

anno IX, n. 2, lug.-dic. 2024

ISSN 2499-1422



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

e ikonocity

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



Federico II University Press



fedOA Press

anno IX, n. 2, lug.-dic. 2024
ISSN 2499-1422

eikonocity

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

Federico II University Press



fedOA Press

eikonocity

rivista in open access pubblicata da

Federico II University Press

con

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

dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

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



Federico II University Press



fedOA Press



Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:

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

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

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

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

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

In copertina: Vincenzo Migliaro, *Santa Lucia*, 1888, olio su tela, cm 48×64 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 4865 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

Direttore

Alfredo Buccaro, *Università di Napoli Federico II*

Condirettrice

Annunziata Berrino, *Università di Napoli Federico II*

Comitato scientifico internazionale

Gilles Bertrand, *Université Pierre-Mendès-France (Grenoble II)*
Simonetta Ciranna, *Università degli Studi dell'Aquila*
Salvatore Di Liello, *Università di Napoli Federico II*
Antonella di Luggo, *Università di Napoli Federico II*
Michael Jakob, *École polytechnique fédérale de Lausanne*
Andrea Maglio, *Università di Napoli Federico II*
Fabio Mangone, *Università di Napoli Federico II*
Brigitte Marin, *Université d'Aix-Marseille*
Bianca Gioia Marino, *Università di Napoli Federico II*
Tanja Michalsky, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*
Juan Manuel Monterroso Montero, *Universidad de Santiago de Compostela*
Roberto Parisi, *Università del Molise*
Piotr Podemski, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*
Valentina Russo, *Università di Napoli Federico II*
Anna Tylusińska-Kowalska, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*
Carlo Tosco, *Politecnico di Torino*
Carlo M. Travaglini, *Università di Roma Tre*
Ornella Zerlenga, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

Comitato di redazione

Émilie Beck, *Université Paris 13*
Matteo Borriello, *Università di Napoli Suor Orsola Benincasa*
Gisela Bungarten, *Museumslandschaft Hessen Kassel*
Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II*
Anna Ciotta, *Università di Torino*
Carla Fernández Martínez, *Universidad de Santiago de Compostela*
Davide Martino, *University of Cambridge*
Daniela Palomba, *Università di Napoli Federico II*
Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*
Elisabetta Scirocco, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*
Anda-Lucia Spânu, *Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II*

Direttore responsabile

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

Direttrice progetto grafico

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*

Segreteria amministrativa

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*

La rubrica Letture & Ricerche è a cura di Alessandra Veropalumbo.

Alla redazione hanno collaborato Luisa Del Giudice, Mirella Izzo, Mariangela Terracciano.



Editoriale 7
**L'immagine storica della città europea:
fonti, eventi e protagonisti della vicenda urbana
nel corso dell'età moderna e contemporanea**

9 **Sull'apografo Arconati di Vincenzo Corazza: influenze vinciane nel coevo
dibattito napoletano in materia di ingegneria idraulica**

Margherita Melani

23 **La colonia genovese di Galata a Istanbul: trasformazioni urbane e sviluppo
architettonico durante la dominazione ottomana (1453-1923)**

Luca Orlandi

41 **Intercontinental relations: the circulation of urban and artistic programmes**

Manuel Joaquim Moreira da Rocha, Bruno Aguiar

55 **Napoli negli anni del Risannamento: la commissione del *Ciclo di San Martino*
a Vincenzo Migliaro**

Sara Casciano

75 **Iconografía de una utopía. *La ciudad de las Rías*
de Andrés Fernández-Albalat Lois**

Carla Fernández Martínez

L'immagine storica della città europea: fonti, eventi e protagonisti della vicenda urbana nel corso dell'età moderna e contemporanea

Editoriale

Alfredo Buccaro

Il numero 2 del 2024 della nostra rivista ospita interessanti contributi, che spaziano alle diverse scale urbana, architettonica e artistica, senza mai perdere di vista, più in generale, le problematiche della storiografia inerente alle trasformazioni dell'immagine della città, ponendo l'accento sulle fonti, sugli eventi e sui protagonisti che ne hanno caratterizzato la vicenda nel corso dell'età moderna e contemporanea.

Lo studio di Margherita Melani fa nuova luce sull'apografo Arconati di Vincenzo Corazza, un prezioso manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli, il cui significato va inquadrato nel ruolo svolto dall'intellettuale illuminista bolognese, attivo per oltre un ventennio presso la corte di Ferdinando IV di Borbone, nello studio e nella diffusione della scienza e della tecnica di Leonardo in ambito napoletano, in questo caso con riferimento all'ambito dell'idraulica, segnatamente attraverso l'analisi documentaria e grafica della lezione vinciana, in un momento di grandi cambiamenti della capitale e della società del Mezzogiorno.

L'articolo di Luca Orlandi sulla colonia genovese di Galata a Istanbul, luogo simbolo della vicenda della città sotto il dominio ottomano, descrive i caratteri fisici e architettonici del quartiere, ma anche l'evoluzione della sua immagine, dimostrando come le contaminazioni interculturali di matrice mediterranea trovino qui un esempio di grande ricchezza sotto il profilo architettonico e sociale.

Manuel Joaquim Moreira da Rocha e Bruno Aguiar sottolineano il ruolo svolto dalla ricerca accademica, negli ultimi decenni, nell'approfondire le dinamiche delle interrelazioni culturali tra Europa, Africa, America e Asia a partire dagli inizi del XVI secolo. In particolare, i paesi iberici hanno svolto un ruolo fondamentale nella diffusione di metodi e fenomeni artistici europei in queste aree culturali. La progettazione di nuove realtà urbane è un segno evidente di questa interazione, oltre che di una visione 'globalizzante' dell'arte e dell'architettura.

L'analisi condotta da Sara Casciano, del *Ciclo di San Martino* ad opera del pittore Vincenzo Migliaro negli anni del Risanamento della città di Napoli, avviato all'indomani dell'epidemia colerica del 1884, dimostra come l'iconografia urbana abbia svolto una funzione preziosa nella conservazione della memoria e dell'identità cittadina nel contesto delle radicali trasformazioni eseguite a quell'epoca nei quartieri 'bassi'.

Carla Fernández Martínez analizza, anche con l'ausilio di una ricca documentazione iconografica, la proposta per una nuova città da fondarsi tra A Coruña e Ferrol in Galizia, avanzata nel 1968 dall'architetto Andrés Fernández-Albalat Lois, nota come *La ciudad de las Rías*. Autentica utopia pensata per «vivere, convivere e lavorare», l'idea non fu poi realizzata, optandosi, negli anni Ottanta, per un modello di crescita 'sparsa'.

Il presente numero, in definitiva, si distingue per lo scenario interdisciplinare proposto, ma anche per il comune denominatore dello studio delle fonti utili al recupero dell'immagine e dell'identità urbana nelle sue molteplici connessioni tra urbanistica, arte e storia, e nelle sue implicazioni per le scelte del presente.

Sull'apografo Arconati di Vincenzo Corazza: influenze vinciane nel coevo dibattito napoletano in materia di ingegneria idraulica

Margherita Melani

CIRICE – Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II

Abstract

Lo studio dell'apografo Arconati di Vincenzo Corazza documenta l'attenzione dell'erudito illuminista per la scienza dell'acqua. Un manoscritto inteso come strumento per dare nuovo impulso alla figura dell'architetto-ingegnere che è una ulteriore testimonianza della vivacità del dibattito napoletano sull'ingegneria idraulica di stampo vinciano sul finire del XVIII secolo. Lo studio delle poche, ma significative, variazioni presenti in questo testimone apre inoltre il problema delle relazioni tra i pochi apografi leonardeschi su *Del moto e misura dell'acqua*.

On the Arconati's apograph by Vincenzo Corazza: Leonardo's influence on the contemporary Neapolitan debate in the field of hydraulic engineering

The study of Arconati's apograph by Vincenzo Corazza documents the scholar's attention to the science of water. A manuscript intended as an instrument to give new impetus to the figure of the architect-engineer is a further testimony of the liveliness of the Neapolitan debate on hydraulic engineering at the end of the Eighteenth Century. The study of the few, but significant, variations present in this manuscript also opens up the problem of relations between the few known apographs from Leonardo on *Del moto e misura dell'acqua*.

Keywords: Leonardo da Vinci, scienza dell'acqua, idraulica.
Leonardo da Vinci, science of water, hydraulics.

Assegnista di ricerca presso CIRICE (Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II) e membro del Consiglio dei Direttori della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, nonché Conservatore del patrimonio artistico, bibliografico e archivistico della fondazione medesima.

Author: conservatore@nuovafondazionepedretti.it

Received 25/10/2024; accepted 3/12/2024

¹ Bologna. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, F.S. Biografie, cart. I, n. 5, carta non numerata.

² *Ibidem*.

³ Bologna. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Mss. Santagata XV.7, f. 3 recto.

⁴ Bologna. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, F.S. Biografie, cart. I, n. 5, carta non numerata.

1 | Introduzione: breve profilo biografico di Vincenzo Corazza

Di origine felsinea, Vincenzo Corazza (1722-1799) è descritto da Angelo Comolli come «uno de' più valenti conoscitori del bello», possessore di un cospicuo numero di apografi vinciani [Comolli 1788-92, III (1791), 197], ricordati, ed elogiati, in più occasioni anche da Giuseppe Bossi che ebbe modo di visionarli durante il suo soggiorno napoletano [Buccaro 2011, 74]. Nato in una agiata famiglia di commercianti bolognesi, Corazza si formò presso il locale seminario e fin da subito dimostrò la sua propensione per gli studi letterari, ma la sua vita fu segnata, soprattutto, dal matrimonio contratto con «una donna da Teatro alquanto capricciosa» che dissipò le sue sostanze [Rascaglia 2000, 39-53; Buccaro 2011, I, 111-125]. Poco più che ventenne, nel 1745, molto probabilmente compì il suo primo viaggio romano¹ e in questo periodo, o poco dopo, «per confession sua si diede di proposito a studiare scienze, e belle arti»². Nel 1753 Corazza, dedito a completare la sua formazione, scriveva a Gregorio Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti per il prestito del «Tomo delle opere di Wolfio in cui è trattata l'Arch[itettura] Civile, e le opere di Platone, queste per pochi giorni, quelle per maggior tempo; tutte e due però da esser rimesse al minimo di lei cenno in sue mani»³.

Attivo come aio a Milano su invito della marchesa Litta, che gli assegnò l'educazione del primogenito delle sorelle Castiglioni e Cusani/Casali, e successivamente a Roma dove seguiva i nipoti del cardinale Orsini, Domenico e Marino⁴. Durante il periodo romano, che si concluse nel maggio del 1767, ebbe modo di conoscere personalità di spicco come Anton Raphael Mengs (1728-1779) e Giacomo Quarenghi (1744-1817). Nel giugno del 1767 era documentato nuova-

mente a Bologna e all'inizio del 1770 era ancora a Roma, città in cui si fermò per un biennio prima di giungere a Napoli (1772) come istitutore di Domenico Orsini, duca di Gravina. Vedovo dal 1779 e in pessime condizioni economiche, cercò di integrare lo stipendio di precettore occupandosi anche della compravendita di libri e oggetti preziosi. Nel 1784 fu assunto come istitutore del principe ereditario Francesco e delle Reali Principesse, con una paga mensile di 50 ducati. La vita all'interno della corte partenopea, sempre in movimento tra Napoli, Portici e Caserta, era fonte di grandi fatiche che non gli permisero di sostenere economicamente la sua numerosa famiglia. Il 13 settembre del 1799, malato e pieno di debiti, morì tra gli stenti nel Palazzo Reale di Portici.

Autore di numerosi componimenti poetici e in prosa, scritti teatrali e orazioni, si è dedicato a studi di architettura, musica, storia romana, geologia e molto altro, ha vergato numerosi trattati quasi tutti rimasti incompiuti e inediti, che spaziano dall'arte alla scienza, dalla musica alla matematica, dalla religione all'economia e non solo. Visse tra la sua Bologna, Venezia, Milano, Roma e Napoli, ma nonostante il prestigio degli incarichi, a causa delle ristrettezze economiche che lo hanno accompagnato lungo il corso della sua vita, riuscì a pubblicare solo un poemetto in versi sciolti: *l'Orfeo* edito nel 1797, in una più ampia collazione di diversi autori, *Poemetti italiani*, voll. 1-12, Torino, presso M. Morano, e nuovamente pubblicato, postumo, nel 1810 a cura del figlio Sebastiano con il titolo di *Orfeo canti due* [Buccaro 2011, I, 123].

2 | L'apografo del *Moto e misura dell'acqua* redatto da Corazza

L'approccio di Corazza alle pagine di Leonardo, come dimostra Alfredo Buccaro, avvenne attraverso l'Istituto delle Scienze di Bologna, di cui Corazza fu bibliotecario [Pedretti 2011, I, ix]. Nel 1772 era considerato un erudito di cose vinciane, come si evince da una lettera di Francesco Montignani, collaboratore bolognese dell'edizione livornese dell'*Encyclopédie* che lo invitava a partecipare all'impresa editoriale con un testo su Leonardo [Buccaro 2011, I, 131]. All'epoca Corazza era già proprietario di un importante apografo leonardesco che è risultato essere il più completo prodotto dall'officina di Cassiano dal Pozzo (1588-1657) [Fargo, Bell, Vecce 2018; Buccaro 2024]. L'acquisto era avvenuto in circostanze ancora in parte ignote, e stando a un tardo ricordo dello stesso Corazza, fu trovato «fortunatamente in Roma l'anno 1766» [Buccaro 2011, 70].

Corazza era ben informato sui manoscritti autografi all'epoca conservati a Milano, nella Biblioteca Ambrosiana, di difficile consultazione e, cosa a suo avviso ben più grave, «oltre allo starsene là sepolti e perciò inutili, periscono anche a di per di, per essere scritti la maggior parte in matita, dileguatasi già in molti luoghi» [Buccaro 2011, 70].

Era a conoscenza anche dei numerosi apografi antecedenti all'edizione a stampa del *Trattato della pittura* che a suo avviso furono fatti clandestinamente dal cardinal nipote di Urbano VIII, ovvero dal cardinale Francesco Barberini (1597-1679). La copia di cui era entrato in possesso, stando a quanto ricorda, era la stessa inviata a Roma. Il manoscritto ora nella Biblioteca Nazionale di Napoli, attualmente noto come *Codice Corazza*, come dimostrato da Buccaro, è infatti da considerarsi una copia realizzata dall'interno dell'officina romana di Cassiano dal Pozzo intorno al 1640 circa sulla base del materiale inviato e selezionato da Casa Arconati ovvero Galeazzo (1580-1649) e il figlio naturale Luigi Maria al secolo Francesco Arconati (1605-post 1642) [Carando 1962; Ferrario 1996; Cadario 2008].

Il codice fu poi lasciato in eredità al figlio Sebastiano Corazza che lo cedette nel 1804 in cambio di un vitalizio al principe Francesco di Borbone, futuro re delle Due Sicilie, di cui Corazza era

stato istitutore; questo ne spiega la presenza nella collezione della biblioteca nazionale partenopea [Buccaro 2011].

I passaggi di proprietà tra Cassiano dal Pozzo e Vincenzo Corazza sono ancora oscuri. La biblioteca puteana, come noto, fu acquistata nel 1703 da Clemente XI (al secolo Giovanni Francesco Albani, 1649-1721): libri a stampa e manoscritti risultano nelle liste dei volumi che il pontefice fece spostare prima della vendita al nipote (1713-1714), il cardinale Alessandro Albani (1692-1779), e sono nuovamente elencati anche nei successivi trasferimenti del 1719-1720 dalla biblioteca privata di Clemente XI presso il Quirinale, al palazzo di famiglia alle Quattro Fontane [Critelli 2018]. Nel 1762 Alessandro Albani per far fronte alle spese sostenute per la costruzione della propria villa sulla via Salaria iniziò la vendita del patrimonio di famiglia, biblioteca compresa. Da allora in poi la dispersione della collezione Albani, che includeva la biblioteca puteana, fu favorita da vendite e dal saccheggio dei rivoluzionari francesi dopo la proclamazione della Repubblica Romana (1798-1799) [Becchi 2017].

Buccaro ipotizza che il manoscritto non sia mai entrato nella biblioteca Albani e abbia seguito un percorso diverso: è altrettanto plausibile che sia uscito dalla raccolta Albani dopo le prime vendite messe in atto a partire dal 1762. In ogni caso i documenti noti permettono solo di dedurre che i rapporti tra Corazza e il cardinale Albani dovevano essere diretti e cordiali se lo stesso cardinale Alessandro nel 1767 intercede con il conte Carlo Firmian, diplomatico trentino al servizio degli Asburgo di stanza a Milano, affinché il bolognese possa confrontare il suo codice con gli originali di Leonardo conservati nella Biblioteca Ambrosiana:

Il signor Corazza celebre Letterato Bolognese há avuto la buona sorte di acquistare alcuni bellissimoi Manoscritti inediti dell'altrettanto celebre Leonardo da Vinci, ne' quali si contengono scoperte non meno vaghe, che utili sopra la Pittura, Architettura, e Meccanica, molto proprij ad illustrare la storia Letteraria. Sapendo Egli, che ritrovansi altri Manoscritti dello stesso Leonardo da Vinci in cote-sta rinnomatissima Biblioteca Ambrosiana, s'implora per mezzo mio appresso l'Eccellenza Vostra l'accesso alla medesima Biblioteca, ed il permesso di confrontare con quelli di essa, li proprij Manoscritti, ed il permesso in oltre di far copiare da essi qualche Capitolo, che gli abbisognasse, essendo disposto di costà portarsi a quest'effetto, et a rendere poi, in pubblicandoli, il dovuto onore a chi gli avrà procurata la grazia, che s'implora [Buccaro 2011, I, 71].

La richiesta del cardinale Albani forse non dovette cadere nel vuoto. Sebbene sia impossibile, a oggi, confermare lo studio autoptico dei manoscritti ambrosiani la precisazione fatta dallo stesso Corazza sullo stato di conservazione dei codici vinciani, di cui, come già notato, negli anni '80 lamenta il deperimento, potrebbe essere indizio di un confronto con gli originali ai fini di una pubblicazione a stampa [Buccaro 2011, I, 71 e ssg.].

Nel maggio del 1767 Corazza lasciò Roma per tornare a Bologna; tornò nuovamente nella città eterna all'inizio del 1770 e qui si trattenne per un biennio (1772). Forse proprio durante uno di questi soggiorni romani, impossibile sapere quale, Corazza venne a conoscenza dell'apografo vinciano di Luigi Maria Arconati *Del moto e misura dell'acqua* datato 1643⁵, all'epoca conservato presso la Biblioteca Barberini dove aveva la segnatura 2289 [Carusi, Favaro 1923; Di Teodoro 2018].

Ma fu forse solo durante l'ultimo soggiorno romano, tra il 1770 e il 1772, che riuscì a fare una copia di quell'apografo⁶ [Carusi, Favaro 1923; Verga 1931; Vezzosi 1983; Buccaro 2011, I, 63-67; Buccaro 2020¹; Buccaro 2020²]. Una ipotesi questa che si basa su labili indizi raccolti attraverso l'analisi della copia realizzata dallo stesso Corazza. Procediamo con ordine.

⁵ Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332.

⁶ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D. 80, a. 1780 circa, in folio, dal titolo: «Leonardo da Vinci del Moto et Misura dell'Acqua».

Impossibile a oggi conoscere la circostanza in cui Corazza ebbe modo di visionare e copiare il manoscritto vaticano, la cui copia è caratterizzata da un *ductus* regolare, senza alcuna apparente interruzione e/o variazione di inchiostro. Il testo è vergato in modo fluido, in alcuni casi si nota l'aggiunta di note, solitamente tra parentesi tonde, redatte con lo stesso inchiostro e talvolta siglate con le sue iniziali «vc»⁷. Ulteriore dimostrazione che si tratta di un manoscritto autografo di Corazza deriva, in modo evidente, dal *ductus* testuale e grafico perfettamente confrontabile con i *Termini di arte nelli scritti di Lionardo da Vinci ed altri*, manoscritto autografo databile al 1798⁸ in cui Corazza esaminava il lessico dei manoscritti vinciani in suo possesso [Buccaro 2011; Buccaro 2020⁹].

L'apografo *Del moto e misura dell'acqua* di Corazza, datato da Buccaro intorno al 1780, è sicuramente anteriore alla compilazione dei *Termini di arte* che contiene lemmi artistici utilizzati da Leonardo nei «Manoscritti 1° 2° 3° 4° di Lionardo da Vinci presso di me». I primi tre codici corrispondono ad altrettanti parti dell'attuale Codice Corazza, il quarto è la copia dell'apografo vaticano, ultimo manoscritto vinciano (in ordine di sequenza) pervenuto nelle mani di Vincenzo Corazza. Ulteriore conferma del fatto che la sequenza numerica corrisponde a una sequenza temporale di acquisizione, è data da una correzione all'apografo Arconati: nel verso del foglio 50, in corrispondenza del capitolo 72 del Terzo Libro, Luigi Maria Arconati scriveva:

Capitolo 72

Dell'onda semicolonnale semplice.

La semplice onda semicolonnale si genera in qualunque minuto obietto congiunto con l'argine, nel quale l'acqua che vi percote fa un'onda longa in forma di mezza colonna, che si drizza per obliquo all'opposita riva, et ivi more et rinasce. Sia l'obietto A posto nell'argine N O del canale N O P M. Dico che l'acqua, che percoterà in esso obietto farà un'onda, la quale per la sua continua creazione si fa ancor lei continua, et così sempre farebbe, se non fosse interrotta, o dall'argine, come si vede nel ponto B posto nell'argine M P, o dal corso comune dell'acqua, ch'è nel canale, la quale tutta percote in ess'onda, et la spinge al continuo in ogni grado della longezza, *ma* tanto che al fine la drizza col suo ordinario corso, come si vede nella 2^a figura, dove nel canale M, N, O, P l'onda S F generata nell'obietto S, quale si drizza verso l'argine, vien tanto sospinta dal commun corso, che resta vinta, et nel ponto F siegue l'altra acqua⁹.

Corazza copiò fedelmente il manoscritto vaticano e in corrispondenza del *ma* aggiunse «sua Ms. mio» ed effettivamente nel suo manoscritto vinciano¹⁰, che aveva già acquisito da tempo e che qui utilizzò per un confronto linguistico, compare correttamente il pronome possessivo *sua* al posto dell'avversativa *ma* come nell'autografo vinciano (Ms. F, f. 93v). Nell'Ottavo Libro, capitolo 19, Corazza andava oltre: entro parentesi tonde specificava una correzione fatta sul testo per evitare quello che ai suoi occhi appariva come un errore di lettura:

Capitolo 19

Del Medesimo

Se doppia altezza data sopra il sostegno dell'acqua darà doppia acqua, o più o meno? Si risponde che dop. sia (*così corr[ett]o nel ms che leggeva prima che più*) et provasi per il carico, che l'acqua di sotto riceve da quella, che s'accresce di sopra. Perché la prima data grossezza era un'onza premuta dal peso d'un altr'onza, et aggiunto di sopra un'altra onza, la prima predetta onza di sotto ha raddoppiato il peso, che prima la premeva, et per conseguenza ha raddoppiato il moto in velocità, et in quantità di spatio, et in abbondanza d'acqua¹¹.

⁷ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, ff. 15v [30] e 16r [31].

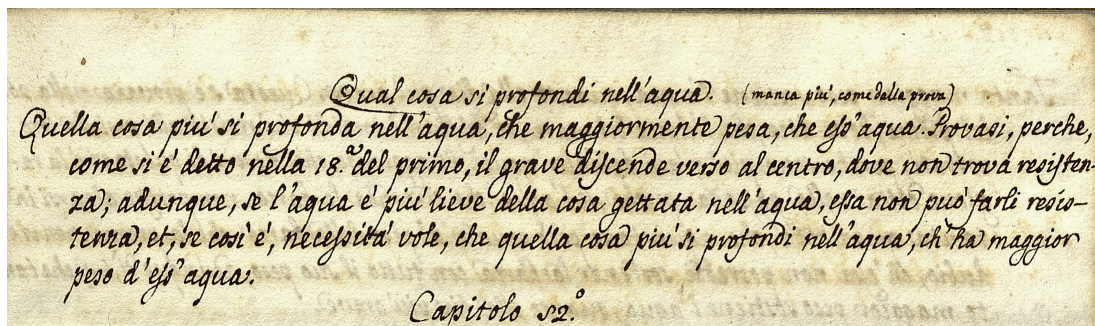
⁸ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.81.

⁹ Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, Libro III, Cap. 72, f. 48v. Editto come capitolo 71 nell'edizione a stampa [Carusi, Favaro, 1923; Di Teodoro 2018, 133-134].

¹⁰ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79, ora noto come 'Codice Corazza', III fasc., f. 156v.

¹¹ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 61r [121].

Fig. 1: Vincenzo Corazza, trascrizione dell'apografo Arconati sul *Moto e misura dell'Acqua*, 1780 ca. Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 56r [111r]. Su concessione della Biblioteca Nazionale di Napoli.



Nell'apografo Vaticano infatti tra «che» e «più», corretto in «sia», si nota l'aggiunta dell'abbreviazione «dop.»¹²: una correzione questa che corrisponde alla lettura data da Corazza «che dop. più». Il passo deriva da una pagina del Codice Atlantico in cui la domanda è seguita dalla risposta netta «Da più»¹³, pagina che Corazza non poté verificare perché all'epoca, come ipotizziamo, molto probabilmente aveva già avuto possibilità di vedere e confrontare il Codice Corazza con gli autografi ambrosiani e perché si tratta di un brano di idraulica che non ricorre negli altri apografi che aveva a disposizione.

Non si tratta dell'unica interpretazione personale. In corrispondenza del capitolo 22 del Quinto Libro, dedicato alla caduta dell'acqua, Vincenzo Corazza a fine capitolo, entro parentesi tonde aggiunge una nota di interpretazione «(così pare che manchi stretta)»¹⁴: il testo corrisponde perfettamente all'apografo vaticano¹⁵ ma in origine, nel complesso, presenta piccole variazioni rispetto all'originale derivato da una pagina del Codice Atlantico, brano accompagnato da relativo disegno qui omesso¹⁶.

L'apografo partenopeo presenta altre correzioni, già notate da Carusi e Favaro [Carusi, Favaro 1923, XII, nn. 1-2], ed è caratterizzato dall'uso ricorrente dell'avverbio «così» impiegato da Corazza per enfatizzare il testo vinciano.

Tra le aggiunte testuali da notare che del titolo del capitolo 51 del Settimo Libro, dedicato alla caduta di un peso in acqua, Corazza aggiunse «(manca più, come dalla prova)»¹⁷ (fig. 1); in realtà la sua versione è perfettamente corrispondente all'apografo vaticano¹⁸.

Ma quale poteva essere la prova addotta da Vincenzo Corazza? A differenza del Capitolo 18 del Primo Libro, richiamato per vicinanza tematica, di cui è nota la fonte (Ms. F, f. 86v) [De Toni 1964, 198], il 51° capitolo del Settimo Libro riporta un brano derivato da fonte da individuare [De Toni 1964, 205], non è da escludere che possa derivare da un originale perduto o non identificato.

L'unico esemplare in cui si nota una correzione in parte coerente con la nota apposta da Corazza è quello già appartenuto a Giovanni Battista Venturi (1746-1822) [Marcuccio 2020] e rubricato con la lettera R, oggi conservato nel fondo manoscritto, intitolato al fisico reggiano, presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia [Melani 2022]. In questa copia, vergata da Venturi e da un copista non meglio identificabile, l'inciso «che maggiormente pesa» è trascritto come «che ha maggior peso» e poi corretto come «che più pesa che»¹⁹. L'apografo di Venturi riporta quindi una versione che molto probabilmente era vicina, o fors'anche uguale, alla prova addotta da Corazza (fig. 2).

Questa corrispondenza apre il problema delle relazioni tra le copie, problema che potrà essere affrontato solo con la trascrizione comparata degli apografi noti del *Moto e misura dell'acqua* e che,

¹² Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, f. 113r.

¹³ Milano. Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 219r ([81r-a]), c. 1508-10: «Se doppia altezza data sopra il sostegno dell'acqua dà doppia acqua o più o meno. – Da più. E provasi per il carico, che l'acqua di sotto riceve da quella, che s'accresce di sopra [...]».

¹⁴ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 37r [73].

¹⁵ Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, f. 69r.

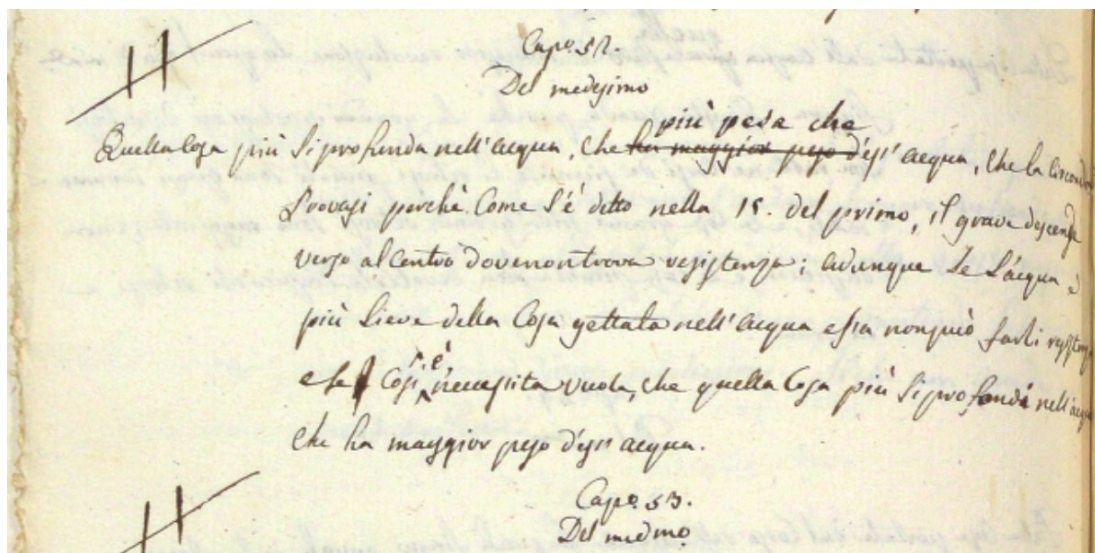
¹⁶ Milano. Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 190r [68r-b], c. 1508.

¹⁷ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 56r [111].

¹⁸ Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, f. 103v.

¹⁹ Reggio Emilia. Biblioteca Panizzi, Ms. Regg. A 35/3 'R', f. 210v.

Fig. 2: Giovanni Battista Venturi, trascrizione con variazioni dell'apografo Arconati sul *Moto e misura dell'Acqua*, 1810-1816 ca. Reggio Emilia. Biblioteca Panizzi, Ms. Regg. A 35/3, 'R', f. 210v. Su gentile concessione della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.



date le premesse, potrebbe anche supporre l'esistenza di altre copie intermedie perdute o ancora non identificate.

Oltre a ciò merita ricordare che Luigi Maria Arconati, come ampiamente dimostrato, al fine di redigere un trattato omogeneo era solito collegare proposizioni, costruire legami, «razionalizzare, uniformare, amalgamare, ottimizzare» [Di Teodoro 2018, 14], ma i suoi interventi non alterano i contenuti, bensì li esplicitano per renderli più chiari. E poiché Leonardo stesso era solito ripetersi per non dimenticare, perché pienamente consapevole del suo metodo «così poco sistematico» [Vecce 2024, 463], forse parte dei passi *Del Moto e misura dell'acqua* di cui non è nota l'origine potrebbero derivare da originali vinciani perduti. Del resto, tenendo conto delle integrazioni fornite da Francesco Paolo Di Teodoro [2018], i capitoli la cui fonte è da ricercare sono ancora numerosi.

