T. (2008). *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, London, Profile Books.

- CONFORTI, C., TRAVAGLINI, C. M. (2016). *Introduzione*, in *La città allo specchio*, edited by C. Conforti, L. Nuti, C. M. Travaglini, «Città e Storia», vol. I, n. 2, pp. 313-315.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Turin, Einaudi.
- GIORDANO, A. (2001). *La Geometria nell'Immagine. Storia dei metodi di rappresentazione. Dal secolo dei Lumi all'epoca attuale*, Turin, Utet.
- HARVEY, P.D.A. (1980). *The history of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Surveys*, London, Thames and Hudson.
- History of Cartography* (1987-2015), book series, Chicago University press, Chicago-London.
- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia* (2006), edited by C. de Seta, A. Buccaro, Naples, Electa Napoli.
- Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno* (2007), edited by C. de Seta, A. Buccaro, Naples, Electa Napoli.
- Imago Urbis. La memoria attraverso la cartografia dal Rinascimento al Romanticismo / The memory of place in cartography from the Renaissance to Romanticism* (2016), edited by C. de Seta, C.; N. O. Cavadini (Chiasso, Centro Culturale, 28 February – 8 May, 2016), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- L'immagine della città europea. Dal Rinascimento al Secolo dei Lumi* (2014), edited by C. de Seta (Venice, Museo Correr, 8 February – 18 May, 2014), Venice, Skira.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venice, Marsilio.
- NUTI, L. (2008). *Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento*, Milan, Jaca Book.
- Schweizer Städtebilder: Urbane Ikonographien (15.-20. Jahrhundert)* (2013), edited by B. Roeck, M. Stercken, F. W., M. Jorio, T. Manetsch, Zürich, Chronos Verlag.
- SPĂNU, A.-L. (2019). *Luigi Mayer, a European painter-traveller at the end of the Eighteenth Century*, «Eikonocity», vol. 4, n. 2, pp. 29-45: <https://doi.org/10.6092/2499-1422/6283>.
- Storia visiva dell'architettura italiana* (2006-2007), edited by M. Savorra, 2 voll., Milan, Electa.
- STROFFOLINO, D. (1999). *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Rome, Salerno editrice.
- VISONE, M. (2017). *Palazzo Donn'Anna: storia delle vedute di Posillipo*. In *Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura*, edited by P. Belli, Turin, Allemandi, pp. 231-281.

SOMMARIO

F1

- “Comprendere” la città in uno sguardo. La veduta a volo d’uccello come marcatore del DNA culturale della civiltà spaziale italiana** 3
“Understanding” the city in a glance. The bird’s eye view as a marker of the cultural DNA of Italian spatial civilisation
 M. BEATRICE BETTAZZI
- La storia dello spazio nella storia delle mentalità: note attorno alla “veduta a volo d’uccello” 5
 M. BEATRICE BETTAZZI
- Vedute e rappresentazioni dello spazio urbano: il caso del Regno di Sicilia 14
 VALERIA MANFRÈ
- The Bird’s-Eye View and the Traveler on Foot 26
 MARK ROSEN
- L’occhio di Horus. Immagini satellitari e filosofie di città 34
 SIMONE FAGIOLI

F2

- Evoluzione dell’immagine delle città d’Italia tra età moderna e contemporanea: dal vedutismo alla fotografia artistica, dalla cartografia alla fotografia aerea** 42
Evolution of the image of the cities of Italy between the modern and contemporary ages: from landscape painting to artistic photography, from cartography to aerial photography
 ALFREDO BUCCARO, FRANCESCA CAPANO
- L’attualità della città *palinsesto*: Napoli nei *layer* della città storica 44
 FRANCESCA CAPANO
- Una mappa digitale della Napoli “invisibile”: la città moderna in proiezione ortogonale 55
 MARIA INES PASCARIELLO
- La conoscenza della città fra tecnica ed interpretazione. Dalle carte cinquecentesche agli strumenti per la rappresentazione ed analisi della Roma contemporanea 65
 MARIA GRAZIA CIANCI, FRANCESCA PAOLA MONDELLI