La copia realizzata da Corazza è pressoché fedele anche nella parte grafica e i disegni sono riproposti con grande attenzione: tracciati a lapis e poi, in alcuni casi, ripassati a penna, ne rispetta la sequenza a tal punto da copiare la discrepanza testo/immagine tra i capitoli 23 e 24 del Primo Libro²⁰ e da segnalare quando gli schemi sono privi di lettere utili ad indicare le parti della dimostrazione del testo relativo come, ad esempio, nel capitolo intitolato *Delli bottini qual spiracoli getti più lontano* (Libro VIII, Cap. 4) in cui Corazza scrive «le altre lettere mancano»²¹ ed effettivamente le lettere mancano anche nell'apografo vaticano²². Solo in un caso per mancanza di spazio utilizza l'angolo superiore della pagina per inserire il relativo disegno e non manca di indicarlo «fig. che serve al capitolo 11 dabbasso»²³.

Corazza del resto era pienamente consapevole dell'importanza del disegno inteso come strumento per comprendere le tecniche artistiche, architettoniche e ingegneristiche; ai suoi occhi, come per Leonardo, era un linguaggio, quindi uno strumento, che gli permetteva di conoscere, rappresentare, inventare, progettare o anche solo divulgare/comunicare la scienza dell'acqua vinciana.

Il bolognese seguì in modo così pedissequo il manoscritto vaticano da non accorgersi di un errore nella copia grafica di una delle pompe idrauliche derivate dal f. 20r del Ms. B di Leonar-

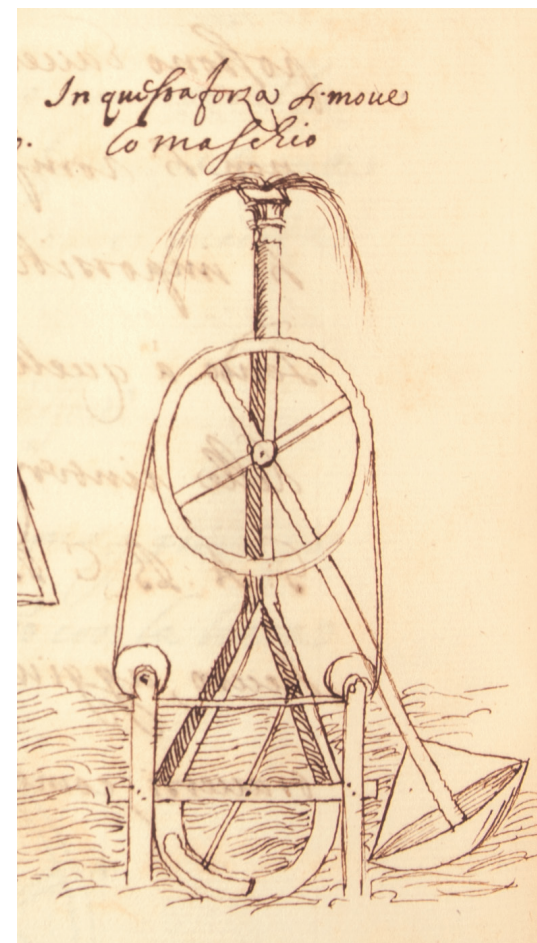
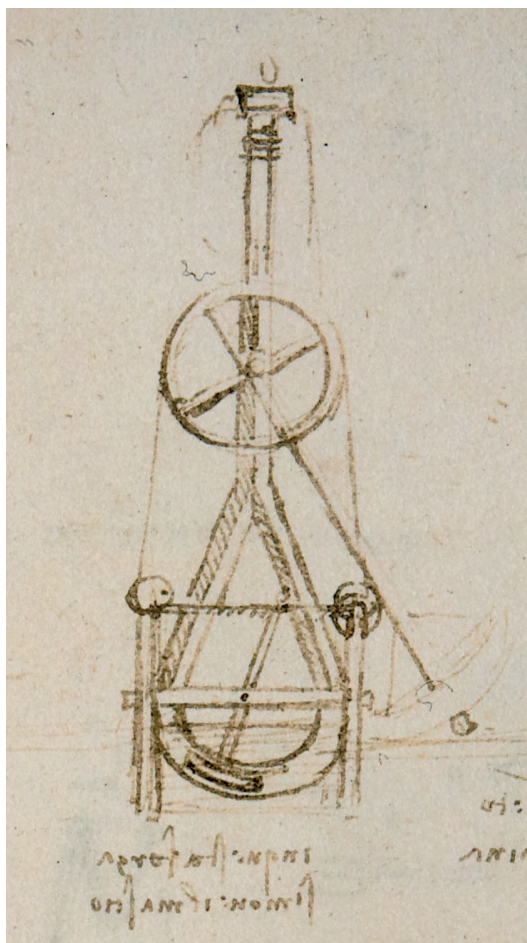
²⁰ Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, f. 9r copiato fedelmente in BNN, Ms. XII.D.80, ff. 5v-6r [10-11].

²¹ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 58r [115].

²² Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, f. 108v.

²³ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 4r [7].

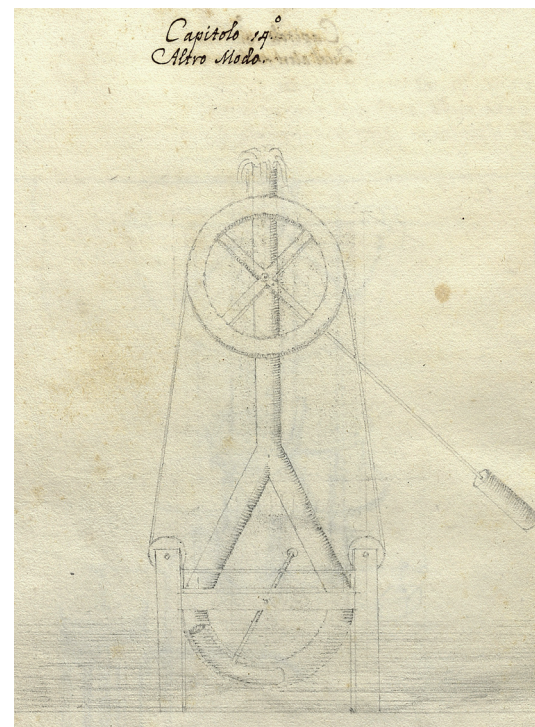
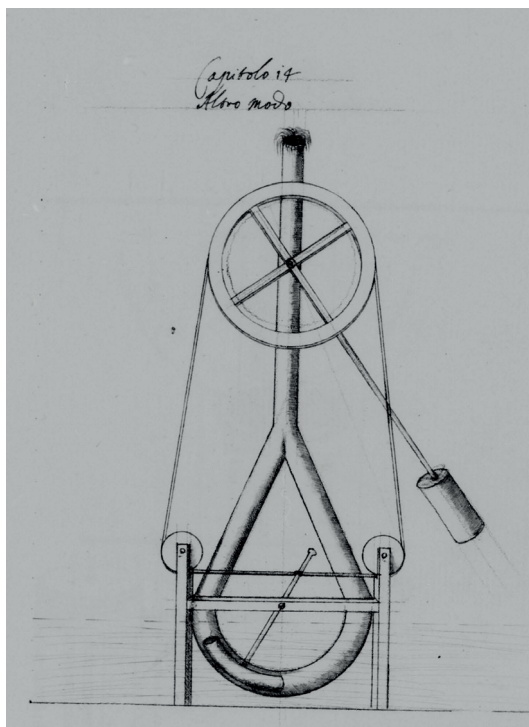
Figg. 3-4: Leonardo, *Ms. B*, 1486-88 ca., f. 20r (a sinistra; da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo); Cassiano dal Pozzo, *Codice Corazza*, 1640 ca. Napoli. Biblioteca Nazionale, Codice Corazza, Ms. XII.D.79, f. 6 (a destra; da Buccaro 2011, II, 210).



do (fig. 3). La pompa in cui, come afferma Leonardo, «si move il maschio», è una struttura con un peso oscillante, che nell'originale ha una forma semisferica convessa, che aziona la ruota centrale. Attraverso un sistema di corde e carrucole il moto viene quindi trasmesso a un elemento, il «maschio», che muovendosi permette il pompaggio dell'acqua nella parte superiore dello strumento. La trasmissione del moto avviene per contatto: l'estremità sferica del maschio appoggia sulle corde che collegano le carrucole: si tratta di un punto di tangenza fondamentale per il funzionamento della pompa e come tale è riproposto negli apografi conosciuti con copie derivate da Leonardo (fig. 4)²⁴. L'apografo vaticano 4332 compilato da Arconati invece presenta una variazione di non poco conto: la parte superiore del maschio (fig. 5), che oscilla in senso inverso al peso, non tocca le corde dedicate alla trasmissione del moto è rappresentato come un elemento indipendente quindi non può essere in alcun modo funzionale. L'immagine era forse stata fortemente semplificata per una finalizzazione a stampa e come tale è riproposta anche da Corazza che aveva a disposizione anche l'apografo puteano con l'immagine corretta della stessa pompa idraulica (fig. 6).

²⁴ Si vedano anche gli apografi della Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, H 227 Inf., f. 86r (<https://digitalibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da8280193b35>) e H 229 Inf., f. 88v (<https://digitalibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da82803343a8>) che mostra una variazione nella struttura dei condotti dell'acqua verso l'alto.

Figg. 5-6: Luigi Maria Arconati da Leonardo, *Del moto e misura dell'acqua*, 1643. Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, f. 134v (a sinistra); su gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana; Vincenzo Corazza, trascrizione dell'apografo Arconati sul *Moto e misura dell'Acqua*, 1780 ca. Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 75v [150] (a destra). Su gentile concessione della Biblioteca Nazionale di Napoli.



È ancora nota che il testo del capitolo 58 del Secondo Libro del *Moto e misura dell'acqua* è ben più chiaro dell'immagine che lui copia fedelmente. Non a caso sente la necessità di specificare, entro parentesi tonde, che «(La Fig.a è copiata esattissima quantunq. lo scritto sia molto più chiaro di lei vc)»²⁵.

Solo in un caso mette in discussione il disegno realizzato da Arconati, nel capitolo 73 del Terzo Libro, titolato *Dell'onde longitudinali urtate*, nota che «o che 'l C è immed.te dopo il P.º del contatto in E e manca E, oppur manca C»²⁶ (fig. 7). Effettivamente seguendo il testo derivato dal Ms. F, f. 92v [De Toni 1964, 201] è evidente la mancanza degli opportuni riferimenti letterari. Corazza cerca una soluzione, ma in realtà solo Venturi, grazie forse alla sua conoscenza di Leonardo, completa il disegno apponendo le lettere mancanti²⁷ (fig. 8). Del resto, come notato da Carusi e Favaro, «il cod. Napoletano è riproduzione accurata [...] fatta da persona competente in materia» [Carusi, Favaro 1923, XIII, nota 2].

3 | Conclusioni

Corazza molto probabilmente ebbe modo di copiare il manoscritto di Arconati durante uno dei suoi soggiorni romani, impossibile sapere se ciò avvenne nello stesso periodo in cui entrò in contatto con l'altro apografo prodotto all'interno dell'officina di Cassiano dal Pozzo o in un momento differente. È altrettanto impossibile sapere se i confronti evidenziati tra i manoscritti furono fatti durante lo stesso periodo romano o successivamente quando, con l'idea di dare ordine alle sue carte vinciane, ne progettava la pubblicazione. Indipendentemente da ciò, l'importanza di questa copia è da ricercare nella ricezione della lezione idraulica leonardiana

²⁵ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 16v [32].

²⁶ Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 25v [50].

²⁷ Reggio Emilia. Biblioteca Panizzi, Ms. Regg. A35/3, f. 147. Libro II, Cap. 58.

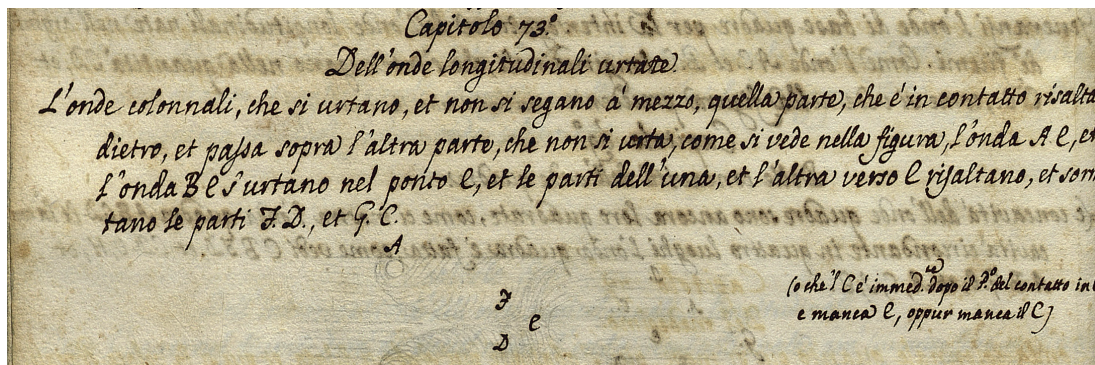
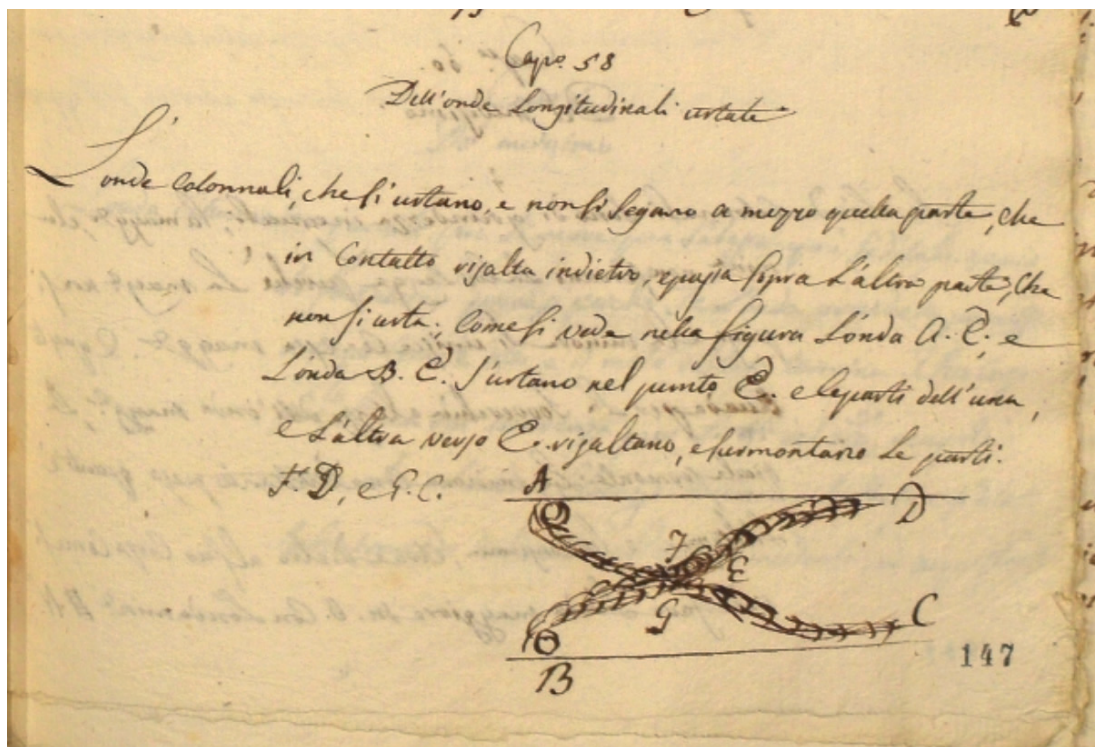


Fig. 7: Vincenzo Corazza, trascrizione dell'apografo Arconati sul Moto e misura dell'Acqua, 1780 ca. Napoli. Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80, f. 25v [50]. Su gentile concessione della Biblioteca Nazionale di Napoli.

Fig. 8: Giovanni Battista Venturi, trascrizione con variazioni dell'apografo Arconati sul Moto e misura dell'Acqua, 1810-1816 ca. Reggio Emilia. Biblioteca Panizzi, Ms. Regg. A 35/3, 'R', f. 147r. Su gentile concessione della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.



che Vincenzo Corazza, sebbene privo di una formazione scientifica, aveva ampiamente intuito e che troverà la sua massima espressione a stampa nei successivi *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* e nelle coeve *Recherches expérimentales* (1797) di Giovanni Battista Venturi [Venturi 1797¹; Venturi 1797²; Ori 2019] in cui per la prima volta testi e disegni di Leonardo erano contestualizzati in più ampie riflessioni sull'idraulica, modernamente intesa. Su questo tema, Cesare Maffioli nota che «si può dunque immaginare la sua eccitazione quando in anni ormai tardi, senza aver potuto realizzare il suo sogno leonardiano, Venturi venne a conoscenza di essere stato preceduto da Luigi Maria Arconati (1605-documentato fino al 1644)

[Ferrario 1996, 34-35, 43 n. 4] nella compilazione di un'antologia di passi leonardiani sul moto e la misura delle acque» [Maffioli 2023, 40].

L'eccitazione di Corazza, molto probabilmente, dovette essere pari a quella di Venturi. Il manoscritto di Arconati, all'epoca ancora inedito, dimostrava chiaramente l'importanza dei codici di Leonardo per l'ingegneria idraulica. Corazza, come nota Buccaro, apprezza e aderisce «al classicismo e all'arcadismo belloriano» ma al tempo stesso dimostra grande apertura «alle nuove istanze del razionalismo e dello scientismo giansenista» che esaltava l'importanza dell'architettura civile e il ruolo degli architetti costruttori [Buccaro 2011, I, 125 e ssg].

Le fonti confermano che negli anni '60 del Settecento, prima di lasciare Bologna, Corazza era «il più intendente nelle Teorie d'Architettura che abbia al presente questa Città [Bologna]» [Buccaro 2011, I, 131 n. 167] oltre che «il massimo esperto italiano in materia vinciana e, a partire dal suo esordio al servizio della corte borbonica, il più degno erede della tradizione seicentesca degli studi leonardeschi, rilanciati in Italia specie a seguito del successo riscosso dalla riedizione napoletana del *Trattato della Pittura* nel 1733» [Buccaro 2011, I, 131]. Questo il *background* che permise a Corazza di comprendere subito l'importanza dell'apografo di Arconati che sentì la necessità di trascrivere e verificare e che, come anticipato, forse fu l'ultimo tassello della sua raccolta vinciana. La seconda e terza parte del Codice Corazza, acquistato molti anni prima, raccolgono note idrauliche di natura diversa: nella seconda parte sono confluite note e disegni con macchine idrauliche e applicazioni ingegneristiche di stampo idraulico, nella terza parte invece (in cui prevalgono i contenuti teorici), si dà ampio spazio all'illustrazione di principi generali che oggi definiremmo di idrostatica e idrodinamica. Una sequenza che in ambito idraulico corrisponde, come notava Anna Maria Brizio [Brizio 1966], alla priorità che Leonardo era solito dare alle esplicazioni pratico-meccaniche su quelle teorico-scientifiche, un percorso mentale che corrisponde al suo stesso percorso formativo basato sull'esperienza, secondo una prassi ampiamente consolidata all'interno delle botteghe fiorentine quattrocentesche.

Corazza comprese benissimo la natura pratico-meccanica delle note vinciane e data la loro natura fortemente razionalista forse fece di tutto per includerle in un più ampio progetto culturale.

Buccaro evidenzia che le nozioni idrauliche confluite nella II e III parte del Codice Corazza, «insieme ai principi di idraulica contenuti nell'apografo Arconati *Del moto e misura dell'acqua* permettono di avere un quadro pressoché completo della materia trattata da Leonardo negli scritti un tempo presenti all'Ambrosiana, compresi alcuni dei fogli perduti nell'Ottocento» [Buccaro 2011, I, 63]. Lo studioso aggiunge che l'analisi che Corazza fa del lessico idraulico contenuto nel testo dell'apografo Arconati, poi confluita nei *Termini di arte*, «se solo avesse avuto esito in una pubblicazione, avrebbe certamente favorito il progresso degli studi vinciani in campo idraulico» [Buccaro 2011, I, 66]. A ben vedere Corazza per il suo vocabolario vinciano seleziona numerosi lemmi dal libro delle acque, oltre 130, e per ciascuno di questi sente la necessità di indicarne l'origine, specificando libro e capitolo da cui li ricava. Per ogni termine si sofferma sul significato, cerca di comprendere se si tratta di una forma dialettale legata a uno specifico ambito territoriale e spesso ricorre a confronti con il Vocabolario della Crusca per indicarne eventuali variazioni semantiche. Un lemmario che mostra in modo evidente la sua volontà di offrire uno strumento di interpretazione delle pagine di Leonardo, a tal punto da sentire la necessità di specificare «Ricordisi però che noto l'uso che si è fatto delle Voci; il che non vuol dire assicurarne il buon uso, ma sì mostrarlo qual ch'egli sia» [Buccaro 2011, I, 279].

Vincenzo Corazza, colto conoscitore di Leonardo, era pienamente consapevole che le note idrauliche del vinciano potevano essere alla base di suoi progetti di ingegneria idraulica applica-

ta al territorio e allo studio di macchine idrauliche con risvolti economico-sociali e con questo in mente Corazza, grande conoscitore della storia dell'architettura, copiò l'apografo Arconati per includerlo in un progetto di più ampia portata, forse anche un progetto editoriale. Una idea che forse era nata in ambito felsineo. Merita ripetere che nel 1772 il bolognese Francesco Montignani, collaboratore dell'edizione livornese dell'*Encyclopédie*, gli aveva chiesto un testo su Leonardo che Corazza non consegnò mai:

voi farete benissimo ad arricchire quell'Edizione di cose riguardanti il celeberrimo Lionardo da Vinci. Converrà bene che riduciate in ristretto le cose, mentre [gli editori] non vogliono diffondersi per stare nei limiti dei volumi propostisi. Oltre di che sarà d'uopo che ad essi scriviate se vorranno essi aver la briga di far la traduzione in francese delle vostre note, o se dobbiate voi averla. Dovreste ancora propor loro, che stampassero a parte le cose tutte da voi raccolte ed osservate intorno al d.^o Autore, contentandosi di riferirne le massime e principali nella Enciclopedia, e accennare che a parte si stamperà l'intero corpo delle vostre animadversioni su dell'Autore med.^o [Buccaro 2011, I, 131].

Come ipotizzato, molto probabilmente all'epoca Corazza aveva già copiato l'apografo Arconati e sulla spinta di Montignani, in ambito partenopeo, nei decenni successivi matura un più ambizioso progetto editoriale che resta inedito.

Il dibattito napoletano sull'ingegneria idraulica di stampo vinciano, molto probabilmente, era all'epoca alimentato anche dalla presenza di una copia del Codice Leicester realizzata a Firenze nel primo quarto del Settecento poi confluita (forse nel 1787) nella biblioteca napoletana del duca Luigi Serra di Cassano (1747-1825), successivamente passata nelle mani di Giuseppe Bossi e attualmente a Weimar [Laurenza 2021]. Napoli, proprio per il contesto territoriale e le frequenti eruzioni del Vesuvio, in quel periodo era uno dei principali centri di studio della geologia, non stupisce quindi che «l'interesse per il Codice Leicester di Leonardo, attraverso la sua copia, slittò dall'idrologia alla geologia» [Laurenza 2021, 56]. Questo taglio si dovette in gran parte a Lord William Hamilton, ambasciatore britannico a Napoli, collezionista che vantava un leonardino, il celebre *Putto che Gioca* di Luini ora nella collezione Elton Hall, e autore del più imponente trattato di vulcanologia *Campi Phlegraei* (Napoli, 1776 e 1779), ma soprattutto diplomatico coinvolto nella potenziale vendita del Codice Corazza al re d'Inghilterra, attestata sul finire degli anni '70 del Settecento in contatto diretto con lo stesso Corazza [Buccaro 2011, I, 73]. Non è da escludere che Corazza abbia avuto modo di visionare la copia del Codice Leicester nella biblioteca dei Serra di Cassano, ma la mancanza di qualsiasi riferimento impedisce di avere certezza. È evidente che la sensibilità dimostrata da Corazza, negli anni '90 del Settecento, per i termini vinciani legati alla scienza dell'acqua sono testimonianza di una approfondita lettura dell'apografo Arconati inteso come strumento per dare nuovo impulso alla figura dell'architetto-ingegnere, che poteva consolidarsi all'insegna della lezione vinciana [Buccaro 2011, I, 81 e ssg] e che proprio a Napoli trova terreno fertile grazie alla costante necessità di adattare un territorio storicamente complesso alle coeve esigenze sociali.

Bibliografia

- BECCHI, A. (2017). *Naufragi di terra e di mare: da Leonardo da Vinci a Theodor Mommsen alla ricerca dei codici Albani*, edizione del manoscritto XIII.F.25, cc. 129-136 della Biblioteca Nazionale di Napoli, a cura di O. Trabucco, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 1-19.
- BUCCARO, A. (2008). *Ingegneria tra scienza ed arte: il Codice Corazza e la permanenza del modello vinciano nella cultura napoletana*, in «Storia dell'Ingegneria. Atti del Convegno Nazionale» (Napoli, 7-8 aprile 2008), a cura di S. D'Agostino, Napoli, Cuzzolin Editore, pp. 797-809.
- BUCCARO, A. (2011). *Il Codice Corazza nella Biblioteca nazionale di Napoli con la riproduzione in facsimile del ms. XII D 79*, presentazione di C. Pedretti, Poggio a Caiano-Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2 volumi.
- BUCCARO, A. (2020¹). *L'apografo "Del moto e misura dell'acqua" di Luigi Maria Arconati*, in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani: influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, catalogo della mostra (Napoli, 2019-2020), a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Poggio a Caiano, CB Edizioni Grandi Opere, pp. 109-117.
- BUCCARO, A. (2020²). Vincenzo Corazza, *Leonardo da Vinci del moto et misura dell'acqua* (scheda), in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani: influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, catalogo della mostra (Napoli, 2019-2020), a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Poggio a Caiano, CB Edizioni Grandi Opere, p. 207.
- BUCCARO, A. (2020³). Vincenzo Corazza, *Termine di arte nelli scritti di Leonardo da Vinci ed altri* (scheda), in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani: influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, catalogo della mostra (Napoli, 2019-2020), a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Poggio a Caiano, CB Edizioni Grandi Opere, p. 207.
- BUCCARO, A. (2024). *Cassiano dal Pozzo e l'edizione del 'meglio di Leonardo': Ombre e lumi nel Codice Corazza*, in «Leonardiana», n. 2, pp. 59-73.
- BRIZIO, A.M. (1966). *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET.
- CADARIO, M. (2008). *Galeazzo Arconati, un collezionista di antichità nella Milano di Federico Borromeo*, in «Studia borromaica», n. 22, pp. 319-364.
- CARANDO, S. (1962). *Arconati, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IV, *ad vocem*.
- CARDINALI, F. (1826). *Del moto e misura dell'acqua di Leonardo da Vinci*, in «Opuscoli idraulici», t. X, pp. 270-450.
- CARDINALI, F. (1828). *Del moto e misura dell'acqua di Leonardo da Vinci*, Bologna, Francesco Cardinali.
- CARUSI, E. - FAVARO, A. (1923). *Leonardo da Vinci, Del moto e misura dell'acqua; libri nove ordinati da f. Luigi Maria Arconati editi sul codice archetipo barberiniano*, a cura di E. Carusi, A. Favaro, Bologna, Zanichelli.
- COMOLLI, A. (1788-1792). *Bibliografia storico-critica dell'Architettura civile ed Arti subalterne*, Roma, Stamperia Vaticana.
- CRITELLI, M.G. (2018). *La vendita della biblioteca di Cassiano Dal Pozzo alla Vaticana e il ruolo Clemente XI Albani. Circostanze poco note e documenti inediti (1703-1714)*, in «Miscellanea Bibliothecae Vaticanae XXIV», pp. 85-114.
- DE TONI, N. (1964). *Frammenti vinciani. Repertorio dei passi leonardeschi ai quali attinse l'Arconati per la compilazione del «Moto e Misura delle Acque»*, in «Raccolta Vinciana», n. 20, pp. 197-209.
- DI TEODORO, F.P. (2018). *Leonardo da Vinci, Del moto e misura dell'acqua*, a cura di Francesco P. Di Teodoro, Bologna, Zanichelli.
- FARAGO, C.J. - BELL, J.C. - VECCE, C. (2018). *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura"*, with a scholarly edition of the editio princeps (1651), Leiden-Boston, Brill.

- FAVARO, A. (1918). *Intorno al trattato di Leonardo da Vinci sul moto e misura dell'acqua*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. 5, n. 27, pp. 365-396.
- FERRARIO, P. (1996). *La regia villa: il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Bollate Nirone, Rotary club.
- LAURENZA D. (2021). *La copia di Weimar del Codice Leicester: approcci creativi di Leonardo da Bossi a Goethe*, in «Achademia Leonardi Vinci», n. 1, pp. 49-62.
- MAFFIOLI, C.S. (2023). *Giovanni Battista Venturi e il manoscritto inedito «Leon.o Vinci. Dell'acqua»*, in «Archives Internationales d'Histoire des Sciences», n. 73/2, pp. 6-78.
- MARCUCCIO, R. (2020). *Venturi, Giovanni Battista*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 98, *ad vocem*.
- MELANI, M. (2022). *Il Manoscritto «R» di Giovanni Battista Venturi. Una precisazione*, in «Accademia Nazionale di Scienze Lettere ed Arti di Modena, Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie», ser. IX, v. V, fasc. unico, pp. 451-465.
- ORI, F. (2019). *Giovanni Battista Venturi nella storia della scienza: traduzione commentata delle Recherches expérimentales*, Reggio Emilia, Antiche porte.
- PEDRETTI, C. (2011). *Presentazione*, in *Il Codice Corazza nella Biblioteca nazionale di Napoli con la riproduzione in facsimile del ms. XII D 79*, presentazione di C. Pedretti, Poggio a Caiano-Napoli, Edizioni scientifiche italiane, vol. I, pp. ix-xiv.
- RASCAGLIA, M. (2000). *I manoscritti di Leonardo e un abate del '700*, in «Acqua continuum vitae. il divenire Mediterraneo nel racconto dell'Arte e della Scienza», a cura della Biennale delle Arti e delle Scienze del Mediterraneo, Salerno, Artecnic Production A.C., pp. 39-53.
- VECCE, C. (2024) *Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante*. Firenze, Giunti.
- VENTURI, G.B. (1797¹). *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris, Chez Duprat.
- VENTURI, G.B. (1797²) *Recherches expérimentales sur le principe de la communication latérale du mouvement dans les fluides, appliqué à l'explication de différens phénomènes hydrauliques*, Paris, Chez Houel et Ducros.
- VERGA, E. (1931). *Bibliografia vinciana, 1493-1930*, Bologna, Zanichelli.
- VEZZOSI, A. (1983). *Leonardo da Vinci del Moto et Misura dell'Acqua* (scheda), in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra (Napoli, Roma) a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti-Barbera, pp. 139-141.

Fonti documentarie

Bologna. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
 F.S. Biografie, cart. I
 Mss. Santagata XV.7
 Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana
 Barb. Lat. 4332.
 Napoli. Biblioteca Nazionale
 Ms. XII.D.79
 Ms. XII.D. 80
 Ms. XII.D.81
 Milano. Veneranda Biblioteca Ambrosiana
 H 227 Inf.

H 229 Inf.
Reggio Emilia. Biblioteca Panizzi
Ms. Regg. A35/3

Sitografia

<https://digitallibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da8280193b35> (novembre 2024) <https://digitallibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da82803343a8> (novembre 2024)

La colonia genovese di Galata a Istanbul: trasformazioni urbane e sviluppo architettonico durante la dominazione ottomana (1453-1923)

Luca Orlandi

Özyeğin University – Istanbul, Turchia

Abstract

L'insediamento di Galata si ergeva di fronte a Bisanzio/Costantinopoli, al di là del Corno d'Oro. Nel Medioevo si trasformò nella città-colonia genovese di Pera, che prosperò per quasi tre secoli come un'entità indipendente. Divenne presto un importante porto del Mediterraneo orientale, richiamando molti stranieri attratti da nuove opportunità commerciali.

Dopo la conquista ottomana del 1453, Galata mantenne i suoi privilegi e gli Ottomani continuarono a farla prosperare. Grazie ai processi di riforma dell'Impero ottomano nel corso del XIX secolo, Galata e Pera, ribattezzate Beyoğlu, divennero il nuovo centro cosmopolita e internazionale della borghesia di Istanbul, prima dell'avvento della Repubblica Turca nel 1923.

The Genoese Colony of Galata in Istanbul: Urban Transformations and Architectural Development during the Ottoman Rule (1453-1923)

The settlement of Galata stood opposite Byzantium/Constantinople, across the Golden Horn. In the Middle Ages, it transformed into the Genoese colony city of Pera, which thrived for almost three centuries as an independent entity. It soon became a significant port in the Eastern Mediterranean, attracting many foreigners drawn to new commercial opportunities.

After the Ottoman conquest of 1453, Galata retained its privileges, and the Ottomans continued to foster its prosperity. Through the Ottoman Empire's reform processes during the 19th century, Galata and Pera, renamed Beyoğlu, became the new cosmopolitan and international center of Istanbul's bourgeoisie, prior to the establishment of the Turkish Republic in 1923.

Keywords: Pera, Patrimonio Ottomano, Multiculturalismo.

Pera, Ottoman Heritage, Multiculturalism.

Storico dell'architettura, si laurea nell'Ateneo di Genova e consegue il dottorato presso il Politecnico di Torino. Dal 2022 è professore associato per il Consiglio Intra-universitario turco e insegna presso l'Università Özyeğin di Istanbul. Si interessa di architettura ottomana e turca, di colonie genovesi nel Mediterraneo orientale, di architetti e viaggiatori italiani nel Levante.

Author: luca.orlandi@ozyegin.edu.tr

Received 15/03/2024; accepted 31/10/2024

1 | Introduzione

Dal XIII secolo fino alla prima metà del XX secolo, il quartiere di Galata a Istanbul ha rappresentato uno dei più dinamici crocevia commerciali tra il Mediterraneo orientale, il Mar Egeo e il Mar Nero. Questo articolo esplora le profonde trasformazioni urbane e architettoniche che hanno interessato Galata in seguito alla conquista ottomana, analizzando l'impatto delle influenze della società musulmana emergente e delle già esistenti minoranze etniche e religiose. Il periodo preso in esame si estende dalla seconda metà del XV secolo fino al collasso dell'Impero ottomano nel 1923, offrendo una panoramica sul processo di integrazione culturale e sulle tensioni tra tradizione e innovazione che hanno definito l'identità del quartiere.

Conosciuta anticamente come Sykai, Galata si sviluppò diventando de facto una colonia semi-indipendente sotto il dominio genovese, dal 1267 al 1453 con il nome di Pera, dal greco *peran*, ossia oltre, o al di là: *Peran en Sykais*, traducibile come il campo di fichi al di là del Corno d'Oro. Il toponimo Galata, qui di seguito utilizzato, denota l'intera area considerata in questo studio, ma gli ottomani utilizzarono il toponimo Galata al posto di Pera, di probabile derivazione dalla parola italiana Calata, come testimoniato da molti documenti [Marmara 2011]. Oggi sia i residenti sia le guide turistiche utilizzano il toponimo Galata esclusivamente per l'area intorno all'antica torre genovese che domina l'omonima collina, mentre il toponimo Karaköy indica le zone portuali situate lungo il mare.

Fig. 1: La città di Pera in un dettaglio da *Constantinopolitanae urbis effigies*, in Sebastian Munster, *Cosmographiae Universalis*, Basel, 1550 (collezione privata Roberto De Lorenzo).



Il toponimo Beyoğlu cominciò invece a essere utilizzato a partire dal XVI secolo per indicare una vasta area a nord del Corno d'Oro, al di fuori delle antiche mura genovesi di Galata. Questo termine si riferiva inizialmente a una zona più ampia che comprendeva non solo Galata e Karaköy, ma anche le aree che si estendevano verso nord, successivamente conosciute come Pera, o le vigne di Pera. Con il tempo, il termine Beyoğlu si è radicato come riferimento generale per questa intera area, soprattutto in epoca ottomana e repubblicana, fino a diventare il nome dell'attuale municipalità, la Municipalità di Beyoğlu (*Beyoğlu Belediyesi*).

La storia di Galata è intimamente legata alle diverse etnie che vi abitavano, con le loro varie religioni, abitudini e costumi. I risultati di questo *melting pot* sono ancora evidenti nella ricchezza, nella varietà delle costruzioni e nelle sovrapposizioni di stili architettonici di differenti periodi storici, prodotti da culture diverse. Nonostante i disastri naturali, terremoti e incendi, e i danni causati dalla negligenza e dall'incuria abbiano distrutto gran parte del patrimonio architetto-

nico, permangono le tracce della consistente presenza genovese come quella di altre comunità straniere [Ağır 2014; Orlandi, Ivkowska 2023].

Il passaggio dalla società medioevale di Galata, formata in prevalenza da cristiani, a quella dei conquistatori musulmani turco-ottomani si evidenzia nell'adattamento del tessuto urbano e nelle scelte architettoniche, con le modifiche attuate dopo la conquista dell'ex-capitale bizantina, avvenuta nel maggio del 1453. Infatti, nella seconda metà del XIII secolo e fino alla caduta di Costantinopoli, la colonia genovese di Galata-Pera si era principalmente sviluppata come una sorta di exclave italiana, cattolica e occidentale, all'interno della Costantinopoli orientale e ortodossa, nucleo vitale dell'Impero bizantino (fig. 1).

Nei quattro secoli successivi, gli ottomani attuarono una nuova agenda, attraverso un programma di architetture religiose e civili, volte a riflettere la loro cultura, al fine di rappresentare e celebrare il nuovo potere islamico instaurato, come dimostrano: minareti slanciati, massicce strutture in muratura sormontate da cupole emisferiche, fontane marmoree monumentali riccamente decorate, caravanserragli urbani, o *han*, bagni pubblici e una caratteristica disposizione dei quartieri, i cosiddetti *mahalle*, con le tipiche case in legno a due o tre piani, vicoli a cul-de-sac, piccole piazze alberate e tombe e cimiteri isolati diffusi nei vuoti circostanti o nell'aperta campagna, che cambiarono decisamente il profilo di Istanbul [Cerasi 1988].

Lo stesso accadde a Galata, dove i nuovi governanti non distrussero la città murata medievale genovese, ma bensì, gradualmente, vi sovrapposero e aggiunsero nuovi strati, mantenendo fondamentalmente intatte molte delle strutture esistenti, cambiandone spesso la destinazione d'uso. Dal punto di vista architettonico, quegli elementi mutuati dalla cultura medievale italiana ebbero un impatto notevole su Galata, il cui skyline era caratterizzato dall'imponente e massiccia torre cilindrica, che dominava le alture dell'insediamento, oltre che dai torrioni difensivi delle sue mura, dai campanili appuntiti delle sue chiese, segno di un'architettura religiosa influenzata dallo stile romanico-gotico, nonché da case in pietra caratterizzate da tetti spioventi, visibilmente in contrasto con le architetture tardo bizantine sul lato opposto del Corno d'Oro, a Costantinopoli [Kuban 2010]. Le trasformazioni operate dai conquistatori ottomani a Galata furono una scelta necessaria per conformare l'ambiente latino consolidatosi in precedenza a un contesto più turchizzato e islamico, sia per affermare il loro potere sia per impressionare i residenti e le comunità locali non musulmane, che qui continuarono nei secoli a risiedere. Galata era difatti già un ambiente multiconfessionale e multi-etnico, in cui avevano convissuto popolazioni ed etnie differenti: ebrei, armeni o latini provenienti dai paesi occidentali, questi ultimi indicati come franchi, o successivamente levantini, come pure i greci *Rum*, o in genere i bizantini ortodossi. Di fatto, proprio per la variegata natura delle sue genti, c'era sempre stata una sorta di dualità e rivalità tra la Costantinopoli/Istanbul e la Galata/Pera, dato che le due città erano collegate da un punto di vista politico e amministrativo, ma formalmente e socialmente distanti tra loro, e il Corno d'Oro in mezzo rappresentava più di una separazione fisica [Kuban 2010, 267].

Sarà solo in seguito alle riforme *tanzimat*, e a partire dalla seconda metà del XIX secolo, dopo la conseguente occidentalizzazione dell'Impero ottomano, in seguito a frequenti incendi e devastanti terremoti e in particolare, dopo la Guerra di Crimea (1853-1856), che Galata incomincerà a essere ristrutturata come una moderna città all'europea, nel cuore della Istanbul musulmana [Akin 2002]. In una rappresentazione visionaria e immaginifica, attraverso gli occhi e le penne di viaggiatori, pittori, scrittori e giornalisti occidentali, molti dei quali italiani, Galata veniva sempre più percepita e descritta come un centro levantino con un vivace quanto caotico ambiente cosmopolita e multiculturale, paragonato di volta in volta a Napoli, Parigi, Vienna o Londra.

2 | Lo sviluppo di Galata dopo la conquista ottomana del 1453

Subito dopo la conquista di Costantinopoli da parte di Mehmet II (1432-1481), Galata mantenne in qualche modo la sua neutralità senza affrontare direttamente le ritorsioni del nemico. Anche se molti genovesi si unirono alle armate cristiane per difendere la città di Costantinopoli mentre altri cercarono la fuga verso le colonie genovesi nel Mar Egeo, Galata non fu saccheggiata dagli invasori e solo pochi giorni dopo la conquista, il 1° giugno 1453, il sultano firmò le capitolazioni (*adbnâme*) con i rappresentanti de La Magnifica Comunità di Pera che garantiva ai genovesi la possibilità di continuare a viverci e di utilizzare il porto per le loro attività commerciali. Questi accordi furono poi estesi ad altre comunità e rappresentanze straniere e permisero molteplici relazioni tra europei e ottomani, quando divenne ormai chiaro che questi ultimi avrebbero proseguito la stessa strategia commerciale e politica dei loro predecessori bizantini [Mitler 1979; Kafescioğlu 2009; Dauverd 2015, 96].

Dopo la conquista, Galata non perse affatto le sue specifiche funzioni sviluppate nel periodo genovese. Al contrario, durante l'epoca ottomana fiorì ancor di più e divenne una parte essenziale della vita commerciale della nuova capitale imperiale. Secondo Fleet, con il suo porto e la sua predisposizione quasi fisica per il commercio tra Est e Ovest, Asia ed Europa, a partire dal XVI secolo Galata si presentava come un nuovo centro marittimo levantino, al pari di altre importanti città portuali del Mediterraneo orientale dell'epoca, quali Dubrovnik, Salonicco, Smirne o Alessandria d'Egitto [Fleet 1999]. Continuò a svilupparsi l'economia derivante dal commercio turco, europeo o franco, e anche se la comunità genovese iniziò lentamente a diminuire, il numero di greci *Rum*, armeni, ebrei, così come quello di altri mercanti e commercianti stranieri, aumentò notevolmente [Girardelli 2017, 104-109].

Verso la fine del XV secolo, alle comunità minoritarie di Galata, che vivevano in quartieri separati, in base alla loro etnia e alle loro usanze, si aggiunsero popolazioni ebraiche sefardite e arabe-musulmane in fuga dalle persecuzioni cattoliche, e provenienti dalla penisola iberica e dal Maghreb oltre che dai nuovi coloni turchi arrivati dall'Anatolia [Gerber, 1994]. Secondo un censimento ottomano pubblicato da İnalçık e relativo ad alcuni documenti degli anni successivi alla conquista, solo il 35 per cento della popolazione di Galata era musulmana, mentre i *Rum* ortodossi e le altre popolazioni non musulmane costituivano la prevalenza degli abitanti [İnalçık 1998; Kafescioğlu 2009, 178-179].

Zarinebaf mostra invece la particolarità di Istanbul di esprimere una posizione atipica di Galata nel panorama del mondo islamico, riferendosi alla capitale dell'Impero ottomano come a un caso unico: «Istanbul non si adattava completamente al cosiddetto modello delle città islamiche a causa della sua eredità greco-romana e italiana nel porto di Galata prima dell'occupazione ottomana» [Zarinebaf 2018, 3]. Questo milieu era osservabile nei contributi architettonici di questa eterogenea comunità, ma era ancora più percettibile attraverso le usanze dei suoi abitanti. Come afferma Kafescioğlu:

Mentre la città vera e propria, dove i non musulmani costituivano più del 40 per cento della popolazione, era lontana dall'essere un'entità musulmana monolitica socialmente, spazialmente o istituzionalmente, la presenza principalmente greca e italiana a Galata ai suoi margini, rendeva possibile e significativa tale contrapposizione. I secoli successivi avrebbero visto una crescente presenza musulmana a Galata, ma l'altro [inteso come la minoranza etnica e religiosa, NdA] della precedente colonia prevalse come attributo a lungo termine, modificando (e preservando) il suo significato fino all'era moderna [Kafescioğlu 2009, 176].

L'introduzione di elementi culturali musulmani dovuti ai nuovi usi dei turchi e degli arabi cambiò ulteriormente l'aspetto di Galata, almeno nel periodo compreso tra la seconda metà del XV secolo e la prima metà del XIX secolo, conferendole un'atmosfera decisamente più orientale. A seguito del consolidamento dell'Impero ottomano, la presenza turco-musulmana a Galata aumentò notevolmente e l'insediamento urbano divenne sempre più ottomanizzato e influenzato da nuovi modelli insediativi di sviluppo. In alcune zone di Galata le caratteristiche architettoniche dei periodi precedenti furono lentamente assorbite nel nuovo ambiente urbano e le trasformazioni architettoniche proseguirono nei secoli successivi, aumentando le tracce e i segni inequivocabili della presenza turca [Orlandi 2019].

Secondo i dati raccolti da İnalçık da alcuni registri fiscali del XV e XVI secolo, sembra che alla fine del XVI secolo la popolazione non musulmana di Galata fosse ridotta a poco più di due terzi rispetto ai musulmani [İnalçık 1998, 362-364]. Anche da un'altra ricerca, condotta da Bulunur su documenti ottomani relativi alle fondazioni pie e risalenti al XVI secolo, è possibile dedurre che diversi *maballe* turchi sostituirono alcuni dei precedenti quartieri cristiani all'interno della città. Questi dati sono confermati dall'aumento del numero di moschee o delle piccole sale di preghiera costruite da benefattori musulmani in diversi quartieri che hanno modificato definitivamente l'intero distretto di Galata [Bulunur 2014, 130-31].

Nel frattempo Galata continuò a crescere e a estendersi al di fuori delle mura medievali genovesi, principalmente a causa dell'aumento demografico e della crescita delle attività portuali e commerciali. Dopo la conquista, infatti, le vecchie mura avevano completamente perso il loro scopo difensivo, poiché Istanbul, come capitale della macchina amministrativa e militare ottomana posta al centro di un vasto impero, aveva un rischio davvero basso di essere assediata da nemici di qualsiasi genere.

Le aree *extra-muros* occupate dai nuovi coloni si estesero in entrambe le direzioni lungo le rive del Corno d'Oro, verso i nuovi sobborghi di Kasımpaşa e lungo lo Stretto del Bosforo, in direzione di Kabataş e Beşiktaş. Questi luoghi divennero parte di strategiche infrastrutture militari ottomane, come i grandi cantieri navali per la flotta imperiale ottomana a Kasımpaşa, o le fonderie di cannoni che diedero poi il nome al quartiere di Tophane. Le attività commerciali, le sedi di legazioni diplomatiche e i nuovi insediamenti residenziali raggiunsero le alture poste oltre la collina di Galata e i suoi dintorni, in aree rurali una volta conosciute come le vigne di Pera [Comidas de Carbognano 1993].

3 | Le trasformazioni architettoniche

Quando nella seconda metà del XV secolo gli ottomani trasferirono definitivamente la capitale e tutte le sue funzioni amministrative da Edirne a Istanbul, molte nuove costruzioni, edifici e infrastrutture iniziarono a ridisegnare l'intera città di Istanbul. Diverse importanti opere furono costruite nella ex colonia genovese, a testimonianza dell'agenda dei sultani e della loro volontà di trasformare Galata in un ambiente turco-ottomano più conforme al loro stile di vita e ai loro principi.

Gli edifici della prima fase della dominazione ottomana, come il bazar coperto (*Galata Bedesten*) nella zona portuale di Karaköy, la fonderia di cannoni imperiali (*Tophane-i Âmire*) sul lato del Bosforo, entrambi voluti da Mehmet il Conquistatore, e la piccola moschea, collocata non lontana dall'antica torre genovese, di Bereketzade Ali, rappresentano bene la volontà dei conquistatori di inserire nuove strutture nel consolidato tessuto urbano genovese.

Il *Galata Bedesten* era un edificio basato su di una tipologia architettonica molto diffusa in

Fig. 2: La fonderia di cannoni di Tophane, 2020 (foto dell'autore).



Anatolia, costituito di una struttura massiccia in muratura e mattoni sormontata da cupole e, dato che la società ottomana si basava principalmente sugli scambi commerciali, questo tipo di struttura ben soddisfaceva le esigenze di creare nuovi spazi per le mercanzie e di potenziamento delle varie attività nelle aree portuali di Galata.

Sulle rive del Bosforo, in un'area conosciuta come *Metopon* dai bizantini, la realizzazione della fonderia di cannoni imperiali (*Tophane-i Âmire*) (fig. 2), fu realizzata per produrre pezzi d'artiglieria e palle di cannone per l'esercito e la flotta imperiale ottomani. Gli edifici principali della fabbrica furono ristrutturati varie volte e l'aspetto attuale con la sua struttura massiccia in mattoni e muratura e il magnifico tetto composto da cupole e sveltanti camini è il risultato delle trasformazioni avvenute durante il regno di Selim III, alla fine del XVIII secolo [Kuban 2010, 278].

Per quello che riguarda la piccola sala da preghiera (*mescit*) di Bereketzade Ali, essa è risalente al 1453, e fu costruita da Hacı Ali bin Hasan, nominato dal sultano Mehmet il Conquistatore come il primo dei responsabili amministrativi di Galata. Si trattò di un gesto fortemente simbolico, per mostrare la nuova dominazione musulmana agli abitanti locali di Galata. La moschea in muratura era relativamente piccola, ma il quartiere di Bereketzade fu il primo a essere ottomanizzato a Galata e crebbe nei secoli come un tipico *maballe* turco. L'edificio fu abbandonato e demolito nel corso del XX secolo, ma in una sorta di revival ottomano propagandistico, fu ricostruito come moschea ex novo nel 2006 (fig. 3).

Durante il regno di Mahmut I (1730-1754), questa zona di Galata fu abbellita da una fontana decorata a motivi floreali costruita nel 1732 da Defterdar Mehmed Efendi. In un'incisione del viaggiatore francese Eugène Flandin datata 1853 (fig. 4), è raffigurata una salita lastricata che conduce alla Torre di Galata in cui l'ambiente urbano riflette chiaramente l'architettura vernacolare ottomana e la fontana monumentale di Bereketzade è mostrata nella sua posizione originale. La fontana, esistente ancora oggi, fu trasferita nel 1957 come un semplice elemento decorativo e inserita nei resti delle mura genovesi in prossimità della Torre di Galata [Orlandi 2019].



Fig. 3: La moschea ricostruita di Bereketzade a Galata, 2020 (foto dell'autore).

Fig. 4: Jean-Baptiste Eugène Flandin, *Rue de Galata (Constantinople)*, 1853 [Flandin 1853, tav. 15].





Fig. 5: La Torre di Galata, 2019 (foto dell'autore).

L'influenza degli ottomani a Galata era visibile non solo nella nuova architettura costruita, ma anche attraverso adattamenti a nuove destinazioni d'uso di edifici già esistenti. In questo senso, uno dei casi più rilevanti è rappresentato dalla famosa Torre di Galata, *Galata Kulesi* in turco, costruita dai genovesi intorno all'anno 1348 come simbolo del loro potere e supremazia in Oriente. Chiamata dai genovesi la Torre di Cristo, *Turris Christi*, fu in seguito utilizzata dagli ottomani come prigione, poi come torre di avvistamento antincendio. Fu ricostruita diverse volte nel corso della sua storia e il suo aspetto finale, con il caratteristico cappello conico, è il risultato del restauro del 1964-1967 che modificò l'antica torre difensiva in un'attrazione turistica, un vero e proprio landmark da cui i turisti possono ammirare il panorama di Istanbul [Orlandi 2019, 21] (fig. 5). Tra gli altri edifici che cambiarono la loro destinazione d'uso dopo la conquista si possono citare alcune chiese che furono convertite in moschee, come la Moschea Araba (*Arap Camii*), un tempo conosciuta come la chiesa cattolica dei Santi Paolo e Domenico. L'edificio fu costruito tra il 1323 e il 1337 per l'ordine domenicano nel cuore della città genovese, in una posizione molto centrale, e fu convertito in moschea intorno al 1470-1475. I musulmani arabi, costretti a fuggire dalle persecuzioni della regina Isabella I di Castiglia in Spagna verso la fine del XV secolo, furono accolti in una zona adiacente all'edificio e il sultano Bayezid II concesse loro il permesso di utilizzarlo come luogo di culto [Darnault 2004]. I domenicani dovettero spostarsi in un convento vicino alla Torre di Galata, che includeva la chiesa dedicata a San Pietro, tutt'oggi in uso [Monge, Pedone 2017].

Nel corso dei secoli, la Moschea Araba ha subito numerose trasformazioni, a partire da un devastante incendio nel 1731 che distrusse l'intera area. Saliha Sultan, madre del sultano Mahmud I, intervenne facendo restaurare la moschea e facendo costruire nei suoi pressi una fontana. Successivamente, nel 1807, Hacı Emin Efendi eseguì alcuni lavori di riparazione, in seguito a un nuovo incendio. Infine, nel 1868, su ordine di Adile Sultan, figlia del sultano Mahmud II, la moschea subì una radicale trasformazione che portò quasi alla completa eliminazione della struttura gotica originale della chiesa domenicana del Trecento. Il massiccio campanile a base quadrata, alcuni elementi decorativi lapidei alla base dei muri perimetrali, arcate e volte ogivali nella zona absidale della chiesa, così come alcune pietre tombali e decorazioni marmoree, conservate in pessime condizioni nei fondi del Museo Archeologico di Istanbul, sono tra i pochi resti a testimonianza dell'antico edificio genovese (fig. 6).

La comunità turco-ottomana istituì nuove importanti fondazioni in alcune aree al di fuori delle antiche mura genovesi di Galata, come spiegato in precedenza. Alcune architetture costruite sotto il regno di Bayezid II (1481-1512) meritano di essere menzionate, come il convento di *Mevlevîhâne*, o *tekke* per i monaci dervisci Mevlana, voluto da Mihalöğlü İskender Pascià, Sanjakbey di Bosnia. Il convento dei dervisci fu costruito probabilmente sulle rovine del monastero bizantino di Hagios Theodoros, nella tenuta di caccia appartenente allo stesso İskender Pascià, un genovese di Galata convertitosi all'Islam, che divenne un importante funzionario al servizio dei sultani [Turan 2009]. Nell'atto di fondazione datato 1491, conservato nell'Archivio della Direzione Generale delle Fondazioni (VGMA), si afferma che İskender Pascià destinò i suoi beni immobili sparsi a Istanbul e nei Balcani per la costruzione della loggia dei dervisci. Oggi il convento è ancora in funzione come museo e centro culturale per diffondere la conoscenza sulla filosofia e sui rituali dei Dervisci Mevlana [Tanman 1996, 317].

Un altro edificio considerevole è il Galatasaray, letteralmente il Palazzo di Galata, situato in collina, in un ampio giardino che si affaccia sul Bosforo e sul Mar di Marmara. Questo complesso educativo, oggi un prestigioso liceo in cui si studia unicamente in lingua francese, era



Fig. 6: Il campanile/minareto della Moschea Araba, 2020 (foto dell'autore).

Fig. 7: La moschea di Sokollu Mehmet Pascià ad Azapkapı, 2020 (foto dell'autore).

un'istituzione fondamentale per gli ottomani, conosciuto come la Scuola Imperiale del Palazzo di Galata (*Galata Sarayı Hümayûn Mektebi*). Includeva diversi edifici, tra cui una biblioteca e il tesoro; un tradizionale bagno turco era annesso al complesso ed è ancora in funzione per i turisti. Il palazzo era utilizzato per formare funzionari altamente istruiti e qualificati in diverse aree nell'amministrazione dello Stato ottomano e paggi per il servizio nel palazzo privato dei sultani (*Enderun*) [İpşirli 1996; Kuban 2010, 278].

4 | I capolavori dell'architettura ottomana del XVI secolo

Durante il XVI secolo, all'apogeo dell'Impero ottomano e sotto il dominio di grandi sultani come Solimano il Magnifico (1520-1566), Selim II (1566-1574) e Murad III (1574-1595), Istanbul fu arricchita da alcune delle più importanti costruzioni ottomane per trasformarla in una delle capitali più potenti dell'intero Mediterraneo. Nell'agenda di questi sultani era evidente l'intenzione di ridisegnare Istanbul ottomana come la Nuova Roma cristiana, al fine di ottenere una magnifica versione islamica. La Galata latina seguì la stessa sorte e diverse strutture architettoniche furono progettate per sottolinearne la nuova visione imperiale.

Il celebre architetto Sinan (1492?-1588) costruì a Galata edifici religiosi di notevole importanza, come la moschea del Gran Visir Sokollu Mehmet Pascià nella zona di Azapkapı, sulle rive del Corno d'Oro tra il 1577 e l'anno successivo e il complesso per il Grande Ammiraglio Kılıç Ali Pascià tra il 1580 e il 1587, nella zona di Tophane, sulle sponde del Bosforo [Orlandi 2017]. Questi due complessi, che includono moschee, bagni, madrase e altre funzioni pubbliche, possono essere considerati per dimensioni e impatto architettonico come dei landmark, volti a cingere simbolicamente le due estremità di Galata genovese, verso il Corno d'Oro e verso il Bosforo (fig. 7).



Un caravanserraglio urbano, o *han*, voluto dal Gran Visir Rüstem Pascià fu costruito a Galata da Sinan intorno all'anno 1550, nel sito precedentemente occupato dalla cattedrale cattolica di San Michele. Anche in questo caso l'*han* rappresenta chiaramente l'intenzionalità pragmatica ottomana di trasformare vecchi edifici e potenziare le strutture commerciali nelle aree portuali di Galata. La demolizione della chiesa latina di San Michele e ricostruzione nel *Rüstem Paşa han* fu testimoniata da Petrus Gyllius, che si trovava a Istanbul negli anni 1544-1550, al seguito della legazione diplomatica del re Francesco I di Francia [Orlandi, Ivkowska 2020]. Il contributo di Sinan al paesaggio urbano di Galata e Pera non si limitò solamente a questi imponenti edifici, ma furono costruite altre moschee sui pendii di Pera e lungo le sponde del Bosforo, come quella dedicata a uno dei figli di Solimano il Magnifico, la moschea del principe Cihangir (1559-1560), che diede poi il nome al quartiere circostante, oppure la moschea di Molla Çelebi a Fındıklı (1561), lungo le sponde del Bosforo, la moschea di Rüstem Pascià (1555-1556) e la tomba del Grande Ammiraglio Barbarossa a Beşiktaş (1540) [Kuban 2010; Orlandi 2017].

5 | Lo sviluppo urbano e le architetture di Galata e Pera tra il XVII secolo e l'inizio del XX

Nei secoli successivi, Galata consolidò il suo nuovo assetto urbano e nuovi stili architettonici ne influenzarono l'ambiente edilizio, sovrapponendosi o integrandosi sia al precedente tessuto urbano medievale sia all'architettura turco-ottomana del primo periodo dopo la conquista. Si possono citare anche alcuni edifici di rilievo, come il convento francescano, comprendente la chiesa di San Francesco e Sant'Anna, molto probabilmente risalente al periodo latino (1204-1261), che si trovava non lontano dalla chiesa di San Domenico, già convertita in Moschea Araba. Abbattuto e ricostruito diverse volte, dopo un incendio che lo distrusse definitivamente nel 1696, al suo posto fu fatta costruire una moschea, su richiesta della Sultana Madre (*Valide Sultan*) Gülnuş Emetullah. Questa moschea, conosciuta semplicemente come la Moschea Nuova di Galata (*Galata Yeni Cami*), fu quindi costruita per ridefinire ancora una volta il nuovo carattere religioso e demografico di Galata. Di questo edificio, che cadde in rovina e fu a sua volta demolito nel 1940, non restano più tracce e al suo posto si trova adesso un mercato coperto, chiamato il Bazar dei Ferramenta [Darnault 2004].

Spostandosi a Karaköy, vicino al Ponte di Galata verso l'imboccatura del Bosforo, è possibile vedere due moschee affiancate: si tratta della Moschea Sotterranea (*Yeraltı Camii*) e della moschea di Kemankeş Karamustafa Paşa. La prima fu costruita negli anni 1753-1756 da Köse Mustafa Pascià nelle sub-strutture del Castello di Galata, un'antica struttura difensiva appartenente al periodo bizantino e utilizzata per secoli dai genovesi. Una lunga catena collegava il castello al capo opposto del Corno d'Oro, la Punta del Serraglio (*Saray Burnu*), e veniva utilizzata per bloccare l'accesso della città dal mare in caso di assedio. Non c'è più alcuna traccia esterna visibile dell'antico castello e la Moschea Sotterranea si trova attualmente in questo luogo. Al suo interno, enormi pilastri voltati, disposti secondo una griglia regolare in un ampio spazio quadrangolare, rivelano il nucleo originario delle fondamenta del castello [Ağır 2014] (fig. 8). Nella seconda metà del XVIII secolo, la moschea costruita dal Gran Visir Kara Mustafa Pascià Kemankeş sostituì invece il vicino complesso di Sant'Antonio, di cui si sono completamente perse le tracce. Nei pressi della Moschea Sotterranea e continuando lungo il muro perimetrale della moschea di Kara Mustafa Pascià, è ancora possibile vedere parti delle antiche mura genovesi incorporate nelle strutture esterne dell'edificio. Le due moschee condividono perciò alcune di queste murature genovesi, mentre è impossibile dedurre esattamente le dimensioni e la forma di quello che anticamente era il complesso monastico di Sant'Antonio [Eroğlu 2015, 76-79; Orlandi, Ivkowska 2020].

Fig. 8: La moschea Sotterranea a Karaköy, 2020 (foto dell'autore).



Molti nuovi *han* per attività commerciali furono costruiti nelle aree dell'angiporto di Galata, a partire dalla metà del XVIII secolo, assumendo forme planimetriche asimmetriche che si adattavano alla trama urbana irregolare della città. Cerasi chiarifica come questa nuova tipologia architettonica per edifici commerciali fatti di pietra e mattoni influenzò e definì un nuovo stile architettonico nelle aree dense di Istanbul e in particolare di Galata. Alcuni di quegli edifici, accuratamente descritti e catalogati da Cerasi, sono tra gli esempi più importanti a Galata di questa nuova tipologia architettonica urbana, come gli edifici in pietra e laterizio del cosiddetto Mercato del Giovedì (*Perşembe Pazari*) tra cui spiccano gli *han* Serpuş e Saksı [Cerasi 1988, 126-27].