La fotografia come fonte e strumento di ricostruzione delle trasformazioni urbane: il caso di Roma tra XIX e XX secolo	77
GIUSEPPE STEMPERINI, CARLO M. TRAVAGLINI	
La città ferita. Iconografia dei terremoti italiani del 1851 e 1883	86
CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ	
Progetti inediti tardo-ottocenteschi per l'analisi del tessuto urbano dell'area orientale di Napoli	96
ALESSANDRA VEROPALUMBO	
Le trasformazioni urbane postunitarie della Napoli Orientale nell'opera di Germano Ricciardi	106
ALESSANDRO CASTAGNARO, ANTONELLA DI LUGGO	
Le città italiane viste dal pallone aerostatico: note di viaggio attraverso la fotografia	117
DANIELA STROFFOLINO	
L'immagine futurista della città e la costruzione delle visioni aeree	127
VINCENZO CIRILLO, VALERIA MARZOCHELLA, IGOR TODISCO, ORNELLA ZERLENGA	
F3	
Città "deformate": narrazioni e ritratti urbani dissonanti in età moderna e contemporanea	139
Evolution of the image of the cities of Italy between the modern and contemporary ages: from landscape painting to artistic photography, from cartography to aerial photography	
SALVATORE DI LIELLO, PASQUALE ROSSI	
Un'icona della Controriforma: il "vero ritratto" di <i>Ierusalem</i> di van Adrichom (1584)	142
SALVATORE DI LIELLO	
Building the future (?) beyond the stereotypes: Istanbul's architectural identity in the new millennium (2000-2020)	152
LUCA ORLANDI, VELIKA IVKOVSKA	
The literary building of Madrid in the 19th century	162
PAJARÍN DOMÍNGUEZ JORGE	
Between the sea and the river: urban bowels and poetic resistances in the Reginaldo Valley, Maceió, Brazil	169
MARIA ANGÉLICA DA SILVA, MARINA MILITO DE MEDEIROS, THALITA CARLA DE LIMA MELO, ANA KAROLINA BARBOSA CORADO CARNEIRO	
Narrazioni del molteplice urbano. La Tokio di Durs Grünbein	179
DANIELA LIGUORI	

Representations of the city as an unsafe space overrun by crime in Lisbon (1850-1910)	188
MARIA JOÃO VAZ	
Bruges-Granada: morte e bellezza alla fine dell'Ottocento	196
JUAN CALATRAVA, ANA DEL CID MENDOZA	
La diffusione delle cartoline di paesaggi e di città accompagnate dai versi di alcuni poeti italiani, negli anni fra le due guerre	205
EWA KAWAMURA	
Oltre la "città cartolina". Ripensare lo spazio urbano tra omogeneità e differenze	219
PASQUALE GIOVANNI SCHIANO	
Quando arriva il nemico. I segni della guerra su fortificazioni e città del Mediterraneo nelle testimonianze dei viaggiatori tra XVI e XVII secolo	227
GIUSEPPINA SCAMARDÌ	
Crotone tra immagine storica e nuovo sviluppo urbano nella seconda metà del XIX secolo	237
BRUNO MUSSARI	
Ritratti della città di Pola nei secoli XIX e XX: città, monumenti e vedute nelle guide per i forestieri e nei diari dei viaggiatori	247
SARA ROCCO	
The City as a Site for Collective Memory: The Perceptual Apparatuses of Architecture and Film	258
GEORGE JEPSON	
Inventare la città reale: Buenos Aires "scritta" da Claudia Piñeiro	264
MARELLA SANTANGELO	
Fotogrammi del Novecento ovvero racconti e deformazioni degli spazi urbani	274
PASQUALE ROSSI	
Città incomplete: il prestito delle opere d'arte	284
FEDERICA NICOIS	
"Un film fatto solo di case". Narrazioni e immagini dell'architettura di Roma nella cinematografia di Nanni Moretti	294
LORENZO MINGARDI, ROSA SESSA	
Distorsioni e imprecisioni in alcune raffigurazioni della città di Napoli custodite presso la Fondazione Pagliara dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa	305
FRANCESCO ZECCHINO	