Durante il XVIII secolo furono costruite a Galata anche molte fontane monumentali in marmo, come l'imponente fontana (*sebil*) di Saliha Sultan, commissionata dal Sultano Mahmud I nel 1732-1733 nell'area di Azapkapı, non lontano dalla moschea di Sokollu Mehmet, e quella di Tophane, iniziata dal Sultano Ahmet III nel 1728 e realizzata dal suo successore Mahmud I. Esse rappresentano l'apogeo dell'espressione artistica del primo periodo del XVIII secolo, noto come l'Era dei Tulipani, o stile barocco ottomano, con il loro straordinario apparato decorativo, rifinito da linee curve e motivi floreali [Kuban 2010].

L'area di Galata e le alture di Pera furono successivamente inglobate nel distretto di Beyoğlu, letteralmente “il figlio del Signore”, in omaggio ad Alvise Gritti (1480-1534), figlio illegittimo del Bailo veneziano, che si convertì all'Islam e visse una vita sontuosa in un magnifico palazzo

circondato da giardini in questa zona di cui però si sono completamente perse le tracce [Otman 2012, 127-144]. Durante il XVI e il XVII secolo, i veneziani riguadagnarono infatti importanza nel Mediterraneo orientale, promuovendo relazioni diplomatiche e commerciali tra la Serenissima e la Sublime Porta [Ağır 2014].

Grazie alla politica ottomana di concedere privilegi a scopi commerciali e immunità dalla legge ottomana, poiché erano sotto la protezione delle rispettive ambasciate, molti stranieri europei e levantini, e non solo i veneziani, trassero vantaggio dalle connessioni possibili tra i loro paesi e l'Impero ottomano. Le legazioni europee edificarono una dopo l'altra le proprie sedi, ambasciate e residenze sulle alture di Pera, lungo l'asse principale costruito in posizione dominante, chiamato in seguito la *Rue de Péra*. La strada collegava Tünel con Taksim verso nord, occupato in quel momento dai *Grands Champs-des-Morts*, un cimitero condiviso da tutte le minoranze non musulmane. La *Rue de Péra*, rinominata poi *İstiklal Caddesi* in era repubblicana, era fiancheggiata da magnifici palazzi posti in posizioni elevate per godere della vista panoramica del Bosforo e, dall'altro lato, del Corno d'Oro, e circondati da ampi giardini terrazzati e frutteti, costruiti sui declivi seguendo la naturale pendenza del terreno. Gli abitanti potevano beneficiare delle brezze fresche provenienti dal mare, lontani sia dalla vita caotica di Costantinopoli che dalle aree affollate all'interno delle mura di Galata e dal suo porto inquinato [Orlandi, Ivkowska 2021].

La formazione del milieu cosmopolita di Galata e Pera nel corso del XIX secolo divenne possibile grazie a molti fattori che contribuirono allo sviluppo del moderno assetto urbano e al conseguente processo di trasformazione architettonica. In alcuni casi, disastri catastrofici come i grandi incendi che si estesero in tutta Galata e Pera nel 1831 e nel 1870, furono sfruttati come opportunità per ridefinire nuovi piani urbani moderni e rigide normative edilizie per prevenire tali eventi; in altri casi, l'intervento dall'alto, come la formazione del nuovo sistema municipale sul modello francese, stabilì le regole di sviluppo urbanistico per l'intera città. La Sesta Municipalità di Beyoğlu, istituita nel 1857, contribuì notevolmente ai piani di riqualificazione sul tessuto urbano e alla modernizzazione dell'intero distretto di Galata e Pera, configurati su esempi sempre più vicini a modelli architettonici direttamente importanti dalle moderne città europee occidentali [Akın 2002; Orlandi, Ivkowska 2021].

Durante il regno di Abdülaziz (1830-1876) le mappe catastali di Beyoğlu furono compilate e successivamente pubblicate, ed erano spesso prodotte da esperti europei, incaricati direttamente dal Sultano o dalle locali autorità amministrative. Esse rappresentano ancora oggi una documentazione importante per la ricerca sulla storia urbana di Galata e Beyoğlu. Queste mappe polivalenti sono significative sia per l'uso del suolo e degli edifici, sia per le informazioni catastali, e ogni edificio è indicato con la dimensione della sua particella, il suo utilizzo e la proprietà [Dağdelen 2005].

Tra il 1858 e il 1860, l'ingegnere francese dell'ufficio tecnico del Consiglio Municipale di Beyoğlu, Gaitan d'Ostoya, coadiuvato per i disegni dall'architetto levantino Giorgio Cociffi, preparò una mappa catastale dei quartieri di Galata, Pera e Pangaltı utilizzando metodi cartografici moderni [Öncel, Kafescioğlu 2005; Öncel 2010]. La mappa di d'Ostoya mostra una dettagliata rappresentazione della morfologia urbana lungo l'asse di Galata, Pera e Pangaltı; le abitazioni e gli altri edifici sono colorati in modo diverso per indicarne i materiali di costruzione, le condizioni degli edifici stessi e la loro relazione con gli spazi verdi o vuoti. Guardando in dettaglio l'area di Galata, la diversa colorazione utilizzata per le case di legno e di pietra, rispettivamente marrone e rosa, evidenzia la diversa componente etnica degli abitanti di Gala-

ta e i loro quartieri. La mappa presenta una zona più densa con una tessitura regolare intorno alla Torre di Galata, verso il porto e verso il Bosforo, con quasi tutti gli edifici colorati in rosa, mentre gli edifici marroni sparsi sono in prevalenza costruiti nelle aree limitrofe alla Moschea Araba e verso il Corno d'Oro, mostrando un approccio urbanistico diverso, più consono ai quartieri islamici, con diversi vicoli ciechi, strettoie e schemi stradali irregolari o labirintici, nonché cimiteri e orti frammisti alle abitazioni (fig. 9).

L'apertura all'Europa, alle sue mode e alle sue architetture si fa più evidente nell'ultimo quarto del XIX secolo e nei primi decenni del secolo successivo, e il cosmopolitismo di Istanbul è tangibile nella massiccia presenza di architetti, ingegneri, oltre che dalle maestranze di costruttori, muratori, decoratori e mobiliari, provenienti da tutti i paesi europei, soprattutto dall'Italia o dalla Francia, a cui si aggiungono quelli greci o armeni locali e più in generale quelli di origine levantina. Lavorando direttamente per lo Stato, l'amministrazione locale, ma anche per l'emergente borghesia cosmopolita, essi furono in grado di costruire in aree densamente urbanizzate o di nuova pianificazione architetture moderne, senza perdere completamente di vista le influenze locali. Adattando elementi stilistici e linguaggi architettonici, come pure planimetrie e volumetrie, direttamente dalla casa tradizionale e vernacolare ottomana, questi architetti furono in grado di produrre un ambiente architettonico unico, in cui bene si amalgamavano gli stili più prettamente europei come il Neoclassicismo, l'architettura *Beaux-Arts* o l'eclettismo, e non da ultimo l'*Art Nouveau*, con elementi squisitamente di derivazione turco-ottomana, creando soluzioni uniche e irripetibili ad altre latitudini [Boriani 2013; Girardelli 2011].



Fig. 9: Mappa di Galata da G. d'Ostoya, *Plan general de Galata, Pera et Pancaldi. 6mo cercle de Constantinople*, 1858-1860, 77x242 cm [Istanbul. IBB Atatürk Library].



Fig. 10: Constantinople. Grande Rue de Pera, cartolina d'epoca (collezione privata dell'autore).

Fig. 11: Il Pera Palas a Pera, 2020 (foto dell'autore).



In questo periodo Galata e Pera assunsero due identità diverse, ma interrelate. Pera divenne de facto il centro europeo di Istanbul, seguendo la moda delle metropoli come Parigi, Vienna o Londra, con i grandi magazzini, le pasticcerie, le gallerie commerciali moderne, le gallerie d'arte e di esposizioni, i teatri, l'opera, i parchi pubblici e soprattutto gli hotel, per ospitare il crescente numero di turisti che visitavano la capitale dell'Impero ottomano. L'attività alberghiera fiorì a Istanbul e l'inaugurazione del famoso treno Orient Express nel 1871 permise a sempre più visitatori di raggiungere da ogni angolo dell'Europa la capitale dell'Impero ottomano, attraverso un viaggio più confortevole. Gli hotel, come il famoso Pera Palas, costruito dall'italo-franco levantino Alessandro Vallaury nel 1892, come molti altri servizi turistici a Beyoğlu, la maggior parte dei quali situati lungo *Rue de Pera*, nella seconda metà del XIX secolo diedero inizio alla moda dei *tour* nell'Impero esotico alle porte dell'Europa [Orlandi, Ivkowska 2021] (figg. 10-11).

Nel cuore dei centri di affari e delle banche di Galata e Karaköy, gli edifici monumentali in via Voyvoda (oggi Via delle Banche) della Banca Imperiale Ottomana, della *Deutsche Orient Bank*, la sede del Credito Francese e altre corporazioni facevano più pensare di trovarsi nella *City* di Londra anzichè nella capitale di un impero orientale. La zona portuale di Galata e i sobborghi di Karaköy divennero ancor più importanti come centro di scambi e di rotte commerciali; sedi di compagnie di assicurazioni, di agenzia marittime, furono il cuore pulsante della Istanbul fin de siècle. Tali commerci erano principalmente guidati dai levantini, seguiti da italiani, francesi, ma anche inglesi e tedeschi e tra di loro altre minoranze come la comunità rumena o i greci e gli armeni. Gli intermediari di borsa o i banchieri ebrei avevano una buona reputazione in questo settore e tra di loro il più famoso era Avram Kamondo, o Abraham Salomon de Camondo



Fig. 12: Il quartiere di Galata visto dal Corno d'Oro, 2019 (foto dell'autore).

(1781-1873), prima cittadino austriaco e poi italiano, che finanziò largamente l'Impero ottomano durante e dopo la guerra di Crimea e che fece costruire diversi edifici di rappresentanza e commerciali sparsi per tutta Galata nella seconda metà del XIX secolo [Orlandi, Ivkowska 2021].

A queste strutture si aggiungevano una moltitudine impressionante di edifici concentrati in aree densamente popolate: chiese ortodosse russe, armenie e greche, conventi e scuole cattoliche francesi e austriaci, come quelli di Saint Benoît o di Sankt Georg, così come le sinagoghe ebraiche ashkenazite e sefardite, sparse nei dedali delle strette vie di Karaköy e nei dintorni della Torre di Galata. Frammisti a questi edifici religiosi, si trovavano le botteghe, gli *han*, i servizi postali, gli ospedali, le prigioni, i caffè, le taverne e le pescherie, i mercati, per non parlare delle innumerevoli lingue che in queste strette strade si sentiva parlare; Galata e Karaköy mostravano al visitatore un mondo poliedrico e colorato, fervido e in continua espansione, la cui fascinazione rimane viva ancora oggi (fig. 12).

6 | Conclusioni

In sintesi, questo studio ha esaminato l'impatto dell'ottomanizzazione su Galata, mettendo in luce le trasformazioni urbano-architettoniche realizzate dai governanti ottomani nell'arco di quasi cinque secoli. Attraverso esempi significativi, quali la conversione di edifici religiosi, il riadattamento delle strutture difensive, la costruzione di fontane e bagni turchi e l'introduzione di nuovi tipi edilizi come gli *han* urbani e i mercati coperti, si è evidenziato il ruolo cruciale di queste trasformazioni nell'arricchire l'eredità ottomana di Istanbul. All'interno della Grande Municipalità di Istanbul, la storia stratificata di Galata, che abbraccia civiltà successive dai greci

ai turchi, passando per romani, genovesi, franchi, levantini e ottomani, conferma il quartiere come un milieu unico di influenze culturali intrecciate.

Galata ha vissuto momenti di straordinaria ricchezza e produzione architettonica, emergendo come un quartiere dotato di una sua autonomia distintiva, connotata da un fortissimo *genius loci*. Dai fasti della dominazione genovese medievale allo splendore ottomano del XVI e XVII secolo, fino alla modernità dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento, ogni fase ha lasciato un'impronta visibile e significativa. Tuttavia, la stratificazione storica di Galata è stata sottoposta a continue sfide: disastri naturali, incendi, abbandono e incuria, restauri inappropriati o talvolta spregiudicati e, più recentemente, il crescente rischio di turistificazione e speculazione edilizia.

In un'ottica critica e contemporanea, la storia di Galata non deve essere intesa solo come una memoria del passato, ma anche come una risorsa per il presente e il futuro. L'attuale approccio alla conservazione del quartiere, purtroppo, tende spesso a frammentare il patrimonio, privilegiando restauri stilistici e interventi orientati al profitto immediato, anziché valorizzare il complesso intreccio culturale e spaziale che caratterizza il quartiere. Questi interventi rischiano di compromettere la diversificata eredità culturale e urbana di Galata, riducendola a uno scenario turistico privo di profondità storica e sociale.

La ricchezza urbana e architettonica di Galata, con un'enfasi sul periodo ottomano, spesso meno indagato rispetto ad altre epoche, che abbiamo voluto qui analizzare, rappresenta un bene inestimabile che richiede una visione strategica e integrata. Non si tratta solo di preservare edifici o dettagli architettonici, ma di salvaguardare un ecosistema urbano che testimoni la stratificazione delle civiltà e la continua evoluzione del quartiere come luogo vivo e inclusivo. Per il futuro di Galata, è essenziale un cambio di paradigma: da interventi frammentari e speculativi verso un approccio sistemico, che riconosca il valore della sua unicità culturale e spaziale nel contesto urbano di Istanbul. Solo così Galata potrà non solo rappresentare un centro storico carico di attrattiva, ma anche un simbolo di dialogo tra passato e futuro, capace di ispirare pratiche di conservazione e sviluppo urbano più rispettose e sostenibili.

Bibliografia

- AĞIR, A. (2014). *La cultura architettonica veneziana e genovese nella Istanbul ottomana (XV-XVI sec.)*, in *Incontri di civiltà nel Mediterraneo. L'Impero ottomano e l'Italia del Rinascimento. Storia, arte, architettura* a cura di A. Naser Eslami, Firenze, Leo s. Olschki editore, pp. 103-131.
- AKIN, N. (2002). *19.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera [Galata and Pera in the Second Half of the 19th Century]*, Istanbul, Literatür Yayıncılık.
- BORIANI, M. (2013). *Between Westernisation and Orientalism: Italian Architects and Restorers in Istanbul from the 19th Century to the Beginning of the 20th*, in «Kwartalnik Architektury i Urbanistyki», LVII, n. 3, pp. 5-35.
- BULUNUR, K.İ. (2014). *Osmanlı Galatası (1453-1600) [Ottoman Galata (1453-1600)]*, Istanbul, Bilge Kültür Sanat.
- CERASI, M. (1988). *La città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli Ottomani nei secoli XVIII-XIX*, Milano, Jaca Book.
- COMIDAS DE CARBOGNANO, C. (1993). *18. Yüzyılın Sonunda İstanbul [Istanbul towards the end of the 18th Century]*, Istanbul, Eren Yayıncılık.
- DAĞDELEN, İ. (2005). *Cadastré de la Ville de Constantinople - VI. Cercle Municipal, Livre Figuré*, Istanbul, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü.
- DARNAULT, S.S. (2004). *Latin Catholic Buildings in Istanbul. A Historical Perspective (1839-1923)*, Istanbul, ISIS edition.
- DAUVERD, C. (2015). *Cultivating Differences: Genoese Trade Identity in the Constantinople of Sultan Mehmed II, 1453-81*, in «Mediterranean Studies», vol. 23, n. 2, pp. 94-124.
- EROĞLU, Ö. (2015). *Suriçi Galata [In-walled Galata]*, Istanbul, Tekhne.
- FLANDIN, J.B.E. (1853). *L'Orient par Eugène Flandin...*, Paris. Gide et J. Baudry.
- FLEET, K. (1999). *European and Islamic Trade in the Early Ottoman State: The Merchants of Genoa and Turkey*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GERBER, J.S. (1994). *Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*, New York, Free Press.
- GIRARDELLI, P. (2017). *Lo sviluppo urbano e architettonico di Galata nei documenti dell'archivio domenicano*, in *Domenicani a Costantinopoli prima e dopo l'impero ottomano. Storia, immagini e documenti d'archivio*, a cura di C. Monge, S. Pedone, Firenze, Nerbini, pp. 103-115.
- GIRARDELLI, P. (2011). *Italian Architects in an Ottoman Context: Perspectives and Assessments*, in «İstanbul Araştırmaları Yıllığı», n. 1, pp. 101-122.
- İNALCIK, H. (1998). *Ottoman Galata, Essays on Ottoman History*, Istanbul. Eren Yayıncılık.
- İPŞIRLI, M. (1996). *Galata Sarayı*, in «TDV İslâm Ansiklopedisi», vol. 13, pp. 322-323.
- KAFESCIOĞLU, Ç. (2009). *Constantinopolis/Istanbul. Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, University Park, Pennsylvania, Penn State University Press.
- KUBAN, D. (2010). *Istanbul, an Urban History: Byzantium, Constantinopolis*, Istanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MARMARA, R. (2011). *Galata. Quartiere Levantino*, Istanbul, Dörtbudak Yayınları.
- MITLER, L. (1979). *The Genoese in Galata: 1453-1682*, in «International Journal of Middle East Studies», vol. 10, n. 1, Cambridge University Press, p. 73.
- MONGE, C. - Pedone, S., a cura di (2017). *Domenicani a Costantinopoli prima e dopo l'impero ottomano. Storia, immagini e documenti d'archivio*, Firenze, Nerbini.
- ORLANDI, L. (2017). *Il Paesaggio delle Architetture di Sinan*, Istanbul, Ege Yayınları.
- ORLANDI, L. (2019). *Reminiscences of Ottoman Vernacular in Galata*, in «ISVS e-journal. Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements», vol. 6, n. 3, Special issue on Ottoman Vernacular, pp. 17-32.

- ORLANDI, L. - IVKOVSKA, V. (2020). *Istanbul's Heritage at Risk: Case-Study of the Galata District*, in «Territorio», n. 93, pp. 129-138.
- ORLANDI, L. - IVKOVSKA, V. (2021). *From Galata to Pera: Shifting borders in Ottoman Society (1453-1923)*, in *The Dialectics of Urban and Architectural Boundaries in the Middle East and Mediterranean*, Cham, Springer Nature Switzerland AG, pp. 79-95.
- ORLANDI, L. - IVKOVSKA, V. (2023). *Istanbul's Vanishing Memory: The Tangible Heritage of Galata*, in *Visual Reflections across the Mediterranean Sea. A PIMO Collection of Essays*, a cura di N. Fritz, P. von Wyss-Giacosa, Siena, GMS SRL (Idem adv), pp. 166-173.
- ÖNCEL, D. - KAFESCİOĞLU, F. O. (2005). *1858-1860 Galata Pera ve Pangaltı Planı*, in «Mimarist», vol. 1, n. 15, pp. 18-19.
- ÖNCEL, A.D. (2010). *Apartman*, Istanbul, Institut français d'études anatoliennes.
- OTMAN, E. (2012). *Beyoğlu'nda Bir "Bey Oğlu": Alvise Gritti*, in «İstanbul Araştırmaları Yıllığı», n. 1, pp. 127-144.
- TANMAN, M.B. (1996). *Galata Mevlevihânesi*, in «TDV İslâm Ansiklopedisi», vol. 13, pp. 317-321.
- TURAN, E. (2009). *The Marriage of Ibrahim Pasha (ca. 1495–1536)*, in «Turcica», n. 41, p. 3-36.
- ZARINEBAF, F. (2018). *Mediterranean Encounters: Trade and Pluralism in Early Modern Galata*, Oakland, University of California Press.

Intercontinental relations: the circulation of urban and artistic programmes

Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Bruno Aguiar

University of Porto
University of Porto

Abstract

Research into the diffusion and miscegenation of European culture on the Global Map has been given a fundamental boost by academic research carried out in recent decades by universities and research centres. The year 1500 is a concrete milestone in intercontinental artistic interactions between Europe, Africa, America and Asia. In these territories and cultures, the Iberian countries played a pivotal role in the dissemination of European artistic systems. The design of urban structures, as well as architectures and functions, are great markers of this interaction.

Relazioni intercontinentali: la circolazione dei programmi urbani e artistici

La ricerca sulla diffusione e sulla mescolanza delle culture europee sulla mappa globale ha ricevuto un impulso fondamentale dalla ricerca accademica condotta negli ultimi decenni da università e centri di ricerca. L'anno 1500 è rilevante nelle interazioni artistiche intercontinentali tra Europa, Africa, America e Asia. I paesi iberici hanno svolto un ruolo fondamentale nella diffusione dei sistemi artistici europei in questi territori e in queste aree culturali. La progettazione delle strutture urbane, così come le architetture e le funzioni, sono grandi indicatori di questa interazione.

Keywords: Models, urbanism, architecture.
Modelli, urbanistica, architettura.

Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Professor of Art History at Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto/Transdisciplinary Research Center for Culture, Space and Memory.

Author: mrocha@letras.up.pt

Bruno Aguiar

PhD student in Heritage Studies / Art History at Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto and researcher at Transdisciplinary Research Center for Culture, Space and Memory.

Author: up201800495@up.pt

Received 20/9/2024; accepted 12/11/2024

1 | Introduction

European design and models were a hallmark of planning, knowledge and culture in the construction of new cities outside Europe.

The cultural and political relations between Portugal and Brazil promoted, from the 16th to the 19th century, an objective migration of artistic forms and models between the continents of Europe and America, namely in the various territories of Brazil, which is currently the fifth largest country in the world in geographical terms. It is important to note that the circulation of projects and designs also recognised a reverse route, i.e. from Brazil to Portugal [Rocha 1995]. The Portuguese presence first dominated and controlled the more coastal territories, then moving on to occupy inland territories along the river routes.

On the Atlantic coastline of Brazil, the defence system was developed as a guarantee of community settlement, which contributed to the development of urban agglomerations. The consolidation and defence of these territories were huge challenges in terms of knowledge and economic resources for the Portuguese Crown. It should be noted that the defensive architectures built in Brazil were at the forefront of modern pyrobolic practices and architectural forms that responded to this emergence of knowledge.

Still in the 15th century, the occupation of the Atlantic islands of Madeira and the Azores as virgin territories, in parallel with the conquest and occupation of strongholds in North Africa, posed other challenges.

Both situations raise questions about the circulation of European forms and models:

1. On the islands of Madeira and the Azores, the organisational model practised in the Kingdom was followed. In the same cultural environment, the builders of the various artistic facilities followed the practice in force on the mainland. With royal support, the foundation of the Cathedral of Funchal began in 1493 and was inaugurated in 1508; later, the occupation and organisation of the Azores required the construction of the Cathedral in the city of Angra do Heroísmo.
2. From 1500 onwards, the forms and models of European architecture circulated on the American continent, with the foundation of cities and towns in Brazil.

Following the Portuguese administrative organisation, reformed by the *Charters* issued by King Manuel I at the beginning of the 16th century, the central power sought to standardise weights, measures and laws, applied to all of Portugal's municipalities and extended to the territories under Portuguese rule, spreading to various continents beyond Europe: Africa, Asia and America. All according to the premise of One Territory and a single administrative and judicial system. The *Manueline Ordinances* (Ordenações Manuelinas), whose printed circulation began in 1514, applied to the whole of mainland Portugal and the territories and communities under Portuguese rule.

2 | Cities and design

Brazilian historiography has empirically established that Portuguese cities lacked a plan to regularise their layout, and thus the cities founded in Brazil from 1500 onwards suffered from a lack of urban study and planning [Menezes 2015, 19-20].

Three issues must be taken into account when scientifically analysing this subject.

The first one is the many of the cities that currently exist in mainland Portugal originated in urban centres of Roman origin. In addition to the cities that became extinct after the fall of the Roman Empire, and which are being explored by archaeology, many other cities resisted the cultural and religious clash and remained, transforming themselves during the High Middle Ages and continuing their evolutionary path to the present day. From north to south, we can highlight some urban centres: Bracara (Braga); Aquae Flaviae (Chaves); Scalabis (Santarém); Olisipo (Lisbon); Eborac (Évora); Pax Julia (Beja); Ossónoba (Faro). Later, the Muslim advance in the 8th century conquered the territory and imposed new religious rituals. In the north of Portugal, as in Galicia, the Moorish advance confronted Christian communities as well as structured and organised population centres. From this ideological, political, cultural and religious confrontation, the urban centres adapted their formal evolutionary process.

The second issue is that in medieval times, monasteries were key players in this process [Rocha 2011, 227-230; Gaspar 2002, 87-93; Rocha, Montero 2023, 283-290], promoting the foundation of urban centres, conditioning the adaptability of streets, squares and walls to the natural requirements of the site. During the Middle Ages, we highlight the plan defined by the cities of Porto and Guimarães, whose walls surround an irregular perimeter with various natural features, which modelled the organic shapes of streets and squares. These urban centres were designed and developed «adapted to the natural structure, in a symbiosis between man and nature» [Teixeira 2022, 113]. In the Portuguese diaspora, the monasteries accompanied the occupation and consolidation of territories in Africa, Asia and America.

The last issue is that more than pre-established plans in this historical-cultural melting pot, Portuguese cities developed according to an organic plan of adaptation and assimilation of intercultural forms produced and transformed in diachrony. At times, systematic planning of the

city's territory was observed, following orthogonal and rectilinear designs. The city of Tomar is an excellent example of the use of regular planning in the Middle Ages in Portugal.

The city of Salvador da Bahia hosted the first seat of the General Government of Brazil in 1549, under the command of Tomé de Sousa. In view of the administrative role that the centre would take on, the general government hired the appointed Master of the Fortresses of Salvador, Luís Dias, to plan the city [Dias 2007, 40-41]. Bahia, the seat and capital of government and the centre of Brazil's religious organisation, saw its sociocultural prominence decline in the 19th century after the Portuguese Crown fled to Brazil and King John VI chose the city of Rio de Janeiro as the capital of the United Kingdom of Portugal and Brazil.

The structuring and growth of the city of São Salvador attracted fundamental institutions in the 16th century, which contributed to defining the design of the city. Conventual units, Confraternities and Third Orders, churches and parishes, together with the houses of different social strata. The establishment of the Jesuit School in the upper part of the city should be emphasised as a determining factor in urban structuring. It made an indelible contribution to the development of the urban agglomeration in the lower (maritime) part and in the upper part to the establishment of the city's main architectural, religious and civil facilities.

In European urban culture, and as a result of the classical Greco-Roman tradition, public spaces are decisive in structuring the design of cities [Teixeira 2022, 27].

The doctoral study on the city *De Filipéia à Paraíba: uma cidade na estratégia da colonização do Brasil séculos XVI-XVIII* (From Filipéia to Paraíba: a city in the colonisation strategy of Brazil in the 16th-18th centuries) [Moura Filha 2004] unequivocally and scientifically demonstrated that the cities founded in Brazil by Portugal in the 16th-17th centuries followed a pre-established plan. In the centre of the city was the Municipal Power Building, or Town Hall, with a square in front; from the centre of the municipal power, several straight streets were laid out that defined the design of the city.

Although Brazilian historiography considers that the cities founded by the Portuguese had no planning, squares, streets and civil and religious institutions were defined arbitrarily, following the course of needs, and without prior definition of the study of the urban fabric, the rationale based on documentary and iconographic research requires the reinterpretation of data, and is pointing to new scientific results, factually forcing the replacement of publicised knowledge about the design of Brazilian cities between 1500-1900, covering foundation, development and restructuring. Based on the study *De Filipéia à Paraíba*, carried out at the University of Porto, three phases were recognised in the occupation of the city, which were reflected in the redefinition of the design of the streets and squares, as well as in the architectural forms and functions of the buildings. These are the foundation of the city of Filipéia de Nossa Senhora das Neves by the Portuguese Crown (1585); the Dutch takeover and domination of the city (1634-1654); the resumption of Portuguese control of the city (1654-19th century).

3 | Intercontinental migrations of artistic languages: models and forms

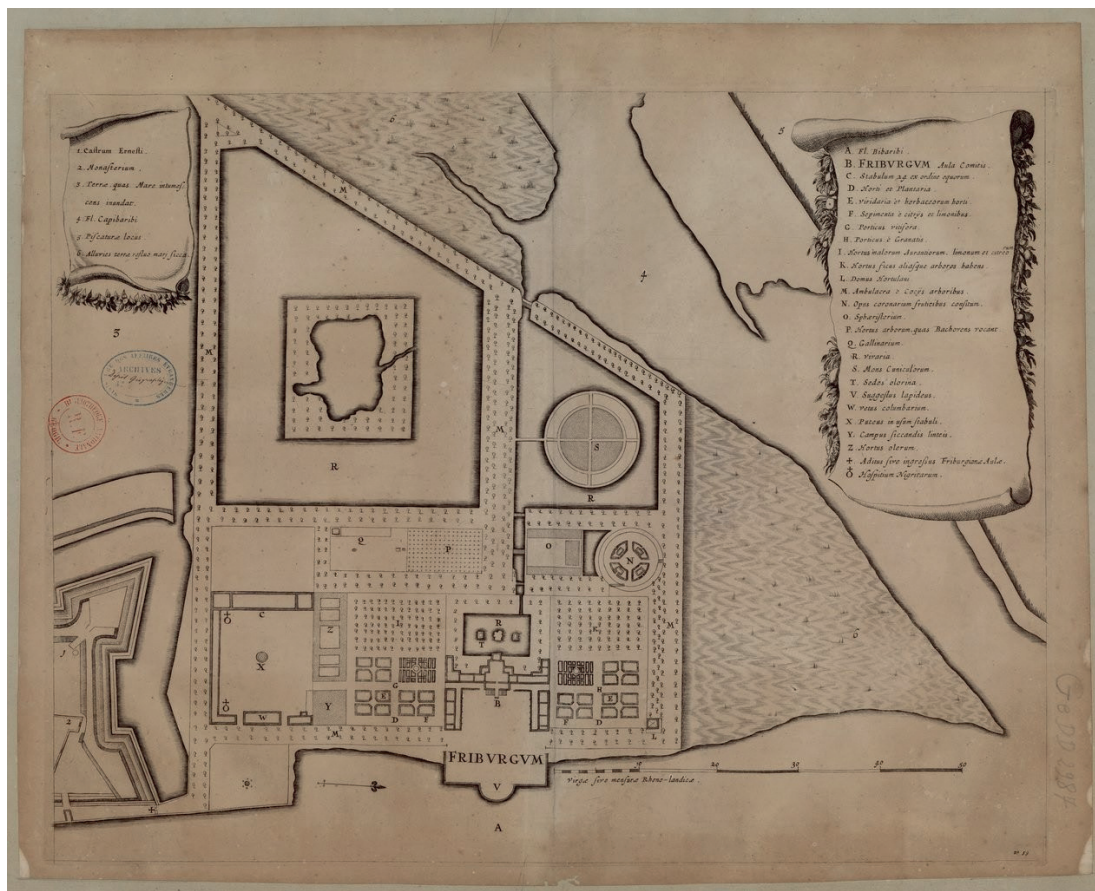
As far as urban planning is concerned, the circulation of forms and models from Europe to Brazil, in addition to those disseminated by Portugal, found strong propagation during the Dutch domination of Brazilian territories, led by the West India Company (1630-1654) in what Brazilian scientific tradition has labelled *Dutch Brazil*. The invasion and conquest of Olinda and Recife, located in the profitable colonial emporium of the captaincy of Pernambuco, in 1630, represents a watershed in urban terms. The Dutch transferred the centre of colonial power

from Olinda to Recife, which triggered the transition from «a simple fishing village around a small church» [Freyre in Mello 2010, (6)] to the effective occupation of the isthmus where the process of urbanisation began [Reinaldo, Alves 2013, 2] and the start of its territorial march as a city towards the mainland [Jurema 1971, 28-29].

The influx of people, foreigners and those leaving Olinda [Barreto 1994, 31], increased the demand for housing in the peninsular town. The West India Company therefore needed to find a solution to the pressing issue of housing in order to make the commercial exploitation of Pernambuco's valuable sugar production viable, which at the time was part of the most important sugar production area in terms of the global market [Mello 2010, 41], and to ensure profits. Recife's peninsular space was limited. Responding to the maintenance of building schemes on narrow plots, as was practised in Portuguese cities such as Porto, Guimarães and Braga, was insufficient for the human demand generated by the dynamics of the sugar trade. This was one of the reasons why, from the very beginning of the occupation, the Dutch drew up urban plans that encompassed not only the isthmus, but also Antônio Vaz Island [Cavalcanti 1977, 61], which was essential for supplying water to the population and, from a military tactical point of view, for protecting Recife [Mello 1987, 50]. The growth of the settlement, the scarcity of housing and the exorbitant rents charged by the Company left no other option but to expand the urban fabric of the isthmus towards Antônio Vaz Island [Barreto 1994, 31], which was carried out by John Maurice of Nassau (1637-1644) [Cavalcanti 1977, 151].

The planned occupation of the Antônio Vaz Island, known as Mauritius City or *Mauritsstadt*, the territory where Dutch urbanism effectively took hold [Menezes 2015, 21], took place according to the architect Pieter Post's sketch [Barreto 1994, 33; Galvão 2006, 20-21; Menezes 2015, 40 and Sette 2018, 50], dated 1639. Towards the south, from the oldest part of the city, the market square, wide, reticulated streets were designed, forming symmetrical blocks where there had previously been marshes [Costa 1983, 102]. Plots were valued more in the vicinity of the oldest and most central part [Costa 1983, 102] and less in the southern section [Barreto 1994, 34], where the parish of São José would later develop. The area between Fort Ernesto and Cinco Pontas is unified into a bastioned square, as Pereira da Costa points out [Costa 1983, 102] and ratifies the cartography of the time, which reinforces the city's defensive aspect against the hostilities of the Luso-Brazilian reconquest based on the mainland. In turn, canals were opened to drain puddles and swamps in order to clean up the territory, and flooded areas were filled in, creating new spaces for occupation. In other words, the Antônio Vaz Island, wild and almost savage, was converted by John Maurice of Nassau into a huge empty space where he could carry out new major colonisation and urbanisation programmes [Benevolo 2019, 557]. These programmes are where we see the references to Renaissance culture and the treatises by Vitruvius and Alberti mentioned by Leonardo Benevolo [Benevolo 2019, 577], given that the geometric regularity present in the Dutch plan for Mauritius, then «a common habit and a priority requirement in productive technique» [*Ibidem*] of European civilisation. Nassau transferred the seat of the Dutch enterprise from Recife to Mauritius and had his palace, known as Freiburg or *Vrijburg*, built on the island in the far north. According to Gilberto Freyre, the building was constructed «according to the models of Palladio and Serlio» [Freyre 2007, 155] and, as well as marking the social status of the governor-general in the landscape, it took on nautical and defensive functions. In other words, forms and models from the Old World that aim to give the landscape and territory being shaped under Nassau a symbolic dimension of commercial prosperity, urban development, defensive vigour and political order.

Fig. 1: Joannis Blaeu, *Friburgum*, 1647 [Paris. Collection of the Bibliothèque nationale de France/Gallica].



The fall of the Dutch and the Portuguese reconquest gave Recife a new urban development boost. The trail of destruction left by the conflicts demanded a great deal of construction effort, especially on the Antônio Vaz Island, where the Dutch themselves, in their eagerness to protect their mercantile enterprise by increasing fortifications and resisting the attacks of the Luso-Brazilian reconquest, dilapidated dwellings, ruined the gardens and a large part of the palace of Freiburg itself, years before the capitulation in 1654 [Galvão 2006, 29]. The flow of Portuguese to Pernambuco resumed. Merchants and masters of trades came to occupy the spaces left by the Dutch [Moura Filha 2010, 361], once the driving force behind the intense dynamics of the colonial emporium. With the normalisation of trade between the captaincy and the kingdom, the wheels of the economy began to turn again, creating the right conditions for another wave of urban development. According to Maria Berthilde Filha: «In this context, there was room for action for men who wanted to invest resources and a receptive labour market, absorbing labour capable of taking part in the reconstruction process» [Moura Filha 2010, 360]. Once the political and economic conditions for the development of commercial and port activities were in place, a new financially successful merchant class emerged in Recife that

needed spaces to assert its social prestige. At the same time, there was a need to consolidate the presence of the Catholic Church, an important arm in the Portuguese colonising process, in a territory that until recently had been occupied by Calvinists, Lutherans and Jews. Consequently, from the second half of the 17th century onwards, the work of the religious brotherhoods and the building of various churches transformed the urban landscape (most notably in the former Mauritius City, now Santo Antônio Island) [Costa 1983, 105] and contributed to the expansion of Recife's construction network, in a process that spread throughout the 18th century.

Therefore, it is in this chronology that the construction of various examples of Recife's religious architecture affiliated with the language of the Portuguese Baroque began, many of which are still present in the city today, such as the chapel of Our Lady of the Pilar (*Capela de Nossa Senhora do Pilar*), on the isthmus, built on the ruins of the Fort of St. George (*Forte de São Jorge*) between 1680 and 1683 [Guerra 1960, 11]; the church of the Jesuit School, Church of the Holy Spirit (*Igreja do Espírito Santo*), located on the Santo Antônio Island, which was born out of the extensive remodelling of the French Calvinist church between 1686 and 1689 by the priests of the Society of Jesus [Guerra 1960, 31-32]; and the church of Our Lady of the Conception of the Military (*Nossa Senhora da Conceição dos Militares*), built at the end of *Rua Nova* from 1720 onwards on an embankment to the west of the island from where the new wooden bridge to the mainland departed [Maia, Menezes 2019, 10-11; 15-16].

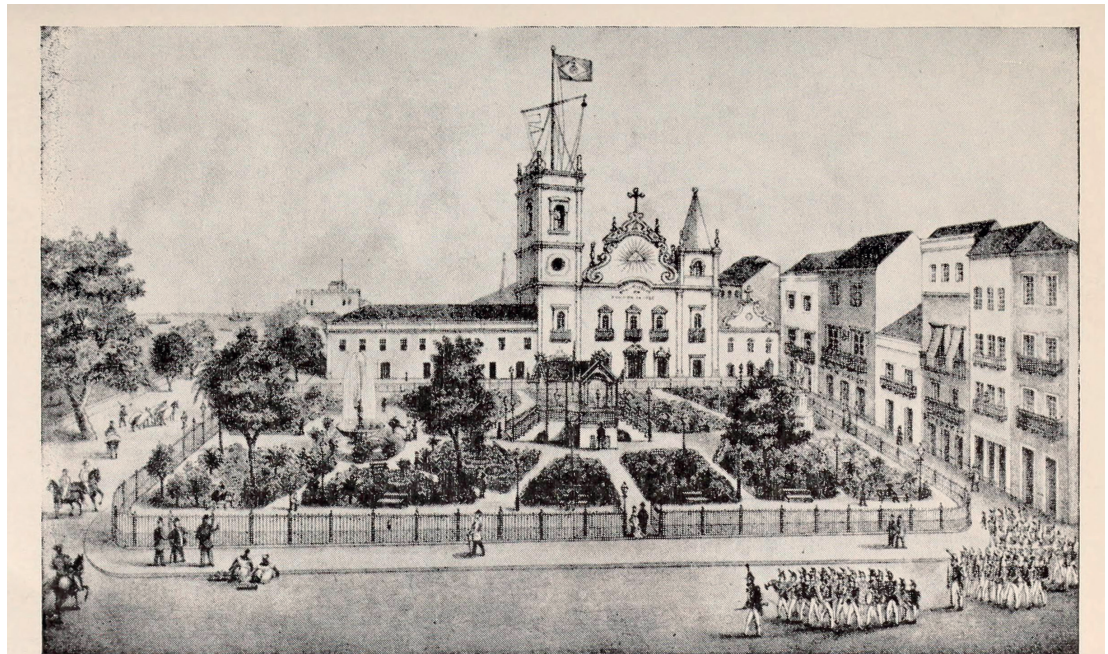


Fig. 2: Square 17 at the end of the 19th century with the church of the Holy Spirit and the old Jesuit school in the background, undated [Guerra 1960, between pages 32 and 33].

The circulation of forms and models in Recife points to a new turn in the building code and urbanism. With the arrival of the 19th century, the city faced a new phase of architectural transformation. After stretching for three centuries from the isthmus to the mainland, the city arrived in the 1800s thriving on the strength of trade and pressured by population growth. In turn, the arrival of the Portuguese court in Brazil in 1808 and the opening up of the country to international trade after the Industrial Revolution put Pernambuco, and more particularly Recife, whose port vocation was more than consolidated, in contact with the world. The commercial success resulting from this opening guaranteed the development of a bourgeois elite, the strengthening of trade-related activities in the city, as well as its territorial expansion and the stimulus for material improvements spearheaded by the public administration [Barreto 1994, 43] in the face of the city's prosperity.

For new times, a new language. A code was needed that would bring Recife into line with the great centres of the western world, particularly Paris. To this end, the neoclassical style was imposed on Recife, which wanted to overcome its old colonial neighbourhood feel and achieve the status of a top class city.

Not without reason, Francisco do Rego Barros, president of the province of Pernambuco between 1837-1844, a man from the sugar land oligarchy with academic and cultural training in the French capital, went to the *École Polytechnique* in Paris to find the technical and artistic strength to implement his ambitious agenda for transforming and organising Recife's urban space, as well as to build the apotheosis of his modernising project, the future Santa Isabel Theatre.

After his stay in this «modern Athens» [Costa 1882, 387] of the 19th century, Rego Barros wanted an engineer in charge of Public Works who embodied the vanguard of construction processes, who knew the boldest materials, who also incorporated the scientific spirit of the new times and who mastered the new architectural code he had seen in Paris: the neoclassical, a translation of modernity and representation of public power. It was within this framework that the French engineer Louis-Léger Vauthier, who worked in Pernambuco from 1840 to 1846, spread in Recife the precepts established by the treatise writer J.N.L. Durand, once a professor of Architecture at the *Polytechnique* [Lance 1872, 241], whose work *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* he certainly knew in depth, given his commitment to his studies as a student.

His rationalism as an engineer guided the design and construction of the *Theatro Publico* (Public Theatre) which, according to Alberto Sousa, is based on the central idea that the building should be the result of the careful articulation of independent volumes that accurately reflect the various spatial and formal needs of the different sectors of the building, defined according to the predominant use of each one [Sousa 2000, 55]. However, as erudite and attentive to the constraints of the project as he was, Vauthier didn't close himself off from his architectural references, but rather integrated Vignola's treatises into the great novelty of the project and the architectural element for which he reserved some decorative elements: the portico with arcade. Thus, using the book *The Five Orders of Architecture* by the Renaissance master, the French technician articulates two models of different temporalities in the symbolically most outstanding building among those being erected in Recife at the time.

What's more, as determined by the theatre company's administrative committee, it uses lioz stone from Lisbon for the façades, which concretely layers the building with shapes and models, construction solutions and chronologies from the treatise.



Fig. 3.1: Front of the Santa Isabel Theatre, Recife [photo Bruno Aguiar, 19 August 2019].



Fig. 3.2: Louis-Léger Vauthier, *Theatro de Pernambuco*, 1841 [Brasília. Collection of the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional].

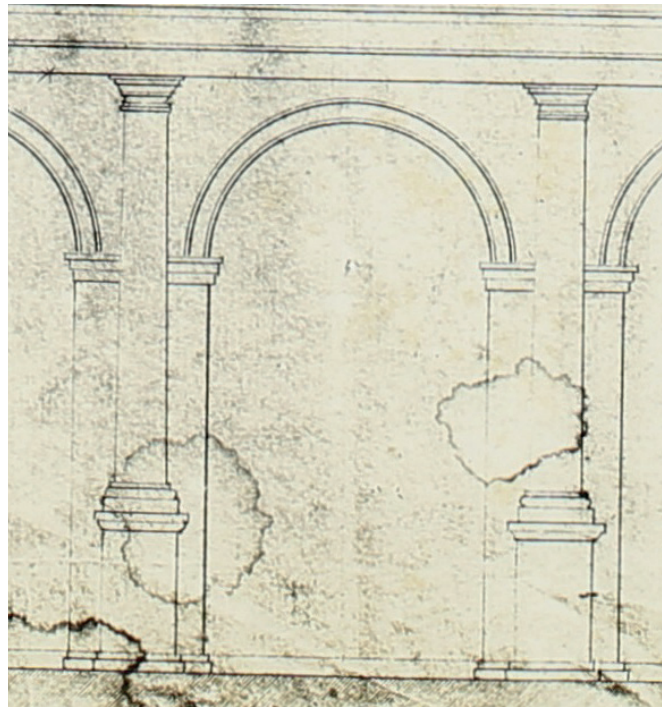


Fig. 3.3: Louis-Léger Vauthier, *Theatro de Pernambuco*, 1841, detail [Brasília. Collection of the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional].

Fig. 3.4: Print VII in Tuscan order [Vignola 1806, 39].



Fig. 3.5: Focus on the portico with arcade of the Santa Isabel Theatre, Recife [photo: Bruno Aguiar, 6 September 2020].



Still on the subject of Vignola, it is worth pointing out that his treatise was well known in Recife and his models were already circulating in the city at the time, brought in by the Portuguese, by technicians and building craftsmen, as well as by experts. This is evidenced by the advertisement for *Livraria da Esquina do Colégio* in the newspaper *Diario Novo* on 1 March 1845:

Compendium of practical geometry, applied to the operations of Design, to serve as a basis for those who dedicate themselves to the Fine Arts, or to the mechanical arts, 1 vol, 1839, by the professor of the Academy of Fine Arts of Lisbon - Elements of theoretical and practical perspective for the preliminary instruction of architects, painters, sculptors, and all sorts of people who dedicate themselves to the arts of Design, by the professor of the Civil Architecture Design Class, 1 vol. 1842 - Theoretical notions of civil architecture, followed by a brief treatise on the 5 orders by J.B. de Vignola, by the same professor, 1839¹.

This circulation continued into the following decade, an indication of the certain popularity of the architectural principles of the Italian scholar among the local artistic class and of their inclusion in the ways of living in Recife, especially among the elite:

To artists. A treatise on architecture, containing one hundred and twenty prints by Barossio. An important work for artists: for sale at the Pateo do Colégio, home of the blue book².

¹ Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Hemeroteca Digital Brasileira, «*O Diario Novo*», n.º 49, March 1, 1845, p. 4.

² Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Hemeroteca Digital Brasileira, «*Diario de Pernambuco*», n.º 177, August 8, 1851, p. 4.

In the transition to the 20th century, Recife saw a new diffusion of models and forms brought by European technicians or those trained in the Old World and the consequent cultural updating of tastes.

Recife, the important capital of a now republican Brazil, longed for a new, modern, healthy, planned version of itself, in line with the cutting-edge urbanism of the time emanating from the European centres of diffusion (once again Paris), which would symbolise its socioeconomic and cultural development and the effective overcoming of the nineteenth-century and somewhat colonial city. It was the *New Recife* that was on the horizon, freed from the «blind cult of the old» that deformed the spirit of the people of the land and of an old-fashioned and bad architecture that «was bad for the nerves»³.

Thus, marked until then by narrow, winding streets and by the «thin, tall and long» houses, as Gilberto Freyre put it, that dominated the landscape of these same streets [Aguiar 2020, 114-115], the city's primitive centre underwent profound transformations in the second decade of the 19th century with a view to boosting port activity and increasing the economy of Pernambuco's capital. These transformations led, among other things, to the reorganisation of the streets, the razing of a large part of its old 19th century houses and their replacement by buildings that would find in French eclecticism the building code for the affirmation of modernity and the overcoming of the old 19th century city, still punctuated by colonial architectural landmarks and shrouded in the fog of the insalubrity of its *sobrados* (two-storey buildings with a balcony). It is in this chronology that we will find the work of foreign technicians in the city who will materialise this ideology of progress propagated by the elites and reverberated by the Recife

Fig. 4: Partial aerial view of the parishes of Recife and Santo Antônio, undated [Rio de Janeiro. Collection of the National Archives of Brazil].



³ Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Hemeroteca Digital Brasileira, «*Diario de Pernambuco*», n.º 55, March 9, 1904, «*O Recife Novo*», p. 1.

media. Among them was Fabio Tancredi, an «architectural engineer»⁴, as he appears in newspaper adverts, with a degree from the University of Rome and the author of the design for the Western Telegraph Company building, now the *Paço do Frevo* museum, and the mansion of the capitalist José Pessoa de Queiroz, which no longer exists.

4 | Conclusion

The development of research into the circulation of forms and models from Europe/Portugal to Brazil is leading to a historiographical revision. The break with the paradigm of Brazilian scientific tradition about the non-planning of cities during colonisation, founded in Brazil during Portuguese rule, points to new perspectives in the field of the history of urbanism, as we outline in this work. As far as architecture is concerned, even the so-called «Frenchism», in other words, the unthinking, decontextualised, pure and simple importation of models and forms from the diffusing centres (France, in this case) to their areas of influence, such as Recife itself, is being called into question [Aguiar 2020, 190]. There are assimilations, symbioses, of course, with the local context from both a constructive and symbolic point of view. The framing of these examples ensures a particular context, not alienated from its historical circumstances. After all, to paraphrase Norbert Elias, architecture does not exist in a vacuum. There are countless examples, but we prefer to return to a landmark of Recife's civil architecture to support our argument and bring up the case of the Santa Isabel Theatre. In terms of the most important architecture, as we have seen, of the modernising project under the management of Francisco do Rego Barros, the Frenchman Vauthier, despite taking as his model the «most modern and most appropriate theatres in France»⁵, took into account «the changes needed by the heat of this climate» [*Ibidem*] for the theatre's risk. A strictly French theatre in a tropical climate would not be feasible, even more so in the hands of a technician with cutting-edge knowledge of the art/science of building. And we can also refer to a certain «popularity» of Vignola's treatises that circulated in the capital of Pernambuco.

Finally, it is important to mention in this brief overview of diachrony how the historical context ideologically guides the circulating models and forms, as well as their implementation: sometimes as signs of the vigour of the Dutch exploratory mechanism; sometimes as a reaffirmation of territorial control and the Lusitanian presence in its colonial emporium; sometimes as ratification of a modernisation project for an important regional hub in a newly independent Brazil; sometimes as the overcoming of the old colonial city by a Recife that seeks to build itself as a synonym for modernisation and progress.

⁴ Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Hemeroteca Digital Brasileira, «*A Provincia*», n.º 367, December 18, 1911, «*Empresa Constructora Pernambucana*», p. 2.

⁵ Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Hemeroteca Digital Brasileira, «*Diario de Pernambuco*», n.º 184, August 25, 1841, «*A PEDIDO*», p. 2.

Bibliography

- AGUIAR, B. (2020). *O solar do Manguinho: uma arquitetura classicista nos arrabaldes do Recife do século XIX*, dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/131185> (July 2024).
- BARRETO, A. (1994). *O Recife através dos tempos: formação de sua paisagem*, Recife, FUNDARPE.
- BENEVOLO, L. (2019). *História da cidade*, 7ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva.
- CAVALCANTI, V. (1977). *Recife do Corpo Santo*, Recife, Prefeitura Municipal do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, Conselho Municipal de Cultura.
- COSTA, F. (1882). *Dicionário biográfico de pernambucanos celebres*, Recife, Typographia Universal.
- COSTA, F. (1983). *Anais Pernambucanos. Volume 3. (1635-1665)*, 2ª edição, Recife, FUNDARPE, Diretoria de Assuntos Culturais.
- DIAS, P. (2007). *Atlas da Arte Portuguesa no Mundo*, Lisboa, Editor Gráfica de Coimbra.
- FREYRE, G. (2007). *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, 5ª edição, São Paulo, Editora Global.
- GALVÃO, S. (2006). *Dicionário corográfico, histórico e estatístico de Pernambuco. Volume IV (S-Z)*, Recife, CEPE.
- GASPAR, J. (2002). *Os Espaços Conventuais e o Metabolismo da Cidade*, in *Conversas à Volta de Conventos*, Évora, Casa Sul Editora, pp. 87-93.
- GUERRA, F. (1960). *Velhas igrejas e subúrbios históricos*, Recife, Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife.
- LANCE, A. (1872). *Dictionnaire des architectes français. Tome premier A-K*, Paris, Vve A. Morel et Cie, Éditeurs.
- MAIA, G., MENEZES, J. (2019). *Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares no Recife: a arte da imagem*, Recife, Bureau de Cultura.
- MELLO, E. (2010). *O Brasil holandês*, São Paulo, Companhia das Letras e Penguin.
- MELLO, J. (1987). *Tempo dos flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil*, Recife, Editora Massangana – Fundação Joaquim Nabuco.
- MENEZES, J. (2015). *Ruas sobre as águas: as pontes do Recife*, Recife, CEPE Editora.
- REYNALDO, A. - ALVES, P. (2013). *Origem da Expansão Urbana do Recife: Divisão do solo e configuração da trama urbana*, V Seminário Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona e Buenos Aires, junho, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/14495> (July 2024).
- MOURA FILHA, M. (2004). *De Filipéia à Paraíba: uma cidade na estratégia de colonização do Brasil séculos XVI-XVIII*, tese de doutoramento, Porto, edição de autor, <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14275> (July 2024).
- MOURA FILHA, M. (2010). *Artistas e artífices a serviço das irmandades religiosas do Recife nos séculos XVIII e XIX*, in *A Encomenda. O. Artista., A. Obra*, coord. N.M. Ferreira-Alves, Porto, CEPESE, pp. 359-378.
- ROCHA, M. (1995). *A Capela de Santo Ovídio de Caldelas: um projecto vindo do Brasil*, in «Revista MVSEU», pp. 197-208.
- ROCHA, M. (2011). *A Memória de um Mosteiro. Santa Maria de Arouca (Séculos XVII-XX). Das Construções e das Reconstruções*, Porto, Edições Afrontamento.
- ROCHA, M. - MONTERO, J., coordenadores (2023). *História da Arquitetura Perspetivas Temáticas (II). Mosteiros e Conventos. Formas e Modos de (E para) Habitar*, Porto, CITCEM, pp. 283-290.

- SETTE, M. (2018). *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*, 4ª edição revista e ampliada, Recife, CEPE.
- SOUSA, A. (2000). *O classicismo arquitetônico no Recife imperial*, João Pessoa, Editora Universitária UFPB e Salvador, Fundação João Fernandes da Cunha.
- VIGNOLA, G. (1806). *I Cinque Ordini d'Architettura di Giacomo Barozzi da Vignola*, Firenze, Nella Stamperia di Giuseppe Tofani, e Compagno.

Printed sources

Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional Digital do Brasil:

- «*A Província*», n.º 367, December 18, 1911, «*Empresa Constructora Pernambucana*», p. 2, http://memoria.bn.br/DocReader/128066_01/22490 (July 2024);
- «*Diario de Pernambuco*», n.º 184, August 25, 1841, «*A PEDIDO*», p. 2, http://memoria.bn.gov.br/docreader/029033_02/2020 (July 2024);
- «*Diario de Pernambuco*», n.º 177, August 8, 1851, «*Vendas.*», p. 4, http://memoria.bn.br/DocReader/029033_03/1900 (July 2024);
- «*Diario de Pernambuco*», n.º 55, March 9, 1904, «*O Recife Novo*», p. 1, http://memoria.bn.br/DocReader/029033_08/5073 (July 2024);
- «*Diario Novo*», n.º 49, March 1, 1845, «*Vendas.*», p. 4, <http://memoria.bn.br/DocReader/709867/2644> (July 2024).

Websites

- <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/> (July 2024)
- <https://archive.org/details/icinqueordinidar00vign/page/n38/mode/1up> (June 2024)
- <https://archive.org/details/velhasigrejasesu00guer/page/n40/mode/1up> (June 2024)
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8596727q> (June 2024)
- <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/131185> (July 2024)
- <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14275> (July 2024)
- <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp> (July 2024)
- <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/14495> (July 2024)

Napoli negli anni del Risanamento: la commissione del *Ciclo di San Martino* a Vincenzo Migliaro

Sara Casciano

storica dell'arte

Abstract

Il contributo analizza la rappresentazione della Napoli di fine Ottocento e inizi Novecento; l'attenzione sarà rivolta, in particolare, alla serie di dipinti dedicati alla conservazione della memoria cittadina, eseguiti dall'artista Vincenzo Migliaro, commissionati dal Ministero e destinati al Museo di San Martino. Attraverso le opere migliariane, opportunamente correlate con le riprese fotografiche del tempo, si cercherà di esaminare gli aspetti dei luoghi soggetti a trasformazioni per comprenderne i caratteri iconografici in continua evoluzione.

Naples in the years of Risanamento: the commission of the *Ciclo di San Martino* to Vincenzo Migliaro

The contribution analyses the representation of Naples in the late 19th and early 20th century. Attention will be paid in particular to the series of paintings dedicated to the preservation of the city's memory, executed by the artist Vincenzo Migliaro, commissioned by the Ministry and destined for the Museo di San Martino. Through Migliaro's works, appropriately collated with photographs of the time, an attempt will be made to examine the aspects of the places subjected to transformation in order to understand their changing iconographic features.

Keywords: Cambiamento urbano, Iconografia urbana, Arte e Fotografia.
Urban change, Urban iconography, Art and Photography.

Sara Casciano è storica dell'arte, laureata alla Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli studi di Napoli Federico II. Ha partecipato a progetti di studio e ricerca patrocinati dallo stesso ente (POR CAMPANIA FESR - REMIAM, Rif.BS/05/2021 e *Tecnico esperto dell'ideazione e progettazione del prodotto multimediale*) e ha all'attivo diverse pubblicazioni incentrate soprattutto sul rapporto tra le arti figurative e la letteratura, focalizzando l'attenzione sul territorio partenopeo. Attualmente collabora con alcuni artisti del panorama artistico contemporaneo campano e si occupa di progettazione e formazione.

Author: sara.casciano88@gmail.com

Received 28/4/2024; accepted 13/11/2024

1 | Introduzione

Napoli nel corso dei secoli ha vissuto numerosi periodi di transizione dovuti non solo alle dominazioni che si sono susseguite, ma anche ai mutamenti politici, economici e sociali dell'intera Nazione e interni alla città stessa, il cui volto si è trasformato, acquisendo o perdendo caratteri; a tale proposito verso la fine del XIX secolo iniziò a manifestarsi uno degli eventi cruciali per l'iconografia urbana: il Risanamento, ossia una notevole azione di bonifica e modifica del sistema urbano al fine di risanare la città nonché uno stravolgimento dell'estetica cittadina con conseguenze anche dal punto di vista socio-culturale. In un periodo così complesso, che ha le sue radici già negli anni post-unitari [Alisio 1980], impegnarsi per conservare le memorie della storia della città divenne uno dei punti focali e uno dei temi portanti delle riflessioni di personalità appartenenti a svariati ambiti; nacque così intorno al Risanamento una vera e propria 'questione', che si snodò negli anni, contribuendo alla conservazione di tracce storiche. Per 'questione' si intende l'insieme degli avvenimenti che ruotavano intorno a questo complesso e incisivo fenomeno; in particolar modo ci si riferisce a tutte le disamine e le azioni che contribuirono a ramificare l'evento nella memoria collettiva e, come è stato scritto, in quella storica; tra le riflessioni imperanti ci furono anche quelle relative alla salvaguardia e tutela dei monumenti, che, come si vedrà, saranno cruciali per una serie di iniziative incentrate sul Patrimonio partenopeo. In questo clima divenne necessario quindi non solo preservare le immagini della città attraverso la letteratura e le fonti documentarie, ma anche attraverso l'arte figurativa e la fotografia e fu così che, nel 1887, il pittore Vincenzo Migliaro ricevette la commissione di alcuni

quadri che dovevano arricchire il Museo di San Martino, già costituito da una rilevante quantità di opere rappresentanti la storia di Napoli e quindi la sua iconografia. Anche i fotografi dell'epoca si prodigarono nella registrazione di luoghi destinati a modifica o demolizione, regalando ai posteri immagini compatibili con le raffigurazioni dell'artista napoletano grazie alla sua ineccepibile ripresa dal vero. L'elaborato quindi ricostruirà non solo, con una breve analisi storica, il Risanamento, mettendo in evidenza la sua centralità nel panorama culturale campano, ma racconterà, mediante i documenti, la commissione ministeriale del *Ciclo di San Martino*, affidata a Migliaro, non tralasciando il suo legame con la fotografia.

2 | Il Risanamento a Napoli: caratteri generali

I lavori di Risanamento si incentrarono sulle zone dei quartieri denominati 'bassi' ossia i quartieri: Vicaria, Pendino, Mercato e Porto, poiché ritenuti ad alto rischio soprattutto a causa del sovraffollamento e della scarsa igiene in aggiunta all'infelice condizione di povertà. Gli interventi, che iniziarono a essere progettati e in alcuni casi avviati già dalla metà dell'Ottocento, furono accelerati dopo l'epidemia di colera del 1884, che dilaniò la città e i suoi abitanti. La figura di spicco nel Comune di Napoli nel periodo dello sventramento fu Nicola Amore, sindaco e fautore delle iniziative. Il Governo italiano prese parte alle vicende ricevendo molte critiche (così come il Comune stesso), dovute tra le tante cose ad alcune incongruenze tra la teoria e la pratica, ai rallentamenti o alle negligenze rispetto alla modifica o all'abbattimento di siti di rilievo dal punto di vista culturale. Per delineare il piano delle iniziative furono effettuati incontri tra varie figure politiche, in cui vennero evidenziati una serie di punti da non tralasciare tra cui la realizzazione di una rete fognaria efficiente. Già in anni precedenti la condizione igienica della città era stata analizzata poiché si riteneva che una scarsa igiene pubblica fosse l'origine di spiacevoli problematiche (tra queste proprio il colera); tra gli studi sul tema si citano quelli di Marino Turchi [Turchi 1862] e Raffaele Valieri [Valieri 1867]. Uno degli avvenimenti necessari per l'avvio delle attività di Risanamento fu la *Legge per il Risanamento della città di Napoli*, emanata nel 1885. Per l'attuazione delle opere di bonifica vennero nominate tre sottocommissioni: una si doveva occupare del sistema delle fognature, una dei quartieri bassi e una dei quartieri d'ampliamento. Giancarlo Alisio confermava che i vari progetti, seppur diversi, presentavano spesso la presenza della realizzazione di rettifili. Il rettifilo per molti progettisti restò una delle idee che poteva garantire l'igiene dell'aria e del territorio, la distribuzione della popolazione in maniera adeguata e collegamenti stradali efficienti. Tra i progetti favoriti ci fu quello dell'ingegnere Adolfo Giambarba, approvato nel 1886 e incentrato proprio sull'idea di Rettifilo. Nel 1888 fu bandita la gara d'appalto per le attività a cui parteciparono svariate banche, tra cui la Banca Subalpina e la Società Fratelli Marsiglia. Alcuni enti bancari si proposero sotto le vesti di una Società anonima, fondata nello stesso anno, denominata *Società per il Risanamento*, che vinse l'appalto e aumentò il capitale da stanziare per i lavori; la Società aveva molti compiti, tra cui quello esecutivo ed economico. Il Risanamento mosse i primi passi il 15 giugno 1889; l'avvenimento fu celebrato in piazzetta di Porto con una cerimonia inaugurale alla presenza del sovrano: ciò si può constatare visionando le foto dell'epoca [Alisio 1980, 194, fig. 4]. Nonostante i buoni propositi, le ricerche, le proposte e gli anni di progettazione e impegno, molti furono i disagi causati dallo sventramento, tra questi sicuramente la troppa attenzione all'estetica urbana e la mancata prudenza verso il popolo che, in alcuni casi, si impoverì ancora di più. Quella del Risanamento è un'argomentazione articolata, lunga e ampiamente trattata, difficilmente riassumibile in maniera esaustiva; per tale motivo si rimanda non solo alla già citata e immensa opera

di Alisio [Alisio 1980], che riporta anche i fogli in scala al 200 di tutte le zone di Napoli sottoposte all'intervento di modifica, garantendo la possibilità di conoscere la pianta dei luoghi nella loro veste originaria e in quella mutata, ma anche ad analisi successive che hanno arricchito il panorama degli studi sul tema [Papa 1990; Manzo 2018].