- Immagini inconsuete e deformate come strumenti della ricerca storica. Una sperimentazione su un brano peculiare della città di Napoli 314
MARIA TERESA COMO
- Un'insolita immagine di Napoli nel 1821, tra veduta, scienza e politica 325
ROBERTA BELLUCCI
- Piazza del Plebiscito a Napoli: l'antico Largo di Palazzo da luogo del potere a spazio del vivere quotidiano 334
MATTEO BORRIELLO
- Il rettangolo e l'esedra. Forma e forme della Piazza del Mercato a Napoli 343
ALESSIO MAZZA
- Vedi Napoli e poi... L'immagine della città tra racconto e realtà 356
MARIA LUCE AROLDI
- F4**
- Leggere le storie della città attraverso i documenti visivi** 369
Reading the city's histories through visual documents
NANCY STIEBER, ANAT FALBEL, MIN KYUNG LEE, JEFFREY A. COHEN
- Venice, the Lagoon, and Digital Cultural Heritage: Mapping the Islands in the Early Modern Period 371
LUDOVICA GALEAZZO
- Views and prospects: James Malton's 18th-century vedute of Dublin 382
CONOR LUCEY
- A Piece of Switzerland on the Mediterranean Sea. The Lost History of the Swiss Industrial Colony in Salerno, Italy (1824-1918) 390
ROSA SESSA
- The Gourd and the Gas Lamp: A Journey into the Night of 19th-Century Edo (Tokyo) 399
LAURA NENZI
- Intruder or Star in the Limelight? Scaffolding Representations in French Postcards 1900-1930 407
JULIETTE PERNIN
- Read Between the Signs: 150 Years of Language in Toronto 419
ELAINE GOLD
- Narrating the City's History through a Tower. Strategies of Narrating in Mikhael Subotzky's and Patrick Waterhouse's *Ponte City* 427
AMELIE MUSSACK

-
- The “lost” Venetian town of Candia in some 16th- and 17th-century written and visual sources 437
EMMA MAGLIO
- Constructing Illusions of Prosperity: A City View of Early Modern Barcelona 447
SHELLEY E. ROFF
- The never-existed city: Granada in the Orientalist imaginary of the 19th century 454
ANA DEL CID MENDOZA, JUAN CALATRAVA
- Via Marina and Milan’s waterways: a close yet forgotten relationship interpreted through graphical sources 465
CLAUDIA CANDIA
- From Commanding Overview to Administrative Tool: representations of Montréal, 1825-1880 472
ROBERT C.H. SWEENEY
- Recovering the lost city: Sanborn maps and the apartment buildings of Chicago 480
MICHAEL RABENS
- F5**
- Città globali in scena: le esposizioni universali** 490
Global cities on display: international exhibitions
ELENA GIANASSO
- Le fiere librerie di *Ancien Régime*: una globalizzazione avanti lettera 493
ROSSANO DE LAURENTIIS
- La matrice dell’antico nelle esposizioni di Copenhagen 508
MONICA ESPOSITO
- Da architetture effimere a simboli universali, il caso del Borgo e della Rocca medievali di Torino 518
DANIELE AMADIO, MARIA VITTORIA TAPPARI
- L’Esposizione Universale del 1900: impatto urbanistico e culturale della prima linea metropolitana di Parigi 527
BIANCA GUISO
- Il potere delle immagini e l’Esposizione Universale di St. Louis del 1904: un caso di documentazione archivistica 538
MANUELA D’AGOSTINO
- Urban Micronarratives as City’s Representation: Everyday Life and Urbanity at the Centenary of Brazil’s Independence Commemoration Years (1920-1925) 549
NAYLOR VILAS BOAS, MARIA CRISTINA CABRAL,
RODRIGO CURY PARAIZO

F6**Storie che raccontiamo: narrazioni dello spazio cittadino** 559
Stories we tell: narratives of the city space

SHELLEY HORNSTEIN

Urban scenography: the Barcelona gothic quarter and the musealisation of medieval architecture for tourists 561

ALFONS PUIGARNAU

Crossing Rome on Paper in the 1830s 569

JEFFREY A. COHEN

Chinese con-temporary cities. Shaping spaces through narratives 578

SILVIA LANTERI, MONICA NASO

F7**Verso la città globale. Spazi urbani e forme d'arte** 590
Towards the global city. Urban spaces and forms of art

ELENA MANZO, CHIARA INGROSSO

Street art a Scampia. Fronti urbani contro la periferia globale 592

ORNELLA ZERLENGA

Superfici ridondanti: memoria e rigenerazione urbana 602

MARIA GIOVANNA MANCINI

La città come medium. Il ruolo del video-recording nelle incisioni urbane di Vhils 610

ANNA LUIGIA DE SIMONE

Lo storytelling urbano, il racconto transmediale e partecipato 618

MATILDE DE FEO

La stazione e la città: un mondo mobile e illegibile. L'esperienza di Accademia in stazione a Bologna (1997-2005) 628

LARA DE LENA

La street art come immagine, forma e narrazione degli spazi urbani periferici 637

VINCENZO CIRILLO

F8**L'esperienza fotografica della città** 650
The photographic experience of the city

CLAUDIO MARRA, FEDERICA MUZZARELLI

Alice nelle città. Modelli empirici di descrizione verso l'entropia nell'esperienza fotografica della città 652