3 | Il Risanamento come tema sociale e culturale

Il Risanamento segnò il percorso storico di Napoli e così anche la mente di chi lo visse; molti si prodigarono in riflessioni o studi sulla materia ed è per tale motivo che durante questa fase nacque intorno al fenomeno una vera e propria 'questione' che vide impegnati personaggi appartenenti a diversi ambiti disciplinari. Alcune personalità analizzarono il Risanamento solo dal punto di vista scientifico, cercando di fornire suggerimenti o soluzioni rispetto alle decisioni o all'esecuzione dei lavori; altri ne denunciarono le conseguenze; altri ancora ne furono veri e propri fautori e altri abbracciarono l'accadimento facendolo diventare uno spunto per la creazione poetica o artistica. Una delle figure che ha raccontato il Risanamento sia dal punto di vista documentario che poetico e ha espresso una duplice visione per quanto concerne l'avvenimento è stato Salvatore Di Giacomo; il poeta, nei suoi scritti, riporta il lettore al corso delle vicende, donando anche una narrazione della società di quel tempo, dei paesaggi urbani caratterizzati da fondaci, bassi, piazze ricolme di gente energica in pieno ritmo, delle voci che si disperdono nell'aria asfissiante dei vicoli, come fece Vincenzo Migliaro; tra i suoi testi sul tema in esame si menzionano 'O *Funneco Verde*, raccolta di versi riferibili agli abitanti, e alle loro storie, di un fondaco partenopeo chiamato Fondaco Verde e le *Guide* della città di Napoli, in cui descrive i siti della città, delucidandone anche i cambiamenti urbanistici e architettonici. Le *Guide* sono datate 1892 e 1913; la seconda è contrassegnata da numerose informazioni riguardanti la toponomastica, la costruzione di nuovi edifici, le demolizioni e dall'insieme delle critiche del letterato rispetto a ciò che stava accadendo. Anche Matilde Serao ne *Il ventre di Napoli* esponeva in maniera romanzata e cronachistica la sua riflessione sul Risanamento, partendo dagli anni antecedenti ai lavori fino ad arrivare al loro seguito attraverso più edizioni che sono state accorpate; il risultato definitivo, costituito da tre parti (dal 1884 al 1905 circa), attraversa più di vent'anni, riportando sia un documento storico sia la testimonianza di chi, come la scrittrice, ha vissuto quegli anni di mutamento e di rinnovamento. Per Serao la situazione di Napoli era precaria ed era necessario avviare un cammino di salvazione, ma non superficialmente, e soprattutto rispettando prima di ogni cosa la gente che la abitava in difficili condizioni di vita. Se inizialmente poteva intravedere nell'opera di sventramento una possibilità di miglioramento seppur con molte riserve, successivamente alle attività svolte dal Comune e dal Governo la sua visione divenne completamente ostile e ciò si evince leggendo alcuni testi della seconda parte de *Il ventre (Il paravento; Dietro il paravento; Le case del popolo e Che fare?)* e alcuni dei capitoli della terza parte (*Il rione della bellezza*). I suoi discorsi si riferirono inoltre al pilastro portante del progetto di Risanamento, il Rettifilo, che ella definì *paravento* ossia una facciata che nascondeva tutto ciò che non era stato modificato o completato, mostrando l'incoerenza dei lavori ritenuti sommari e inconcludenti, mirati solo all'estetica e non all'utilità e realizzati non focalizzando l'attenzione allo scopo principale: migliorare le condizioni igienico-sanitarie e aiutare il popolo poco abbiente [Serao 1884 (2011), 103-104]. Per la Serao il Rettifilo non era la soluzione, ma solo un'illusione, una parvenza di ordine, un sipario che nascondeva la verità; e, nonostante i progetti, il denaro speso, il tempo impiegato, la distruzione di buona parte della città, non si era giunti a nulla [Serao 1884 (2011), 113]. Le riflessioni riguardanti l'evento storico si incentrarono

anche su una circostanza specifica che potrebbe essere definita ‘questione della conservazione dei monumenti’, dibattito a cui presero parte i sostenitori della modifica o della distruzione di costruzioni ritenute di minor valore (dopo un’attenta valutazione) o i contestatori che difendevano le memorie del tempo passato; la ‘questione’ è riconducibile alle vicende della Commissione municipale per la conservazione dei monumenti che di fatto aveva avviato le proprie iniziative e attività già in tempi precedenti (1874). Alisio ci informava della nascita e dell’evoluzione di questo organo [Alisio 1992, 41-49] ed evidenziava l’intensificazione delle azioni di studio, sorveglianza e salvaguardia del Patrimonio artistico partenopeo nella fase imminente ai lavori di sventramento. Le vicende della Commissione sono state trattate da molti studiosi, tra questi, Nadia Barrella, che ha dedicato all’argomento pagine di rilevante interesse. I suoi interventi al riguardo fanno parte di un imponente lavoro di ricerca [Barrella 1995; Barrella 1996; Barrella 2000], relazionabile alla macroarea incentrata proprio sul tema della tutela dei monumenti in Campania, che ha coinvolto inoltre altre personalità, come Giuseppe Fiengo [Fiengo 1993], curatore di un volume in cui emergono dati sulla situazione a Napoli durante il Risanamento [Colella 1993; Picone, Rosi 1993]. Diversi membri della Commissione furono anche personaggi della rivista «Napoli Nobilissima», che non solo ha offerto un reportage complessivo del periodo in esame ma è stata anche un crocevia di pensatori e attivisti. Bartolomeo Capasso fu un autore del periodico e membro della Commissione dal 1874 fino alla sua morte (1900), nonché promotore degli studi su Napoli [Sabbatino 2008, 196-198]; egli intendeva preservare la storia locale e identitaria, tutelando dei tasselli che ne costituivano la memoria, ma riteneva opportuno che venissero attuate trasformazioni. Bisognava quindi costruire un ponte tra presente e futuro e proiettarsi verso nuove prospettive; le sue parole in *La Vicaria Vecchia. Pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti* sono esplicative [Capasso 1889, 4; Sabbatino 2008, 197]. Benedetto Croce, che svolse le stesse funzioni del suo sodale Capasso e che esplicitò considerazioni similari riguardo ai lavori, fu anche segretario di un’altra Commissione, con presidente proprio Capasso, nominata nel 1890 [Alisio 1992, 46], ente che ricevette il compito di studiare la nuova toponomastica cittadina; le sue parole in *Agonia di una strada* lasciano intendere con durezza quanto per lo storico fosse necessario un intervento forse atteso da fin troppo tempo [Croce 1894, 178-179]. Altro cronista interessato alle dinamiche della tutela dei monumenti fu Nunzio Federico Faraglia che, nonostante ritenesse necessario l’intervento su alcune aree urbane, in *Largo di Palazzo* esplicò il rammarico per la perdita, causata dai lavori, di alcuni aspetti naturalistici, che da sempre avevano reso Napoli unica [Faraglia 1893, 2]. In tali circostanze diventò quasi un obiettivo primario quello di conservare la bellezza antica di una città che stava trasformando il suo aspetto e così tra le iniziative per la conservazione delle memorie si menziona quella della commissione delle opere dedicate alla Napoli che stava per scomparire destinate al Museo di San Martino ed eseguite dall’artista Vincenzo Migliaro.

4 | La commissione del *Ciclo di San Martino* a Vincenzo Migliaro

Vincenzo Migliaro (Napoli, 1858-1938) [Di Giacomo 2006; Giannelli 1916; Pica 1916; Schettini s.d.; Caputo 2001] è stato un artista a tutto tondo che ha operato fin dalla giovanissima età, partecipando a numerose mostre e godendo a pieno del clima culturale che invase Napoli a cavallo tra i due secoli. Fu dedito alla famiglia e agli affetti, conservando una grande devozione per una sola donna, Nannina, sua modella prediletta, e circondandosi di cari sodali come Salvatore Di Giacomo con cui amava scambiare idee e collaborare artisticamente. La sua maniera pittorica, così come i suoi temi, non seguivano mai un’unica linea ma dipendevano dall’ispirazione del

momento vissuto o dalle sensazioni che lo invogliavano a creare; da sempre artista di cuore, che venerava le donne riuscendo, nel ritrarle, a cogliere anche la loro intima essenza, nonostante la grande capacità di riprendere il vero in tutte le sfumature; per tale motivo seppe mostrare anche della città sia gli aspetti puramente materiali e culturali che la poetica malinconia mista a gioia che la definiva; per quest'ultimo motivo fu denominato *pittore di Napoli* e grazie a questa sua propensione artistica ricevette, come è stato scritto, nel 1887, per intercessione del professor Alberto Avena e il Direttore del Museo di San Martino, Giulio De Petra, la commissione dal Ministero della Pubblica Istruzione di una serie di opere, dedicate alle memorie di Napoli e destinate al Museo di San Martino¹; l'azione di Avena avrebbe proseguito la linea metodologica dell'archeologo ed ex Direttore del Museo in esame, Giuseppe Fiorelli, secondo cui il luogo doveva raccogliere ricordi della storia cittadina [Tecce 1992, 51, 55 n. 2]. Le opere furono commissionate per conservare ciò che sarebbe stato demolito o ciò che sarebbe mutato durante i lavori di Risanamento della città. Promotore della commissione, fratello di Adolfo (Napoli, 1860-1937) ingegnere e architetto di cui si menzionano soprattutto le opere architettoniche in stile Liberty realizzate nel quartiere Vomero, Avena era allora membro della Direzione dei Musei di Antichità di Napoli, precisamente Ispettore del Museo di San Martino, carica assunta successivamente alla nota del Ministro del 29/05/1886, notizia confermata da una minuta di una relazione al Ministro, datata Napoli, 5/11/1889 e dall'elenco dei Direttori di San Martino, in data 16 novembre 1887, da come ci informano le fonti conservate all'Archivio del Museo di San Martino² e gli studi sull'argomento [Pavone 1887 (2014); Tecce 1992, 51-55], diede avvio alle vicende. Nello specifico inviò a De Petra una lettera in cui esplicitava la sua richiesta e chiedeva al Direttore di intercedere presso il Ministero affinché fosse avviato questo progetto di conservazione della memoria e affinché fosse data la possibilità al pittore Vincenzo Migliaro di eseguire il Ciclo di dipinti per San Martino:

Per la grande opera del bonificamento dei quartieri malsani di Napoli e per il progetto già approvato, che muterà di sana pianta il rione di Santa Lucia, saranno abbattuti quei luoghi della nostra città, ove, direi quasi, nel primo rigoglio si appalesa la vita della plebe napoletana, tanto caratteristica nei suoi costumi nei quali non di rado l'Arte attinse gioviali e schiette ispirazioni; l'Arte che sola lascia durevoli e sicure tracce delle costumanze dei popoli. Sparirà il *fondaco*, vera stipa di uomini, spariranno i luridi chiassuoli, gli oscuri angiporti, le piazzette che il sole non illumina mai; e il piccone benefico, aprendo il varco ad un'era nuova di benessere e incivilimento pel nostro paese disperderà ogni vestigio di quella parte di Napoli, donde si levò il primo e orribile grido contro gli spagnuoli oppressori, ed alla quale si ricollegano i tanti ricordi di miseria e dolori, sostenuti con una lunga ed eroica rassegnazione. Eppure, secondo a me sembra, codesto passato non è lecito dimenticare: anzi noi dovremmo attendere con diligente studio a perpetuarne il ricordo appresso i posteri, ignari di quanto soffersero i popolani nostri, costretti a vivere e a menar su le loro famiglie in fetide e anguste stamberghe, dimore del vizio e della corruttela. Così apparirà più grandioso il risanamento della vecchia Napoli, e nell'utile paragone col tempo passato, apprenderanno i nostri nipoti a valutare gli immensi benefici di un'opera umanitaria e civile, promossa dal magnanimo re Umberto I³.

E ancora:

Per tali motivi io aveva in animo di proporre a V.S. Ill.ma un mio disegno, ed era questo, che si affidasse ad un pittore l'incarico di ritrarre scrupolosamente in un certo numero di tele alcuni punti della Napoli, che qui chiamano *bassa* (...). Codeste tele (...) io le avrei collocate nel Museo di S. Martino, dove fo conto, come Ella sa, di radunare in una Sala a posta tutti i ricordi, che illustrano

¹ Ringrazio la Certosa e il Museo di San Martino per aver accolto le mie richieste e aver permesso le mie ricerche e ringrazio in particolare la dottoressa Emma Cavotti e il dottor Fabio Speranza per le preziose informazioni e per la disponibilità; ringrazio inoltre tutto il personale della Biblioteca di storia dell'arte Bruno Molajoli per il sostegno di sempre.

² Napoli. Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 125, 1887, inv. 4776; A. I. 136, 1889, inv. 5017 (1) e 5061 (2); A. I. 148, 1890; A. I. 164, 1893, inv. 5463 e I.C. 50291; A. I. 268, 1903, inv. 9904.

³ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 125, 1887, inv. 4776.

la topografia del nostro paese, e le mutazioni cui esso andò soggetto, nella parte edilizia (...) Ora pertanto sono lieto di annunziarle che m'è occorso di imbattermi nell'artista di cui andava in cerca. Il pittore Vincenzo Migliaro è venuto a mostrarmi una sua tela (62×45), che rappresentava il *Vico Forno* e il *Vico Grotte* a S. Lucia; due stradicciole cieche, sempre sporche e infangate, che, insieme ad altre dello stesso genere, fra non guari spariranno (...). La pittura del Migliaro, che già in un altro quadro di maggiori dimensioni, rappresentante *piazza Francese*, richiamò sul suo nome l'attenzione e le lodi della critica, è sobria e di buona scuola; e risponderebbe agli intendimenti, che qui ho avuto l'onore di manifestarle. Il vero è rispettato fino nelle sue particolarità più minute, ed è reso con giovanile franchezza di colore e di garbo squisito (...) io la prego a volersi rivolgere a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione affinché l'autorizzi non solo ad acquistare il quadro di cui è parola, ma ancora ad affidare al mentovato artista l'esecuzione di altre *cinque* tele, ove si dovrebbero ritrarre quei punti dei quartieri *bassi*, che la S.V. Ill.ma indicherebbe come più caratteristici e importanti. Ciascun quadro sarebbe delle medesime dimensioni di quello che ha compiuto il Migliaro; verrebbe chiuso in cornice dorata, e costerebbe seicento lire⁴.

Con queste parole viene reso chiaro tutto l'iter della commissione, partendo dalle ragioni storiche che funsero da stimolo, proseguendo poi con le intenzioni, le scelte dei soggetti e dell'artista, la destinazione e la progettualità. Si noti per giunta che la citazione dei dipinti di *Vico Grotta* e *Vico Forno* e *Piazza Francese* (nella versione del 1884) permette di comprendere quanto la valutazione di altre opere realizzate dall'artista fosse stato un motivo propulsore per la committenza di San Martino, perché aveva permesso ad Avena di visionare l'operato di Migliaro riguardante la rappresentazione della città. L'esecuzione pittorica della commissione di San Martino fu analizzata e giudicata positivamente dall'artista Domenico Morelli, che ebbe il compito (in seguito alla richiesta da parte del Ministro di affiancare a Migliaro una personalità referenziata) di essere supervisore e guida per tutta la durata del Ciclo; infatti in un documento, inviato dalla Direzione del museo al Ministro stesso, viene riportato che:

Il Senatore Morelli mi ha riferito verbalmente che Migliaro è un valoroso artista, di cui quello che più deve lodarsi è appunto la fine osservazione del vero, e per ciò stesso riesce adatto a ritrarre quelle parti della vecchia Napoli, che andrà a demolirsi, nella (...) opera del risanamento, e che meritano di venir consegnate al ricordo dei posteri. Il Morelli ha fatto sul medesimo alcune osservazioni, che il Migliaro ha ben volentieri accolto, e promette, se non si creda diversamente, di aiutare il Migliaro, sia nella scelta dei punti da ritrarre (...) sia con consigli per la loro esecuzione. Di questa promessa cooperazione io credo che, l'E.V. sia, come me, lieta, e spero che voglia confortare della sua autorevole e definitiva approvazione, la proposta che ho avuto l'onore di porle⁵.

Il 21 dicembre del 1887 il Ministro quindi conferì l'autorizzazione all'acquisizione del primo dipinto ossia *Vico Grotta* e *Vico Forno*, esplicitando la volontà di far realizzare a Migliaro altre cinque tele. Il primo quadro della serie, consegnato nel 1887, fu appunto il già citato *Vico Grotta* e *Vico Forno a Santa Lucia*; il 30 luglio del 1888, Migliaro consegnò *Santa Lucia*, impropriamente definita *Spiaggia di S. Lucia*; il 23 dicembre del 1888 venne consegnata *Strada Pendino*; il 9 luglio 1889 venne consegnata l'opera *Strettola degli Orefici*; sempre nel 1889 venne consegnata *Piazza Francese*; alcuni anni dopo, precisamente nel 1893, ci fu la consegna di *Strada di Porto* mentre nel giugno del 1903 il quadro *Vico Cannucce. Castelnuovo*, inoltre, completò la serie. Nonostante il rispetto delle date di consegna bisogna precisare che per *Strettola degli Orefici* e *Piazza Francese* i tempi si allungarono essendo rallentati i pagamenti; questa circostanza spiacevole può essere documentata dagli atti in cui è conservata anche una dichiarazione di sollecitazione, datata 24

⁴ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 125, 1887, inv. 4776.

⁵ *Ibidem*.

gennaio 1890, dello stesso Avena al Direttore: «Il pittore Vincenzo Migliaro mi scrive di aver già da due mesi consegnato al Museo di S. Martino un nuovo suo quadro rappresentante Piazza Francese; e mi fa sollecitazione pel pagamento»⁶. Altre constatazioni, leggendo le documentazioni, sono interessanti da evidenziare: per *Strada di Porto* per esempio il pittore richiese un pagamento diverso che tuttavia non venne accettato dalla Direzione del Museo, dati i patteggiamenti iniziali, ritenendo opportuno un aggiornamento del prezzo a causa delle fattezze dell'opera e della cornice; invece per quanto concerne *Vico Cannucce* si rammenta che fu stesso l'artista a presentarlo al nuovo Direttore come scorcio interessante di Napoli, precisamente della zona portuale, apprezzato anche da Morelli:

Ricevetti, dopo, promesse di farne altri, tanto più che l'illustre maestro Morelli ne indicava più d'uno certamente molto caratteristici e pittoreschi, e di uno specialmente ricevetti l'incarico. Ora vi prego vostra V.S.I. di voler esaminare questo mio nuovo quadretto fatto per questo scopo raffigurante il vico Cannucce presso il porto, uno dei più caratteristici e curiosi di Napoli condannati (condannato N.d.A.) anch'esso all'opera demolitrice del piccone⁷.

Bisogna segnalare anche che dei dipinti in esame furono realizzate numerose variazioni da parte dello stesso Migliaro; si pensi alle varie versioni di *Vico Grotta e Vico Forno* e *Piazza Francese*.

4.1 Vico Grotta e Vico Forno a Santa Lucia

Primo dipinto del *Ciclo di San Martino* e composizione analizzata da Morelli prima del conferimento a Migliaro della commissione ministeriale. I due vicoli protagonisti verranno mostrati anche sullo sfondo in *Santa Lucia*. Vico Grotta e vico Forno erano situati nel quartiere Porto, per la precisione a Santa Lucia; affacciavano sul mare prima dei lavori di colmata effettuati durante il Risanamento.

Quest'opera di piccole dimensioni, ma ricca di dettagli si sviluppa in altezza, permettendo al fruitore di evincere la differenza tra l'oscurità dei vicoli separati dal grande palazzo in primo piano e lo splendore del cielo azzurro, tratto caratteristico di Napoli. In primo piano viene posta la piazza brulicante di gente operosa e chiassosa che rende la composizione dinamica, mentre in secondo piano, quasi come in una sceneggiatura teatrale, appaiono i palazzi usurati dal tempo che la ripresa minuziosa e dettagliata dell'artista rende fortemente realistici tanto da poter paragonare la struttura di questo dipinto a una fotografia ottocentesca riportata da Pavone [Pavone 1987 (2014, 78)]; c'è poi un terzo piano di visione che è quello alle spalle dei palazzi che fa entrare l'occhio di chi osserva all'interno delle due buie stradine e permette di percepire l'asfissia del luogo in cui si affastellano balconi, verande e vestiti ondeggianti di mille colori, che sembrano quasi illuminare quelle rumorose tenebre; ritornando alla piazza antistante ai palazzi, in cui chiaro è il dissesto dell'assetto stradale così come chiaro l'effetto del ristagno dell'acqua sulfurea sulla pavimentazione, si possono notare le figure tipiche che hanno popolato l'arte e la letteratura locale; tra queste si osservi il pescatorello arso dal sole che con le sue nasse incede veloce; la bella e prosperosa popolana alle sue spalle al cui grembiale si aggrappa un infante irrequieto; la venditrice di acqua sulfurea nei pressi del carretto sulla destra di chi guarda e il prete, unica figura vestita tutta di nero, spesso presente nelle opere migliariane, che colloquia con i suoi interlocutori. Altri dettagli rendono vitale la composizione, tra cui le terrazze ricolme di piante e colorate dalle stuoie, le botteghe e la taverna. Nel suo testo su Migliaro, Alfredo Schettini descrive una zona di Napoli simile al quadro in questione [Schettini s.d., 69-70] (fig. 1).

⁶ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 148, 1890.

⁷ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 268, 1903, inv. 9904.



Fig. 1: Vincenzo Migliaro, *Vico Grotta e Vico Forno a Santa Lucia*, 1887, olio su tela, cm 64×46,5 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 4776 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

Fig. 2: Vincenzo Migliaro, *Santa Lucia*, 1888, olio su tela, cm 48x64 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 4865 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



4.2 Santa Lucia

Questo dipinto è il secondo della serie di San Martino. La rappresentazione mostra la veduta di Santa Lucia nel periodo antecedente alla colmata a mare eseguita durante i lavori di Risanamento. Tra le modifiche attuate durante lo sventramento si menziona la distruzione della scalinata e della muratura con fronte in piperno che separava la strada dal mare e la già citata colmata grazie alla quale vennero costruiti moderni immobili e via nuova Santa Lucia. Il corso principale si contrapponeva alle abitazioni del tratto stradale retrostante, costituito anche dal celebre Pallonetto.

Si deduce che Migliaro abbia eseguito la veduta posizionandosi su una delle costruzioni a mare, abbattute durante i lavori, in modo specifico dalla parte di Castel dell'Ovo. I limiti laterali della ripresa sono la chiesa di Santa Maria della Catena, a sinistra, e i primi palazzi posti sulla salita del Gigante, a destra; la veduta quindi ricopre uno spazio molto ampio e rappresenta una parte rilevante di palazzi e vicoli, tra cui vico Grotta e vico Forno, affacciati sul mare. L'attenzione dell'artista è concentrata inoltre sullo spazio occupato dai flutti marini e quindi su tutto ciò che lo caratterizza. Si tratta di una raffigurazione in cui la prospettiva gioca un ruolo fondamentale (si osservi Castel Sant'Elmo in lontananza) così come la resa minuziosa del reale (si osservi ad esempio la fontana che Giovanni Battista Chiarini attribuì a Giovanni da Nola). Il quadro è di considerevole luminosità e quindi differente dagli altri dipinti della serie, a eccezione di *Strada di Porto*, poiché il protagonista è un ambiente aperto e ampiamente soleggiato, non un vicolo angusto.

Le figure che popolano la scena, benché di piccole dimensioni, sono ben delineate e rendono in modo chiaro il dinamismo e la laboriosità dei personaggi del luogo, caratterizzata in prevalenza da marinai, pescatori e venditori. Ne *Il ventre di Napoli* la Serao sembra riportarci alle immagini di Migliaro, a quella strada luminosa, colma di gente operosa e rumorosa, alla poesia di quel cielo e di quel mare [Serao 1884 (2011, 88-89)] (fig. 2).

Fig. 3: Vincenzo Migliaro, *Strada Pendino*, 1888, olio su tela, cm 48x65 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5017 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



4.3 Strada Pendino

L'opera, terza della serie, rappresenta la via del Pendino, totalmente mutata con i lavori di Risanaamento. In primo piano vengono mostrate le botteghe, le bancarelle, i venditori e i compratori che si muovono incessantemente rendendo palese la fervente attività commerciale della zona; sullo sfondo si erge imponente la fontana della Sellaria, collocata nell'omonima piazza che, ampliata da Alfonso il Magnanimo, prendeva il nome dalla vendita delle selle e dei finimenti per cavalli, svolta dai fabbri presenti in quel sito. Il dipinto si esprime in lunghezza e l'artista tramite l'utilizzo delle ombre rende chiara la differenza tra la parte della strada inferiore, contrassegnata dalla solerzia del popolo e la fascia superiore, costituita dalla schiera di palazzi illuminati dal sole. La folla non è resa come massa ma come gruppo di individui facenti parte di diverse narrazioni che insieme ai dettagli ambientali rendono il dipinto un documento della Napoli di un tempo; basti osservare alcuni elementi figurativi per comprenderlo: la donna seduta sulla sedia impagliata nei pressi dei cesti ricolmi e delle bancarelle sulla sinistra dell'osservatore; i colloqui tra i vari popolani, come quello, in primo piano, che avviene tra il venditore di carne e l'anziana signora, colloquio animato e vitale al punto da permettere di percepirne le voci; le figure che attraversano la strada tra cui emerge quella centrale vestita di nero, forse un prete, o ancora la miriade di esposizioni di mercanzie; i tendaggi usurati e rudimentali che coprono i banchi dei venditori, di cui si intravede la fattura e la cattiva condizione del tessuto; i dettagli ornamentali degli edifici e gli elementi caratterizzanti le finestre e i balconcini dei palazzi (stuoie, inferriate, tendaggi, panni ondeggianti al vento).

Molti descrissero la piazza della Sellaria o la strada del Pendino; questi racconti possono essere comparati alla pittura migliariana; si menzionano le narrazioni di Carlo Del Balzo in *Napoli e i Napoletani* [Del Balzo 1885 (2005, 55)] o ancora le parole di Schettini che riportano il lettore nel travolgente mondo partenopeo [Schettini s.d., 84-85]. Alisio riporta una fotografia di Gennaro D'Amato in cui viene mostrata la zona in esame che comparata al quadro di Migliaro lascia dedurre l'attenta ripresa del reale da parte dell'artista [Alisio 1980, 364, fig. 4] (fig. 3).

4.4 Strettola degli Orefici

Uno dei dipinti più caratteristici di Migliaro sia per il luogo riprodotto che per il realismo fotografico fu *Strettola degli Orefici*, quarto della serie di San Martino. La zona delineata da Migliaro, in cui erano concentrate le botteghe degli orafi, era ed è situata nel quartiere Porto, precisamente in un luogo denominato Quartiere degli Orefici poiché a esso era relazionata la corporazione degli Orefici. Lo spazio era caratterizzato da varie vie, vicoli e dalla piazza degli Orefici. L'area era costituita principalmente da piazza degli Orefici, via Grande degli Orefici, Strettola degli Orefici, via Loggia di Genova, vico Chianche alla Loggia e ancora dal Supportico della Loggia e quello della Strettola (rappresentato da Migliaro), da via Nuova degli Orefici, via Sant'Agata degli Orefici, vico di mezzo degli Orefici, vico I e II Strettola, vicolo dei Chiodaroli e vicolo Chianche. Nonostante le fonti [Alisio 1980] informano delle numerose demolizioni di edifici in quel territorio, sono ancora presenti alcune tracce della Napoli antica come balaustre, soglie di botteghe e portali. A oggi la Strettola è legata da una parte alla piazza degli Orefici e in uno dei suoi punti si interseca con l'odierna via Baldacchini.

Il dipinto *Strettola* sia per la composizione, sia per i personaggi che per la narrazione si può relazionare ad altre opere dell'artista come *Vico Cannucce* o *Seduazione*. *Strettola degli Orefici* presenta pochi punti di luce, questo probabilmente per evidenziare l'oscurità del vicolo, dovuta sia all'addossarsi delle case e dei palazzi sia alla rappresentazione di un ambiente angusto e poco

Fig. 4: Vincenzo Migliaro, *Strettola degli Orefici*, 1889, olio su tela, cm 49×65 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5061 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



illuminato; uno dei pochi punti di luce è dato dallo stralcio di cielo che si intravede al di sopra dei palazzi. In primo piano c'è il supportico Strettola, delimitato da due figure, una maschile e l'altra femminile. La prima figura è quella di un uomo, di cui si intravede appena il volto, che appare affaticato e con gli abiti da lavoro, chinato su se stesso, dato il peso che porta sulle spalle; l'altra figura, adiacente a lui, è quella di una donna, la tipica popolana, stante nei pressi di un Salone; ella sembra attendere proprio il cliente del barbiere. Dietro di loro si scorgono le botteghe degli orafi nascoste tra alti palazzoni di una stretta strada; botteghe che grazie alla loro fervente attività popolano il vicolo rendendolo quasi affollato. Migliaro, come scrive Schettini, probabilmente vuole narrarci una storia, non perdendo di vista la rappresentazione urbana [Schettini s.d., 75-76].

Una descrizione dettagliata dell'opera migliariana viene offerta da Salvatore Di Giacomo in uno dei suoi scritti, riportato da Mario Alberto Pavone [Pavone 1987 (2014, 86)]; il poeta attraverso la lirica riesce a far visionare il dipinto; nei suoi passi racconta delle piccole botteghe, dei fumi celesti che inondano l'aria, delle fiamme degli orafi che illuminano la strada, del clima asfissiante; racconta delle voci rumorose della gente e del lavoro incessante dei popolani; le sue parole sono immaginifiche. Per un'ulteriore visione narrativa del quadro si può leggere ciò che Paolo Ricci scrisse in *Arte e artisti a Napoli* [Ricci 1981 (1983, 76-77)] (fig. 4).

4.5 Piazza Francese

L'opera, quinta dedicata alle memorie di Napoli, mostra la zona di piazza Francese, che era situata (ed è situata) nei pressi di quella che oggi è chiamata via Depretis; Migliaro però riprende un solo punto di quell'ambiente che corrisponde ancora oggi al Fondo di Separazione tra la Posta dei Corrieri (la cui attività fu spostata a palazzo Gravina, dopo la ristrutturazione di Gaetano Genovese, ospitando poi temporaneamente l'Ufficio di Pignorazione delle Mercanzie) e il teatro del Fondo, oggi denominato teatro Mercadante. Il pittore infatti ritrae il corpo di fabbrica del Fondo di Separazione, chiamato in questo modo per la sua connessione con il Fondo di Separazione dei Lucri, così come per questo motivo fu nominato il teatro, e il portico sottostante, che conduce a un vicioletto tramite il quale si poteva raggiungere, e si può raggiungere, via del Molo, oggi piazza Municipio. Oggi piazza Francese con le sue diramazioni appare mutata; hanno resistito al tempo e ai lavori la fabbrica della Posta dei Corrieri, oggi sopraelevata e trasformata e il bellissimo teatro. Il quadro deriva probabilmente dalla versione del 1884 presentata all'Esposizione Nazionale di Torino. Il dipinto di San Martino destò grande clamore tra i critici per la sua resa dei dettagli reali e per la ricchezza di contenuti riguardanti la città; tra i pareri favorevoli si rammenti quello di Émile Zola, come riportato da Ricci nel suo testo riguardante l'arte napoletana [Ricci 1981 (1983, 76)]. Il punto di ripresa dell'artista era situato a via Del Molo e precisamente nel retrobottega della birreria *Il Rigoletto*, locale di cui fu ospite, situato all'epoca nella suddetta via.



Fig. 5: Vincenzo Migliaro, *Piazza Francese*, 1889, olio su tela, cm 48×64 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5128 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

L'opera mostra in primo piano a sinistra il Banco dell'acquafresca, realizzato nei minimi caratteri (come l'usura della struttura e del tendaggio, le bottiglie e la lampada internamente all'ambiente, gli splendenti agrumi esposti all'esterno); fuori al chiosco siede una bella e prosperosa popolana, mentre in posizione quasi statica, poggia l'avanbraccio su una delle bancarelle ritratte al suo fianco; accanto a lei la lunga esposizione di mercanzie tra cui spiccano oggetti di ogni sorta e ogni fattura. Tra le merci emerge la figura della venditrice, che pare osservare i visitatori della strada e i passanti che si fermano dinanzi agli oggetti. Le bancarelle sono sormontate da vecchi tendoni sui quali si elevano i balconi del primo piano dell'edificio. L'ambiente comunica una sorta di degrado nonostante la poesia della scena; tra le figure di questa narrazione poetica, pittoresca ma anche documentaria, ci sono gli scrivani, che popolavano le strade della Napoli di un tempo a causa anche dell'alto tasso di analfabetismo [Villari 1878 (2015)].

Accanto ai loro banchetti, nei pressi del teatro, è ritratto un uomo con le mani in tasca in un atteggiamento riflessivo, attento e osservatore. Sullo sfondo il fatiscente supportico contrassegnato da una zona d'ombra, in cui la folla si muove celere. Una delle figure che emerge nella coltre che popola il portico è un uomo seduto accanto all'arco, situato nei pressi del suo banco da lavoro. Un posto di rilievo lo assume il fanciullo scalzo al centro, lo scugnizzo, che incede a testa bassa, sulla strada, portando con sé degli oggetti che ne appesantiscono il cammino. Due fotografie riportate dalle fonti [Alisio 1980, 102, figg. 4-5] permettono di comprendere quanto Migliaro si rifacesse al reale e quanto siano stati incisivi i lavori di Risanamento poiché gli scatti fotografici rendono ben evidente lo stravolgimento del luogo se comparati alle versioni di *Piazza Francese* dell'artista. In una fotografia di D'Amato [Alisio 1980, 122, fig. 2] invece sono mostrate le stesse condizioni della strada riprese da Migliaro compresi i banchi dei ferri vecchi e l'incuria dell'ambiente; in un'altra fotografia [Alisio 1980, 122, fig. 3] inoltre è palesata la fatiscenza degli edifici dell'area così come la tratteggiò anche l'artista. Bisogna poi citare un significativo scatto di Riccardo Carbone che mostra la piazza negli anni Trenta del Novecento, quindi in un periodo successivo alle attività di Risanamento [Veronesi, Del Pero 2009, 33]; questa ripresa potrebbe essere comparata a una delle versioni di *Piazza Francese* eseguite da Migliaro probabilmente intorno a quegli anni. Le due visioni della zona sono pressoché identiche (fig. 5).

4.6 Strada di Porto

Questo dipinto è il sesto della serie di San Martino e fu realizzato nel 1893. Rappresenta una delle zone che fu maggiormente soggetta ai lavori di Risanamento ossia la strada di Porto; il luogo mutò dopo l'abbattimento di molti edifici, la costruzione di nuovi, la distruzione di molti fondaci come quello dei Visitapoveri e la realizzazione del Rettifilo, che con le sue diramazioni univa più parti della città tra cui la zona del mare con quella dell'entroterra verso oriente; inoltre il compimento di via Depretis permise il collegamento veloce tra il Mercato e il Municipio; ed è proprio dove era ed è collocata via Depretis che un tempo era ubicata (in parte) la Strada di Porto, che da piazza Municipio arrivava a piazza Mercato di Porto, ora piazza Bovio.

Il dipinto mostra in modo vivido, la ricchezza di colori e il movimento rapido e frenetico del mercato, essendo un'area di commerci. Le fotografie dei fratelli Alinari e di D'Amato [Alisio 1980, 142, figg. 1-2] dedicate alla zona sono comparabili al dipinto migliariano e rendono chiara l'attinenza dell'artista al reale; in esse, come nell'opera pittorica, la strada, colma di individui e bancarelle, diventa la protagonista assoluta.



Fig. 6: Vincenzo Migliaro, *Strada di Porto*, 1893, olio su tela, cm 59×44 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5463 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

Fig. 7: Vincenzo Migliaro, *Vico Cannucce al porto*, 1901, olio su tela, cm 65×46 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 9904 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



Molti intellettuali, tra cui Del Balzo, descrissero la strada di Porto con tutte le sue peculiarità; egli dedicò alla via un'intera sezione del suo scritto su Napoli [Del Balzo 1885 (2005, 61-70)].

L'opera, caratterizzata da una luminosità differente dagli altri dipinti del *Ciclo*, da una dimensione maggiore e da uno sviluppo verticale, mostra una popolosa strada in cui gente affaccendata colloquia, acquista, si impegna nella sua quotidianità, riempiendo di colori il contesto che la circonda. I palazzi che costeggiano la strada fanno da cornice, permettendo ugualmente al sole

di risplendere e riflettere sulle superfici e sugli individui energici che donano alla composizione una spiccata dinamicità. La scena rapisce lo spettatore che riesce a entrare tra le voci di quella rumorosa folla di venditori e compratori che si destreggiano tra i vari banchi, opulenti e colorati. In primo piano la donna riflessiva di grande espressività, seduta in un angolo, il fanciullo che incede velocemente per la via e la bella popolana, vestita di fiori, che ricorda altre affascinanti donne dei dipinti migliariani come quella di *Profilo di donna al mercato*. Tra gli elementi monumentali riferibili alla Napoli antica si nota sullo sfondo la chiesa di San Giovanni Maggiore, la cui cupola si erge sul resto degli edifici (fig. 6).

4.7 Vico Cannucce

Vico Cannucce, penultimo dipinto consegnato nel 1903, mostra una realtà specifica della Napoli antica: il vicolo nella sua bellezza quasi drammatica; esso infatti diventa teatro di scene quotidiane delimitate in una piccola parte di città caratterizzata da lavoratori instancabili, donne di raro fascino, colloqui nascosti sotto le arcate dei palazzi e talvolta tanta povertà e miseria. In questo caso in primo piano appare una figura femminile che ricorda quella di altre raffigurazioni migliariane, una su tutte, *Cristo a Cariatì*. Intorno a lei si muove la gente, affaccendata e calorosa; si osservi il barbiere che animosamente compie il suo mestiere (alla sinistra) o l'anziana signora (sulla destra) avvolta nel suo scialle colorato raccolta nel suo intimismo. In questo quadro però, rispetto alla restante parte del *Ciclo*, sembra quasi di sentire il silenzio dello spazio chiuso, come un mondo a parte in una città caotica e piena di sole. Di Vico Cannucce non ci restano tracce, l'unica notizia certa è che si trovasse nella zona di Porto (fig. 7).

4.8 Castelnuovo

In questo dipinto Migliaro raffigura *Castelnuovo* prima dei lavori di Risanamento; a tale soggetto dedicò anche un altro dipinto, già nella raccolta Mele, nominato da Schettini [Schettini s.d., 32]. Il quadro è documentario ed è molto differente per tavolozza, composizione e narrazione rispetto alla restante parte dei dipinti destinati al Museo. Migliaro raffigura il castello prima dei lavori di Risanamento e subito dopo l'eliminazione della Caserma della Gran Guardia posta su via del Molo. Il dipinto non mostra una scena con personaggi, ma si presenta come una traccia iconografica per la conservazione della memoria storica, obiettivo primario del *Ciclo di San Martino*. L'opera è caratterizzata dalla centralità del monumento che non solo diventa protagonista assoluto ma simboleggia la grandiosità e la potenza della struttura perché si erge al centro come un gigante sulla città, attorniato da alcuni edifici, dalle fabbriche e dalle botteghe, che sembrano racchiuderlo. Tutti gli elementi che il pittore rappresentò intorno al castello vennero abbattuti dai lavori di bonifica del territorio, conferendo alla struttura il carattere isolato e accentrato che vediamo oggi. Migliaro delinea da buon osservatore le impalcature nei pressi dell'Arco di Trionfo, relative al restauro dell'epoca. La raffigurazione del castello e delle strutture circostanti viene chiusa tra la Lanterna del Molo, eliminata nel 1936, e Palazzo Reale, di cui si vede solo un punto. Da notare inoltre l'ampia macchia di vegetazione presente tra il castello e le strutture che lo circondavano; il mare in lontananza sul lato sinistro; una ciminiera fumante sul lato destro.

A quest'opera si può relazionare un passaggio scritto da Schettini su Migliaro che rimanda proprio ai mutamenti della zona di piazza Municipio e rende ancora più rappresentativo il dipinto; nel testo l'autore richiama anche i nomi delle locande della zona, solitamente fre-



Fig. 8: Vincenzo Migliaro, *Castelnuovo o Il Largo del Castello prima della demolizione delle fabbriche antistanti al Maschio Angioino*, 1899, olio su tavola, cm 25,5x36 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 6024 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

quentati da Migliaro e i suoi compagni [Schettini s.d., 107]. Una fotografia di D'Amato [Alisio 1980, 94, fig. 4] è un'ulteriore attestazione delle trasformazioni dell'area intorno al monumento e rende chiaro il legame del dipinto migliariano alla realtà; ancor più interessante è il paragone di *Castelnuovo* con una foto di Roberto Troncone [Alisio 1980, 94, fig. 5] poiché mostra la distruzione delle fabbriche intorno al castello che invece nella rappresentazione pittorica sono visibili (fig. 8).

5 | Conclusioni

È stato esaminato quanto il ruolo degli studi sul Risascimento e quello dell'arte figurativa e della fotografia siano stati centrali nel percorso storico della città di Napoli, costituendo una base documentaria per le generazioni successive in particolar modo in riferimento alla conoscenza delle trasformazioni sia urbane che culturali. L'obiettivo della ricerca, quindi, è stato quello di raccontare quanto l'immagine, così come le testimonianze letterarie e documentarie, sia un medium essenziale per la conservazione della memoria e quindi anche per la tutela e la valorizzazione dei Beni Culturali; per tale motivo l'operato di artisti come Migliari o, se si sposta lo sguardo alle altre città italiane, di Ettore Roesler Franz e Fabio Borbottoni, fu necessario per far rimanere vivo ciò che il tempo stava cancellando; infatti l'insieme di acquerelli su Roma che scompaiono di Roesler Franz mostra la Capitale attraverso la rappresentazione di monumenti, scene di vita quotidiana e panorami suggestivi, raccontandone l'essenza in un momento di transizione, diventando non solo evocazione del fascino di una città piena di sfumature ma anche cronistoria e, allo stesso modo, i dipinti su Firenze di Borbottoni figurano come un racconto intriso di nostalgia e amore per un luogo che aveva mutato o stava ancora mutando il suo aspetto e le sue caratteristiche. Iniziative di salvaguardia della memoria storica è stata quella della Società Napoletana di Storia Patria, impegnata non solo nella conservazione, ma anche nel recupero, trattamento e divulgazione del materiale fotografico in suo possesso. Tra gli album celebri conservati presso la Società, riportato anche nella trattazione di Letizia Cortini riguardante le suddette raccolte, si cita quello di Gennaro D'Amato indicato, come da frontespizio, con il titolo di *Raccolta di fotografie di NAPOLI del 1800 nei suoi monumenti, nei suoi costumi, nella sua vita riunita a cura e con note dell'illustratore giornalista Gennaro D'Amato. 1930*. L'album documenta quindi l'enorme aggregato culturale partenopeo insieme ai suoi scenari. Non si presenta solo come una summa di rappresentazioni della città ma anche dei suoi abitanti e delle sue tradizioni [Cortini 2015]. In un modo simile operò anche Raffaele D'Ambra che, mettendo insieme tutte le sue conoscenze da erudito e uomo curioso, con l'ausilio dei due artisti Francesco Paolo Aversano e Matteo Zampella ingegnò la monumentale *Napoli Antica*, narrazione testuale e iconografica, grazie all'utilizzo delle cromolitografie, della città e della sua voce. Le operazioni di D'Amato e D'Ambra, seppur attraverso differenti processi e metodi sono un ulteriore esempio di custodia del passato [Bile 1992]. Oggi diventa inevitabile continuare a portare avanti questo impegno, attraverso la ricerca continua, mossa dalla fiamma della conoscenza, e attraverso la volontà di non perdere i tasselli che hanno contraddistinto una città come Napoli, che ha spesso ammaliato i suoi visitatori, come ci ricordano i numerosi scritti pieni di poesia e di incanto [Spinosa 2000]; una città che merita di restare impressa nel tempo che fugge.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizione Banco di Napoli.
- ALISIO, G. (1992). *Sventramento e tutela*, in *Il ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 20 dicembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 41-49.
- BARRELLA, N. (1995). *L'attività ed i protagonisti della Commissione Municipale per la conservazione dei Monumenti di Napoli (1875-1905)*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di A. Fittipaldi, Napoli, Luciano Editore, pp. 233-260.
- BARRELLA, N. (1996). *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli, Luciano Editore.
- BARRELLA, N. (2000). *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli (1875-1905)*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, pp. 93-110.
- BILE, U. (1992). *La Napoli antica di Raffaele D'Ambra e Gennaro D'Amato*, in *Il ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 20 dicembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 57-63.
- CAPASSO, B. (1889). *La Vicaria Vecchia. Pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti*, Napoli, Giannini.
- CAPUTO, R., a cura di (2001). *Vincenzo Migliaro (1858-1938)*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- COLELLA, R.G. (1993). *La tutela a Napoli dopo l'Unità d'Italia e l'opera della Commissione conservatrice provinciale*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli, Electa Napoli, pp. 101-144.
- CORTINI, L. (2015). *Le raccolte fotografiche della Società Napoletana di Storia Patria. Riflessioni e primi bilanci dell'esperienza di recupero e trattamento*, in «Il Mondo degli Archivi, Studi, a. III (<http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/606-le-raccolte-fotografiche-della-societa-napoletana-di-storia-patria-riflessioni-e-primi-bilanci-dell-esperienza-di-recupero-e-trattamento>, novembre 2024).
- CROCE, B. (1894). *L'agonia di una strada*, in «Napoli Nobilissima», vol. III, fasc. 12, pp. 177-180.
- DEL BALZO, C. (1885). *Napoli e i Napoletani*, Milano, Fratelli Treves, Editori (ed. cons. 2005, Napoli, Treves).
- DI GIACOMO, D. (2006). *Vincenzo Migliaro. Il pittore di Napoli*, Pescara, Ianieri Editore.
- FARAGLIA, N.F. (1893). *Il Largo di Palazzo. I*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 1, pp. 2-6; *Il Largo di Palazzo. II*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 3, 33-35; *Il Largo di Palazzo. III. Palazzo Vecchio*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 4, 61-63; *Il Largo di Palazzo. VII. Costumi. Feste.*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 9, 134-137; *Il Largo di Palazzo. VIII. La Cuccagna. IX. Conclusione*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 10, 156-159.
- FIENGO, G., a cura di (1993). *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, Napoli, Electa Napoli.
- GIANNELLI, E. (1916). *Artisti napoletani viventi. Pittori, scultori, incisori ed architetti*, Napoli, Melfi & Joele.
- MANZO, E. (2018), *Il "Risanamento" di Napoli. Dal progetto urbano alla scala architettonica*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino», a. 151, vol. LXXII, n. 1, pp. 113-122.

- PAPA, R. (1990). *Napoli. Un secolo di urbanistica*, Napoli, Università degli Studi di Napoli, Dipartimento di Pianificazione e Scienza del Territorio, DI.PI.S.T., Collana di studi di urbanistica.
- PAVONE, M.A. (1987). *Napoli scomparsa nei dipinti di fine Ottocento*, Roma, Newton Compton Editori (ed. cons. 2014, Newton Compton Editori, Roma).
- PICA, V. (1916). *Artisti contemporanei: Vincenzo Migliaro*, in «Emporium», vol. XLIII, n. 255, pp. 163-183.
- PICONE, R. - ROSI, M. (1993). *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli, Electa Napoli, pp. 161-211.
- RICCI, P. (1981). *Arte e artisti a Napoli [1800-1943]. Cronache e memorie di Paolo Ricci*, Napoli, Banco di Napoli (ed. cons. 1983, Napoli, Guida Editori).
- SABBATINO, P. (2008). *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- SCHETTINI, A. (s.d.). *Vincenzo Migliaro*, Napoli, A. Morano Editore.
- SERAO, M. (1884). *Il ventre di Napoli*, Milano, Fratelli Treves (ed. cons. 2011, Manocalzati, Avagliano Editore).
- SPINOSA, N., a cura di (2000). *San Martino: immagini e memorie*, scritti di A. Pezzullo, R. Muzii, U. Bile con fotografie di S. Riccio, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- TECCE, A. (1992). *Il teatro della memoria: la scena urbana nella pittura di Migliaro*, in *Il ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 20 dicembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 51-55.
- TURCHI, M. (1862). *Sulla igiene pubblica della città di Napoli. Osservazioni e proposte di Marino Turchi* (...), Napoli, I fratelli Morano.
- VALIERI, R. (1867). *Storia della Commissione igienica della sezione Pendino. Dal 30 giugno 1865 al 31 dicembre 1866* (...). *Rapporto indirizzato al cav. Marino Turchi* (...) *pel dr. Raffaele Valieri* (...), Napoli, Stabilimento Tipografico del Commend. G. Nobile.
- VERONESI, G. - DEL PERO, L., a cura di (2009). *Napoli di Riccardo Carbone. 40 anni di storia nelle immagini di un grande fotoreporter napoletano*, Bologna, Minerva Edizioni.
- VILLARI, P. (1878). *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier (ed. cons. 2015, Scicli (RG), Edizioni di storia e studi sociali).

Fonti documentarie

Napoli. Archivio della Certosa e Museo di San Martino
 A. I. 125, 1887, inv. 4776; A. I. 136, 1889, invv. 5017 (1) e 5061 (2); A. I. 148, 1890; A. I. 164, 1893, invv. 5463 e I.C. 50291; A. I. 268, 1903, inv. 9904.

Sitografia

<http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/606-le-raccolte-fotografiche-della-societa-napoletana-di-storia-patria-riflessioni-e-primi-bilanci-dell-esperienza-di-recupero-e-trattamento> (novembre 2024)

Iconografía de una utopía. *La ciudad de las Rías* de Andrés Fernández-Albalat Lois

Carla Fernández Martínez

Universidad de Oviedo

Abstract

En 1968, el arquitecto Andrés Fernández-Albalat Lois presentó un proyecto para Galicia, conocido como *La ciudad de las Rías*, una innovadora propuesta para crear una nueva ciudad funcional entre A Coruña y Ferrol. Aunque la idea contó con apoyo institucional, finalmente fue descartada en los años ochenta, optándose por un modelo de crecimiento disperso. Este artículo analiza la propuesta a partir de la rica iconografía generada por esta utopía urbana diseñada para «vivir, vivir y trabajar».

Iconography of a utopia. *La ciudad de las Rías* by Andrés Fernández-Albalat Lois

Nel 1968 l'architetto Andrés Fernández-Albalat Lois presentò un progetto per la Galizia, noto come *La ciudad de las Rías*: una proposta innovativa per una nuova città tra A Coruña e Ferrol. Sebbene l'idea ottenne in un primo momento il sostegno istituzionale, non fu poi realizzata poiché negli anni Ottanta si optò per un modello di crescita dispersa. Questo lavoro analizza la proposta di Fernández-Albalat Lois ricorrendo a una ricca documentazione iconografica, che dimostra come questa utopia urbana fosse stata pensata per «vivere, convivere e lavorare».

Keywords: historia de la ciudad, A Coruña, Arquitectura contemporánea.
history of the city, A Coruña, Contemporary Architecture.

Professoressa di Storia dell'Arte presso l'Università di Oviedo dal 2019 e membro del gruppo di ricerca EsArt. In precedenza, è stata ricercatrice post-dottorato e ha svolto soggiorni di ricerca presso l'Università Federico II di Napoli (CIRICE) e presso la Pontificia Universidad Católica de Chile. I suoi principali interessi di ricerca sono la conservazione del patrimonio, l'iconografia urbana e la storia dell'architettura del XX secolo.

Author: fernandezcarla@uniovi.es

Received 24/4/2024; accepted 5/11/2024

1 | Introducción: Andrés Fernández-Albalat y la arquitectura moderna gallega

Andrés Fernández-Albalat Lois es uno de los nombres más notorios de la arquitectura moderna gallega y española. Su obra es inmensa y está diseminada por diversas poblaciones de Galicia, pero, como se expondrá en las páginas que siguen, es en A Coruña, ciudad donde nació el 23 de junio de 1924, donde dejó mayor impronta. Se formó en la Escuela Técnica Superior de Madrid, en la que obtuvo el título de arquitecto en 1956. Allí coincidió con grandes creadores y artistas plásticos como Chillida, Fisac, Vázquez Molezún, Corrales o Javier Carbajal, con los que compartió experiencias y conocimientos. Perteneció a una generación que, una vez superada la etapa autárquica del Franquismo, trató de recuperar los principios del Movimiento Moderno, pero revisándolos de manera crítica y reflexiva [Río Vázquez 2022, 11]. Una actitud que en Europa estuvo liderada por el Team X [Risselda y Van den Heuvel 2005], pero que, en lugares alejados de los centros de debate, como ocurría en Galicia, se materializó gracias al aprendizaje autodidacta de los propios arquitectos. Estudiar en la Escuela de Arquitectura de Madrid fue permitiendo una progresiva apertura hacia el exterior y también favoreció la convivencia y los intercambios que se establecían en los colegios mayores, con la presencia de invitados que asistían a dar charlas o conferencias. Los modelos de enseñanza académica habían comenzado a relegarse a partir de los años 50, para dar paso a la búsqueda de objetivos más pragmáticos. Muchos de los jóvenes arquitectos comenzaron a compaginar la enseñanza reglada con el aprendizaje a través de los viajes [Fernández Alba 1975]. En el caso de Albalat su formación estuvo determinada por la oportunidad que tuvo en su último año de carrera de realizar un periplo a Italia, con una beca concedida por el Ministerio para for-

marse como artista plástico en la Academia de España de Roma. Aunque es cierto que solicitó la ayuda para especializarse en pintura, durante su trayecto hizo varias escalas para conocer la obra de grandes arquitectos, como Scarpa, Nervi, Le Corbusier o Ponti, como él mismo relató:

Viajé solo, en tren y tercera clase (estudiante); fui encontrando o haciendo amigos; llevaba una relación de albergues que alteraba sobre la marcha. Salí de Madrid por la noche. Barcelona (Gaudí). Marsella (Unidad de Habitación de le Corbusier). Turín (Nervi). Milán (Estudio de Gio Ponti, museos, arquitectura). Verona (Castelvecchio, Scarpa, ópera en la Arena, Romeo y Julieta). Padua (Giotto, Mantegna). Venecia (todo, Palladio, museos). Rávena (San Vitale). Florencia (todo, Brunelleschi, Miguel Ángel, Uffizzi). Asís (San Franciso, Giotto). Roma (todo, San Pietro in Montorio, Vaticano, museos, conciertos, un mes largo viviendo en la Academia de España). Con unas últimas liras y el kilómetro salgo de Roma Términi y, de un tirón, llego a Coruña. He visto y oído, he pintado, he aprendido” [Río Vázquez 2022, 25].

Cuando terminó sus estudios en Madrid inició su desarrollo profesional, decantándose por regresar, en 1958, A Coruña, ciudad en la que decidió establecer su estudio. A partir de ese momento, y muy especialmente en la década de los años sesenta, profundizó en su concepto de la arquitectura como investigación profunda. Como se analizará seguidamente, la producción del Albalat en la ciudad fue constataste, si bien es cierto que maduró en múltiples ámbitos: fue miembro de la RAG, del Consello de la Cultura Gallega, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y resultó clave también en la organización de la arquitectura en Galicia, creando el Colegio Oficial de Arquitectos, fue decano de los colegios de León, Asturias y Galicia y ocupó el cargo de catedrático de proyectos desde 1987.

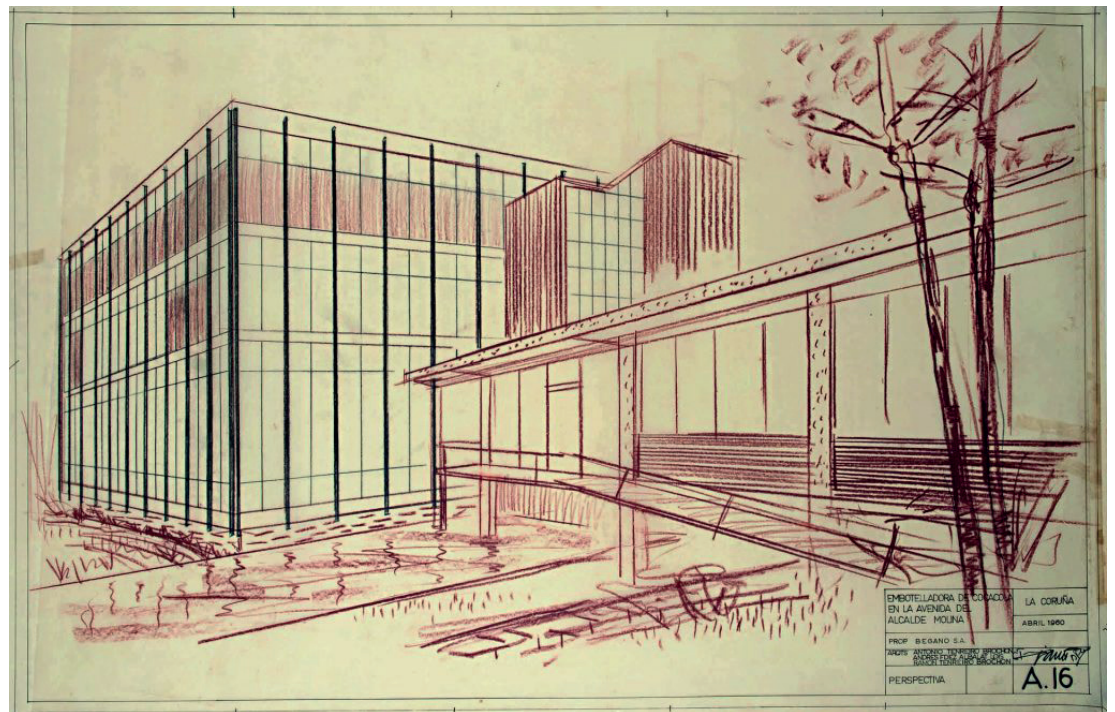


Fig. 1: Andrés Fernández-Albalat, *Embotelladora de coca cola en la avenida Alcalde Molina*, 1960. Archivo de Andrés Fernández-Albalat Lois.

Su basto trabajo hace que sea verdaderamente difícil sintetizar en unas líneas su amplia producción, pero comprendió todas las tipologías: desde la vivienda unifamiliar e intervenciones urbanísticas, como en la Avenida de Alfonso Molina, hasta obras como la planta embotelladora de Coca-Cola (1959) (fig. 1), el concesionario SEAT de La Coruña (1963) y la Sociedad Recreativa Hípica (1966), en los que se decantó por la tecnología como forma de hacer arquitectura y en los que es evidente una clara influencia de Mies, Aalto o Niemeyer. Su obra experimentó grandes transformaciones, pero se mantuvo fiel al funcionalismo en edificios como la rehabilitación de la casa-museo de Rosalía de Castro (La Coruña, 1971), las facultades de Matemáticas y Biología de Santiago (1978) o el estadio multiusos de San Lázaro (1993). De otra parte, destacó también como urbanista con la idea de *La ciudad de las Rías*, sobre la que se profundizará en las páginas que siguen. En todos sus proyectos se puede apreciar una alta calidad proyectual¹, puesto que hasta los más modestos tienen el formato y la estructura incluyen: planos de distribución detallada con cuadros de acabados y carpintería, de instalaciones y detalles de soluciones constructivas de fachada y cubierta, imagenalzada en perspectiva del edificio, etc. Asimismo, destaca su esfuerzo literario que se manifiesta en un cuidado en la expresión escrita y verbal. El resultado arquitectónico se caracteriza por su funcionalidad, pero también por un respeto a la tradición constructiva gallega, reinterpretando elementos tan característicos de la región como la galería, el soportal y el balcón corrido.

2 | La ciudad de A Coruña que recibe a Albalat

Todas las ciudades tienen un arquitecto que las representa y que pasa a formar parte de su paisaje urbano; este es el caso de la simbiosis creada entre Albalat y A Coruña. Cuando se instaló en la urbe, como se anticipó a finales de los años 50 del siglo XX, el ambiente arquitectónico estaba dominado por los nombres de Rey Pedreira y González Cebrián, Jacobo Rodríguez Losada, Tenreiro y Estellés y Vicente Moltó [Albelleira Doldán 2015]. La Fiscalía de la Vivienda, puesta en marcha en plena Guerra Civil había cesado en su función de control y la atonía de los años 40 y 50 había dado paso a un notable incremento de la promoción privada que pretendía solventar la demanda de construcciones. El tipo mayoritario de edificación respondía a técnicas de preguerra, con muros de hormigón y un estilo burgués ecléctico y neobarroco.

Sin embargo, paulatinamente, se fueron infiltrando en Galicia ciertos ecos de modernidad que permitieron la aparición de muestras de una arquitectura alejada de los cánones y de los lenguajes historicistas imperantes hasta la época. Se recuperaron algunos principios, como el de la expresión de los materiales y la descomposición volumétrica, si bien, la mayoría de los proyectos continuaron siendo realizados desde Madrid por personalidades como Alejandro de la Sota o Miguel Fisac. Fueron, así, Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales Gutiérrez, Julio Cano Casso o Luis Laorga Gutiérrez los que marcaron el verdadero impulso, apoyados, luego, por el trabajo de Albalat en Coruña y de Bar Boo en Vigo. Esta nueva generación trató de implantar la modernidad, pero sin implicar una ruptura con el legado arquitectónico anterior, sino apostando por soluciones en sintonía con el lugar y combinando materiales autóctonos con los nuevos procesos constructivos. Poco a poco, el proyecto colectivo se hizo institucional con la creación del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia y la Escuela de Arquitectura de A Coruña en 1973.

Albalat contribuyó de manera decisiva a dar forma a la ciudad herculina. De su obra se ha prestado especial atención a aquella que se refiere, sobre todo, a las tipologías industrial, dotacional, docente y religiosa, aunque debemos recordar su trabajo como diseñador de arquitectura

¹ Buena parte de los proyectos de Albalat están recogidos en el portal <http://archivoarquitectos.com>, creado por la Fundación Alejandro de la Sota que trabaja en la recuperación de los archivos de arquitectos del siglo XX.

residencial y urbanista. En el siglo XX A Coruña se incorporó al Modernismo, adaptando sus galerías al nuevo carácter ornamental. Su desarrollo continuó a partir de los dos ensanches, caracterizados por trazados ortogonales y por el empleo generalizado de la manzana cerrada con alternancia de plazas públicas. Tras la Guerra Civil, con el ensanche ya bastante agotado por el traslado de las capas de población a él y con una periferia que comenzaba a expandirse para dar cobijo a masas de inmigrantes, se hizo urgente acometer un plan de ordenación urbana que previera el futuro de la ciudad. Esa idea se materializó en el fallido Plan Cort que fue rechazado por el «exceso de espacios libres» que incluía [González Cebrián-Tello 2020, 220-242]. En él se planteaban opciones claras de apertura y modernización, pero el contraste que generaba con las formas de urbanismo desarrolladas en ese momento lo condenó al fracaso. Una de sus claves era el sistema de parques, uno en cada colina que rodeaba a la ciudad histórica y a los dos ensanches. Las críticas incidían en la absoluta irrespetuosidad con la realidad, los movimientos de tierra que obligaba, las numerosas y costosas demoliciones que conllevaba, la limitada zona industrial que designaba, el descuido de los asuntos portuarios y la equivocada ubicación del cementerio y el matadero [González Cebrián-Tello 2020, 220-242]. De todos modos, algunas de sus ideas fueron retomadas en el Plan de Alineaciones de 1948 [Ordei Corsini 2011].