SIMONE FAGIOLI

-
- Passaggi urbani. La città contemporanea nella fotografia di Pino Musi 663
STEFANIA ZULIANI
- La città che si espande: il Risanamento del quartiere Fuorigrotta nelle immagini del Fondo Fotografico dell'Archivio Storico Municipale di Napoli 673
MARIA LUCE AROLDI, ALESSIO MAZZA
- The Travelling Architect's Eye: Photography and Automobile Vision 684
MARIANNA CHARITONIDOU
- Palermo in 3D: l'evoluzione della visione stereoscopica della città a cavallo fra XIX e XX secolo nelle collezioni del CRICD (Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei beni culturali) della Regione Siciliana 695
LAURA DI FEDE
- Building a modern Buenos Aires through photography. Urban landscapes and skyscraper images in the printed press (1910-1936) 708
CATALINA FARA
- Gianni Pirrone e Ferdinando Scianna: *Palermo Liberty*. Analisi storica e lettura critica 717
MATTEO IANNELLO
- SUPERUS** 727
SIMON-KAY JONES, LOUISE JANVIER
- Visioni di città. Trasfigurazione dello spazio urbano nelle esperienze fotografiche contemporanee 735
NICOLÒ SARDO
- Il cambiamento continuo delle città 744
CLAUDIO ZANIRATO
- F9**
- CityScopes. Luoghi e scenari urbani per la fruizione cinematografica** 754
Cityscopes. Urban places and scenarios for cinematic enjoyment
ROY MENARINI
- Il cinema senza cinema. Spazi di fruizione cinematografica fuori dalla sala tradizionale 756
MARGHERITA MONTI
- La disseminazione della cinefilia e i processi culturali dei festival cinematografici: la proiezione pubblica in piazza 764
ROY MENARINI

- White screens under the sky: Spanish open-air cinemas and other sites of the urban film experience 771
JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ-GARCÍA
- Dentro e fuori il museo. Appunti su spazi espositivi e immagini in movimento 785
FRANCESCO FEDERICI, ELISA MANDELLI
- Schermo e immagine in movimento nello spazio urbano. Per una ridefinizione dell'esperienza spettatoriale 794
CHIARA RUBESSI
- Il comune senso del pudore. La cartellonistica cinematografica tra anni Cinquanta e Sessanta come agente di ipersessualizzazione dello spazio urbano 801
FRANCESCO DI CHIARA
- L'intreccio evento/ cult nel lancio di Blade Runner 2049 nelle strade di Milano 809
MARTINA FEDERICO
- Oltre la linea gialla. La go-tv della metropolitana milanese: posizionamento strategico e consumi in transito 818
EMILIANO ROSSI
- Un esperimento in "Retro-Spectatorship". Realtà virtuale e patrimonio culturale e architettonico delle sale cinematografiche nel caso del Cinema Odeon di Udine 828
ANDREA MARIANI, ELEONORA ROARO
- F10**
- Moda e città fra dinamiche globali e ricadute locali** 838
Fashion and the city in their global dynamics and local repercussions
SIMONA SEGRE REINACH, INES TOLIC
- La moda italiana alle esposizioni nel secondo Ottocento 840
SERGIO ONGER
- Firenze come vetrina urbana della moda maschile negli anni Ottanta. La creatività in mostra a Pitti Uomo 851
GIULIA CAFFARO
- MareModa Capri e il racconto del made in Italy 865
ELENA FAVA
- Napoli in posa. Narrazioni iconografiche di un'altra capitale della moda italiana del Novecento 875
ORNELLA CIRILLO

-
- Seasons: musica, moda, cinema, sottocultura e spazio urbano nel “Seattle-style” dei primi anni Novanta 885
STEFANO MARINO
- Fendi nel cuore dell’EUR 893
DEBORAH SORRENTI
- Tre Fondazioni a Parigi. Dalla moda all’arte contemporanea attraverso l’architettura d’autore 904
ANDREA SERRAU
- F11**
- Immagini urbane delle città europee dell’Est** 912
Urban iconography: looking at eastern urban images from outside and inside
ANDA-LUCIA SPÂNU, MASSIMO VISIONE
- The promotion of a city with visuals. Case study of Prague 914
EVA CHODÉJOVSKÁ
- Al di là della Cortina di Ferro: la città socialista nelle guide Nagel (1950-1990) 925
JOANNE VAJDA
- Researching together 21st Century Europe. Study case: Urban Images from nowadays Romania 936
ANDA-LUCIA SPÂNU
- Researching together 21st Century Europe. Looking at Eastern Urban Images from outside and inside 943
MASSIMO VISIONE