La industrialización española de los años sesenta produjo un aumento de población como consecuencia de la emigración del campo a la ciudad. En el caso del incremento previsto para A Coruña las previsiones fueron muy optimistas debido a que la urbe había sido incluida en el Plan de Desarrollo de 1964. Conviene recordar que los Planes de Desarrollo Económico y Social se pusieron en marcha cuando se superó la fase antártica del régimen franquista. El primero se impulsó entre los años de 1964 y 1967, aprobado por la Ley 194/1963 de 28 de diciembre. Con él se surgían los polos del futuro desarrollo industrial con una importante incidencia en ciudades como FASA-Renault en Valladolid, Factoría Citroën en Vigo, así como las de A Coruña, Zaragoza y Sevilla [Cuadrado Bolaños 2019].

Fue, así, como en la década de los sesenta, momento más activo en la ciudad del arquitecto Fernández Albalat, A Coruña se convirtió uno de esos polos de desarrollo y de intervención estatal. Su modelo se basó en el Plan de 1967, que fue elaborado por José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún y José María Fagola. Durante esos años y en los setenta, se produjeron una serie de avances urbanos en los que la figura de Albalat fue decisiva. Se incorporó a los equipos técnicos que dieron cabida a la intervención del Estado en la ciudad y que desembocaron en la aprobación del citado Plan de año 67. A una escala local, Albalat fue pionero en desarrollar los primeros instrumentos de gestión parciales gracias a la iniciativa privada, que estaba facultada por la Ley del Suelo para potenciar el planeamiento limitado al margen de la iniciativa privada.

3 | El contexto de la ciudad de las rías

A mediados del siglo XX en España se cuestionó el problema del impulso de las ciudades con un rol destacado por considerarse los principales agentes del desarrollo. Como ya se anticipó, en 1964 se formuló el primer Plan estatal de Desarrollo Económico y Social, a través de la Ley 194/1963 de 28 de diciembre por el que se aprueba el Plan de Desarrollo Económico y Social para el período 1964/1967. El decreto estableció cuáles iban a ser los puntos estratégicos para ubicar los Polos de Desarrollo que, en el caso de Galicia, correspondía con las ciudades de A Coruña y Vigo. El reconocimiento de las dos urbes hizo pensar en ellas como los elementos fundamentales para el progreso de la comunidad autónoma. Teniendo en cuenta estas consideraciones, Albalat planteó sus ideas para la futura expansión del desarrollo del Golfo Ártabro,

que denominó “La ciudad de las Rías”. El Golfo Ártabro es una denominación empleada para aludir al sector comprendido por las rías de A Coruña, Betanzos, Ares y Ferrol. Estas rías delimitan una hoja marina que se incrusta hacia la tierra: la de Ferrol y Ares se estiran ligeramente hacia el Nordeste, mientras que las de Betanzos y A Coruña lo hacen el sur. En su conjunto constituyen una unidad socioeconómica que se sustenta por villas de gran tradición como Sada, Betanzos, Pontedeume, Ares, Mugaros, Fene, Neda o Narón.

Antes de analizar el planteamiento de Albalat para este territorio y la rica iconografía que generó su formulación, resulta necesario recordar el contexto de su gestación y algunos de los factores que resultaron más decisivos en la propuesta del arquitecto. Como veremos, el proyecto tenía como finalidad concebir una realidad urbana con dos polos en sus extremos, las ciudades de A Coruña y Ferrol, y diversos asentamientos intermedios que podían ser articulados para crear un conjunto integrado, a modo de ciudad lineal [Fernández-Albalat 1969]. La idea aludía de una realidad geográfica y paisajística muy clara: la conurbación formada por las ciudades de A Coruña, Betanzos y Ferrol, junto con un número de núcleos menores Arteixo, Culleredo, Oleiros, Bergondo, Sada, Miño, Pontedeume-Cabanas, Ares, Fede, Neda y Narón, alrededor de las tres rías de Coruña, Betanzos y Ferrol. En total se contemplaban diecinueve municipios con una superficie de 902 km². Se sugería definir una realidad territorial, unificada por las infraestructuras, pero también fragmentada por los brazos de mar de las dos ciudades que cerraban el arco y por su carácter suburbano/urbano.

Tal y como se comentará más adelante, para comprender la proposición de Albalat, debemos aludir a los preceptos del urbanismo moderno teorizados a partir de 1928 por los CIAM y que fueron codificados en la Carta de Atenas. De otra parte, desde el primer tercio del siglo XX en las principales ciudades españolas se insistía en la urgencia de superar el estrecho marco de planteamiento municipal y sus límites, en ocasiones, demasiado arbitrarios. Quizás, uno de los antecedentes más remotos en España podría rastrearse en las propuestas de Núñez Granés de 1909 [Núñez Granés 1909] y en las de 1920 para el ayuntamiento de Madrid en 1929 o en las de Secundido Zuazo y Herman Jansen, así como el Plan General de Expansión de 1931 y el Regional de 1939. Estos intentos se prolongaron durante la posguerra con el Plan General de 1944, liderado por Pedro Bidagor y, sobre todo, con el Plan General del Área Metropolitana de Madrid de 1963, dirigido por Emilio Larrodera [Larrodera 1976, 27-32; López de Tucio 1999]. En esta línea, la consideración y definición en 1960 de las 24 áreas de Urbanismo de España, suponía su incorporación a las tendencias que, desde comienzos del siglo XX, tanto en el resto de Europa como en EEUU, se habían comenzado a aconsejar con motivo de la dispersión territorial de las ciudades. En efecto, ya en 1910 se habían definido los *Us Bureau Of Census*, que implicaban los *Metropolitan Districts*, revisados en 1940. Una década después, en 1950, se perfiló el concepto de Standard Metropolitan Statistical Area (SMAS). Estas formulaciones implicaron el establecimiento de un completo conjunto de criterios demográficos, funcionales y relacionales que permitiesen discriminar de manera cuantitativa y objetiva cuando un determinado *county* formaba parte o no del área metropolitana polarizada [Barrero Rodríguez 1993; Rusell 1975 171-205].

Con estos precedentes, es posible afirmar que la evolución del pensamiento urbanismo en las décadas centrales del siglo XX era un hecho establecido, tanto por parte de los arquitectos como por los geógrafos y por las instituciones públicas. Fue, así, como maduraron los conceptos interrelacionados de conurbación, comarca urbana, metrópolis, área metropolitana y región urbana, entre otros. Se fue superando la idea de ciudad como un artefacto solamente físico,

aislado y compacto y, por el contrario, fraguaron las ideas que apostaban por entidades territoriales articuladas, pero discontinuas, integradas funcionalmente, pero separadas físicamente. Dichas unidades estaban conformadas por un número variable de circunscripciones administrativas menores (municipios) que, por lo general, incluían la ciudad dominante, sus extensiones y suburbios y otras poblaciones menores próximas con intensas relaciones de residencia, trabajo, servicios y ocio entre sí y con aquella, además de un medio natural.

El propio Albalat reconoció que su planteamiento había estado muy influenciado por las ideas que había sugerido el sociólogo Mario Gaviria en Barcelona en el año de 1965. Gaviria fue uno de los sociólogos más influyentes en España en la segunda mitad del siglo XX. Concretamente, había planeado un modelo territorial para España basado en la realidad de su sistema urbano y en sus potencialidades. Frente a las lecturas de división territorial del país centradas en criterios históricos, había analizado las principales características de las ciudades de España [Gaviria 1971; Prieto 2018].

Fue el diario «La Voz de Galicia» en su edición especial de verano, el medio que difundió la propuesta de Albalat el 10 de agosto de 1968 (25-36). En realidad, el propio arquitecto reconoció que los orígenes de *La ciudad de las Rías* se remontaban a una anécdota; esto es, a una serie de conversaciones con Juan María Martínez Barbeito y con Manuel Pillado, el subdirector de «La Voz de Galicia». En el especial del mes de agosto (figs. 2-3) se incluyeron numerosos planos y dibujos y también artículos y colaboraciones de personalidades y profesionales que, a su modo, anunciaban la propuesta. Los dibujos que acompañaron el reportaje presentaban dos características muy significativas. En primer lugar, la ciudad de A Coruña aparecía formando parte de una unidad mayor en la que se incluía Ferrol y otras poblaciones menores de esa área.



Fig. 2: Andrés Fernández-Albalat, *Dibujo de la extensión de la Ciudad de las Rías* en el número especial de agosto de 1968 en «La Voz de Galicia».

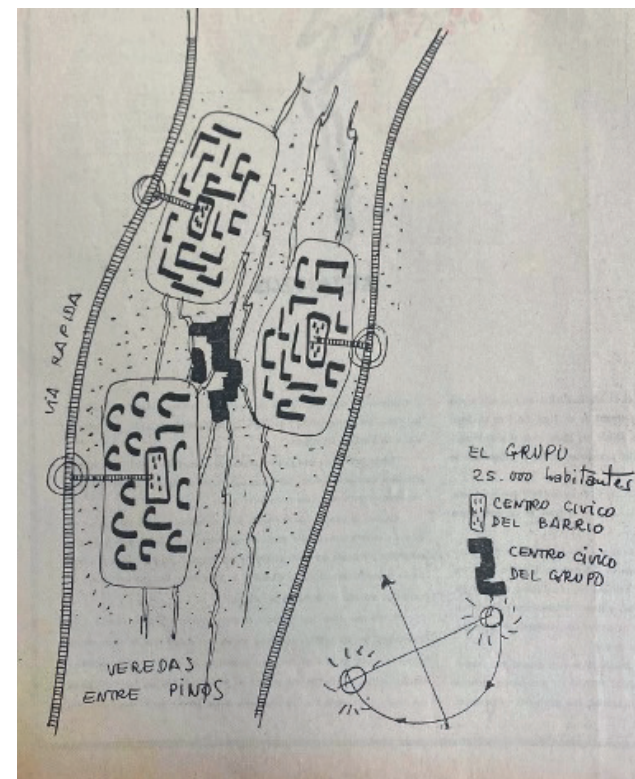
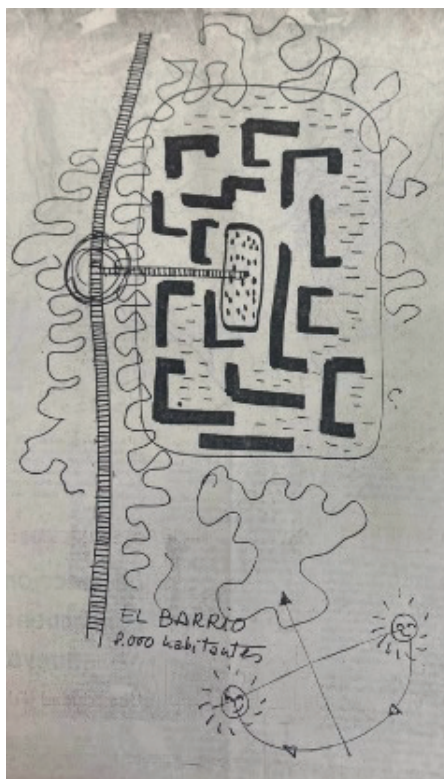
Fig. 3: Andrés Fernández-Albalat, *Recorrido de los dibujos y notas sobre la Ciudad de las Rías* en el número especial de agosto de 1968 en «La Voz de Galicia».



DESCRIPCIÓN DE LA IDEA
La elección del entorno de las rías consecuencia lógica al "explicar" la nueva comunidad urbana
 Una ciudad "de habitación" para vivir y convivir

Fig. 5: Andrés Fernández-Albalat, *Dibujo de la unidad vecinal del barrio Ciudad de la Rías* en el número especial de agosto de 1968 en «La Voz de Galicia».

Fig. 6: Andrés Fernández-Albalat, *Dibujo de la unidad de 25.000 habitantes de la Ciudad de la Rías* en el número especial de agosto de 1968 en «La Voz de Galicia».

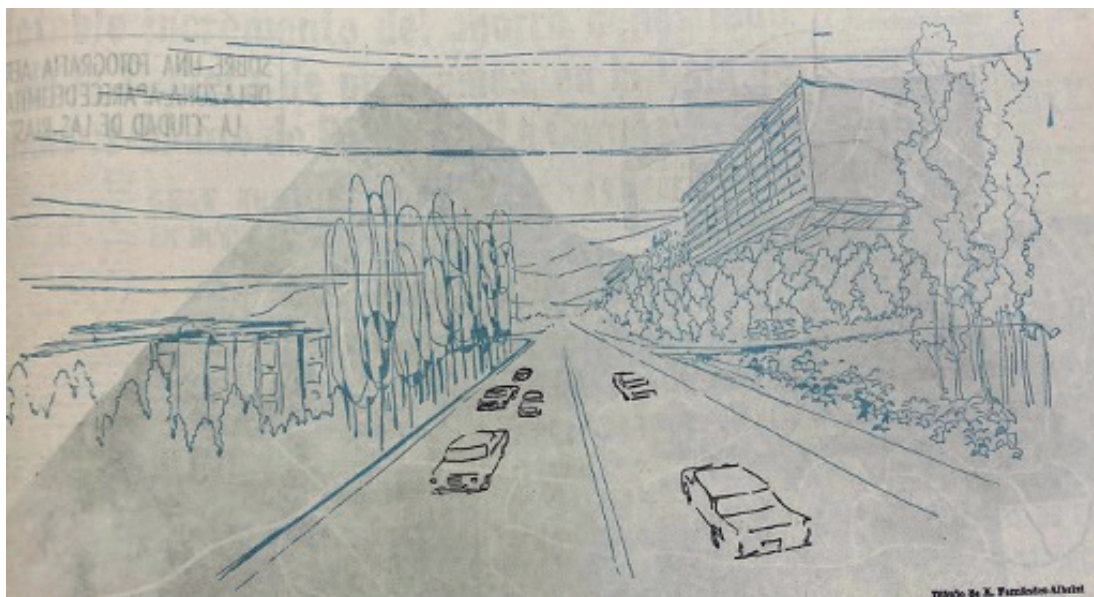


to Moderno, es decir, se trataría de una ciudad básicamente residencial, situando los sectores vinculados a la industria en las ciudades Ferrol y A Coruña y sus extrarradios. A partir de ello, la articulación básica se organizaba alrededor de cuatro unidades fundamentales [Albalat 1969, 24-25]. Primeramente, los barrios (fig. 5); módulos vecinales de 8000 habitantes con sus servicios sociales elementales (escuela, parroquia, guardería y mercado), agrupados en torno a un pequeño centro cívico, pero diferenciados de las edificaciones residenciales. Seguidamente, la concentración de tres barrios daba lugar a una entidad urbana de tipo medio, de 25.000 habitantes, con un centro cívico de mayor jerarquía que debía dar cobijo al instituto, a las instalaciones deportivas, a la asistencia sanitaria y al comercio más especializado (fig. 6). El arquitecto continuaba exponiendo que la unión de cuatro grupos generaría una zona urbana o distrito de 100.000 habitantes con un centro de uso público con los equipamientos de mayor categoría y dimensión, esto es: el estadio, el policlínico, el comercio de bienes de consumo duradero, etc. Finalmente, la adición de seis zonas daría lugar a una ciudad de 600.000 habitantes, con una nueva vía rápida que comunicaría A Coruña y Ferrol y atravesaría la ciudad. Se preveía que englobase los núcleos urbanos de Sada, Miño, Pontedeume, Redes y Ares, pero manteniendo la independencia de cada uno.

Para exponer claramente sus planteamientos, el arquitecto no solo realizó una serie de planos, sino unos interesantes gráficos y dibujos que permiten imaginar cómo podría haber sido esa ciudad que no dejó de ser utópica. De sus dibujos se puede entender que estaría formada por fábricas de bloques abiertas a espacios peatonales entre ellos (figs. 7-8). Es innegable que las

Fig. 7: Andrés Fernández-Albalat, *Dibujo de Ciudad de la Rías* en el número especial de agosto de 1968 en «La Voz de Galicia».

Fig. 8: Andrés Fernández-Albalat, *Dibujo de la integración con la naturaleza Ciudad de la Rías*, en el número especial de agosto de 1968 en «La Voz de Galicia».



ideas de Le Corbusier resuenan con fuerza, así como los *new towns* británicos. No se trataba de una ciudad jardín, sino de una nueva realidad integrada por núcleos compactos de densidad media escalonados y adaptados a la topografía que tratan de participar en la relación del litoral y el paisaje. Una arquitectura, eso sí, ajena a la tradicional de las villas compactas gallegas. Es evidente que esta propuesta permite relacionar las concepciones de Albalat con los enunciados de la Carta de Atenas y con los paisajes y propuestas gráficas de Le Corbusier para la ciudad del futuro [Le Corbusier 1962], así como con los principios organizativos del urbanismo funcionalista organicista de Clarence Perry (1929), Thomas Sharp (1939), Elio Saarinen (1942) y, limitándonos al ámbito español, con las ideas de César Cort (1941), Gabriel Alomar (1947) y Pedro Bidagor (1952). En todos los casos existen una serie de elementos comunes: una rigurosa zonificación por funciones, un viario jerarquizado según las dimensiones y cometidos, una organización de agrupaciones territoriales con una clara analogía con el organismo humano y, finalmente, ámbitos urbanos autosuficientes, con la excepción del trabajo.

5 | El devenir del proyecto

En 1968 se publicó el número monográfico de la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid, «Arquitectura», dedicado al análisis del Gran San Blas, un barrio nuevo promovido por la obra sindical del hogar entre 1951 y 1959 [Gaviria Labarta 1968]. Se trataba de un trabajo innovador basado en una investigación cualitativa de índole sociológica aplicada al terreno del urbanismo y al diseño urbano, bajo la dirección del ya citado Mario Gaviria en colaboración con los arquitectos Fernando de Terán Troyano y Juan Manuel Alonso Velasco [Prieto 2018]. En torno a ellos se configuró un grupo de jóvenes estudiantes de Arquitectura, Sociología y Ciencias Políticas, que se reunían en el Centro de Estudios de Investigación S. A. (CEISA). Se trató de una escuela crítica de Ciencias Sociales creada tras la clausura de los cursos de sociología y expulsión de Aranguren, Tierno Galván y otros intelectuales. Estuvo liderado por José Vidal-Beneyto y pretendía organizar una Universidad alternativa de resistencia al franquismo, convirtiéndose en un referente de la Sociología española [Álvarez-Uría y Valero 2000, 72]. Parte del equipo continuó colaborando con Mario Gaviria en el Instituto de Estudios de la Administración Local (IEAL), entre 1969 y 1970, y poco después se integraron en el EUSyA, Estudio de Urbanismo, Sociología y Arquitectura. En 1971 varios de sus componentes, a petición de la Diputación de Coruña, presidida por Ángel Porto Anido, acometieron los *Estudios Previos a la Formación y Redacción del plan Ciudad de las Rías*; un paso importante que habría tenido que culminar con la aprobación del Plan Municipal de la Comarca Ciudad de las Rías.

Entre 1971 y 1975 se procedió a una reformulación del plan, basándose en la conformación de los polos urbanos existentes. El equipo de EUSyA descartó la idea de plantear una ciudad de más de un millón de habitantes y apostó por una visión más pragmática y procesual de desarrollo, teniendo en consideración los núcleos consolidados y, particularmente, las ciudades de A Coruña y Ferrol. Lo cierto es que esta reformulación estaba en consonancia con lo que ocurría en el resto de Europa, puesto que las nuevas ciudades se situaban en las periferias metropolitanas o regionales de conurbaciones mucho mayores. Nos referimos, por ejemplo, a las *cinco villes nouvelles del Saun* de 1976 que no se completaron hasta finales del siglo XX o a las periferias de Londres y las sucesivas generaciones de *new towns* del *Plan Abercrombie* de 1944 y sus actualizaciones. En España podríamos recordar los ejemplos de Tres Cantos al Norte de Madrid, que nunca llegó a alcanzar el tamaño previsto en 1971, a las iniciativas de Lakua en Vitoria-Gasteiz o la de Puente de Santiago en Zaragoza, que quedaron en simples extensiones de las ciudades ya consolidadas.

En realidad, la creación de una ciudad exclusivamente residencial habría requerido inversiones en expropiaciones, preparación del terreno, infraestructuras, equipamientos, etc., cuyos costes no habrían podido ser asumidos ni por la Diputación de A Coruña, ni por la propia Gerencia del Ministerio de Vivienda. Como alternativa, se planteó un desarrollo apoyado en los núcleos secundarios para tratar de detener o limitar el crecimiento de las dos ciudades de mayores dimensiones y lograr, así, un equilibrio. Precisamente, se apostó por aquellos con alguna base infraestructural potencialmente ampliable, con buenas condiciones topográficas y con posibilidades de desarrollo económico propio o bien muy accesibles a los centros actuales de trabajo, esto es: los núcleos de Arteixo, Cambre, Oleiros, Sada, Betanzos, Ares, Mugardos, Pontedeume y Miño.

Entre los años de 1973 y 1975 se realizaron diversos informes, siendo el último, con fecha de mayo de 1975, el que se consideró como documento preparatorio, pero con carácter conclusivo para la redacción del plan comarcal propiamente dicho. En él se definían las líneas de actuación

para el desarrollo urbano y determinadas limitaciones para la defensa del medio ambiente. Se planteaba, por tanto, un cambio de paradigma que dejaba atrás las visiones más optimistas de la primera mitad del siglo XX y se optaba por un planteamiento más realista, buscando potenciar las ventajas a escala de conjunto y reforzando la especialización y fisonomía de cada núcleo. En líneas generales, las principales modificaciones radicaban en: la variación de las estimaciones de la población, la eliminación de la red viaria propuesta sobre las rías, sustituyéndola por la autopista del Atlántico; la redefinición del ámbito, puesto que el planteamiento de Albalat se centraba solo en la cuestión residencial; la inclusión de la protección ambiental y la adaptación a la progresiva legislación (fig. 9).

Sin embargo, en la década de los años ochenta, se produjeron una serie de circunstancias que hicieron que el plan se alejase de los presupuestos. Primeramente, Santiago de Compostela fue elegida capital de provincia, potenciando, así, el carácter policéntrico. De otra parte, la recon-

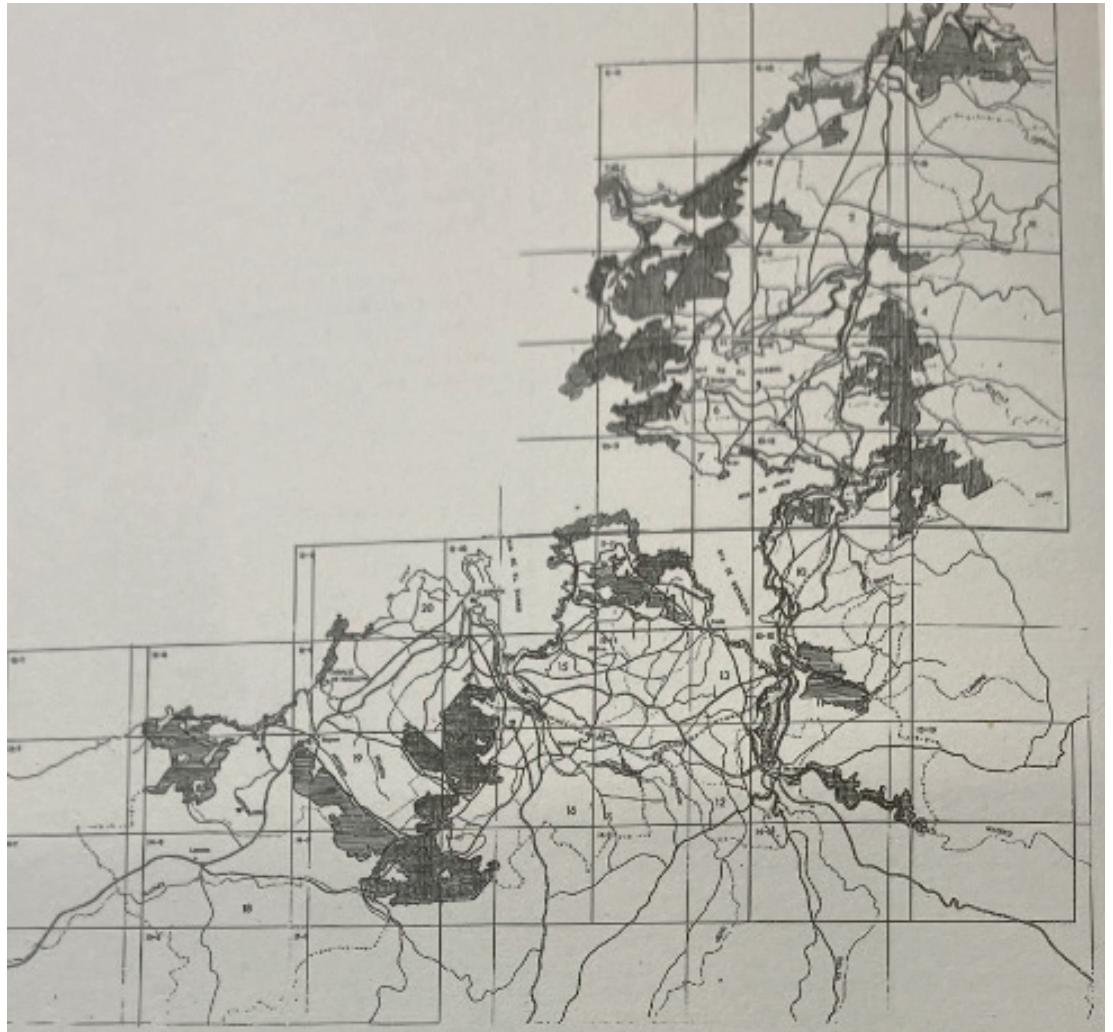


Fig. 9: EUSyA, Sistema ambiental del Plan Municipal Comarcal Ciudad de las Rías. Archivo de la Oficina de Planeamiento de A Coruña.

versión naval que se desarrolló en España a partir de los años 80 [Gómez Alén 2019], junto con la reorganización de la marina, fomentó que la ciudad de Ferrol, una de las principales del planteamiento, fuese presa de una gran crisis. De otra parte, se apreció el crecimiento de población era más limitado que el esperado, esto es, un 28,3% menos y que la mayor densidad se encontraba en A Coruña.

6 | Conclusión

La idea original de Albalat volvió a salir a la luz con motivo de la publicación de algunos de sus dibujos originales en el 2018 [González Harguindey 2018]. Una utopía de la que conservamos un rico corpus iconográfico que nos permite no solo imaginar cómo habría sido el desarrollo del Golfo Ártabro, sino aproximarnos a las ideas urbanísticas del arquitecto y ratificar que, sin lugar a duda, nos encontramos ante uno de los grandes hitos de la arquitectura y del planteamiento urbano de la segunda mitad del siglo XX en España. Los dibujos y notas de Albalat, así como el discurso en el que presentó su proyecto nos presentan una ciudad diseñada para «vivir, convivir y trabajar», siguiendo, en cierta medida, las ideas de Le Corbusier, pero también la de otros grandes maestros del Movimiento Moderno, como Mies Van der Rohe e, incluso, el japonés Kijonori Kikutake. Pretendía mejorar las condiciones de vida, aprovechando los recursos naturales y climáticos, potenciando las zonas protegidas de los vientos y articulando los núcleos mediante dos grandes puentes que incorporasen el ferrocarril.

Como se ha comentado, el proyecto contó con el apoyo inicial de la Diputación y se realizaron algunos informes a los que hemos aludido hasta el año de 1975. Sin embargo, en la Transición Democrática y el inicio de las Autonomías el proyecto acabó siendo una utopía, aunque parte de sus proposiciones están todavía vigentes. En primer lugar, porque el espacio del Golfo Ártabro, como predijo Albalat, sigue siendo uno de los de mayor crecimiento de Galicia y con mayor potencialidad. Ciertamente, el proyecto debería ser revisado para que resulte coherente con la realidad actual; quizás a partir de una reformulación basada en el relleno de los núcleos existentes, adoptando esquemas similares a los formulados para casos como los de Bilbao y Oporto. Hoy, la Ciudad de las Rías parece una utopía irrecuperable porque ese espacio, ese territorio lleno de oportunidades y ventajas entre las ciudades A Coruña y Ferrol, creció de manera diametralmente opuesta a lo que vaticinaba Albalat, obviándose la idea de planificar una ciudad desde la visión metropolitana y no municipal, colectiva y no aislada.

Bibliografía

- ALBELLEIRA DOLDÁN, M. (2015). *La arquitectura en Galicia durante la Autarquía*, A Coruña, Universidade de A Coruña.
- ALONSO PEREIRA, J.R. (2012). *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*, A Coruña, Universidad de A Coruña.
- ÁLVAREZ-URÍA, F. - VARELA, J. (2000). *La galaxia sociológica. Colegios invisibles y relaciones de poder en el proceso de institucionalización de la sociología en España*, Madrid, Endymion.
- ALONSO, V. - COLMENERO, A.R. - GOY, A. (2014). *El golfo Artabro. Fragmentos de historia litoral y patrimonio*, La Coruña, Servizo de Publicacións Universidade da Coruña.
- BARRERO RODRÍGUEZ, C. (1993). *Las áreas metropolitanas*, Madrid, Civitas.
- CUADRADO BOLANOS, J. (2019). *Las huellas del franquismo. Pasado y presente*, Granada, Editorial Comares.
- «Diario de Madrid» (1968).
- FERNÁNDEZ ALBA, A. (1975). *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España Contemporánea*, Madrid, Tucar.
- FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, A. (1969). *La ciudad de las rías. Discurso de ingreso como miembro de número en el Instituto José Cornide de Estudios coruñeses*, A Coruña, Instituto de Estudios José Cornide.
- GAVIRIA LABARTA, M.J. (1968). *Gran San Blas*, in «Arquitectura», nn. 113-114, mayo-junio.
- GAVIRIA LABARTA, M.J. (1971). *Comentarios a las conversaciones sobre inmigración interior*, Madrid, Siglo XXI.
- GÓMEZ ALÉN, J. (2019). *La construcción naval en España, 1950-2019: una introducción general y notas sobre los sistemas constructivos en Navantia /Ferrol*, in «Anuario de Estudios de la Empresa y el Desarrollo», n. 12, pp. 279-314.
- GONZÁLEZ HARGUINDEY, J. (2018). *1968-2018. La ciudad de las Rías*, A Coruña, Diputación de A Coruña.
- GONZÁLEZ-CEBRIÁN TELLO, J. (2020). *La ciudad a través de su plano. A Coruña*, A Coruña, Xariño.
- LARRODERA, E. (1976). *El Plan General de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid*, in «Ciudad y territorio: Revista de ciencia urbana», nn. 2-3, pp. 27-32.
- «La Voz de Galicia» (1968), número especial de agosto.
- LE CORBUSIER (1962). *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- LÓPEZ DE TUCIO, R. (1999). *La región urbana de Madrid. Territorio, estructura espacial y planificación física*, in «Papeles de Economía Española», n. 18, p. 387.
- NÚÑEZ GRANÉS, P. (1910). *Proyecto para la urbanización del extrarradio de dicha villa*, Madrid, Imprenta Nacional.
- ORDEI CORSINI, J.M. (2011). *La Coruña. Desarrollos urbanos. 1940/2000. Catálogo*, Pamplona, Departamento de Urbanismo de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.
- PRIETO, D. (2018). *In memoriam Mario Gaviria Labarta*, in «Encrucijadas. Revista crítica de Ciencias Sociales», vol. 15.
- RÍO VÁZQUEZ, A. (2022). *Andrés Fernández-Albalat. Arquitecto*, A Coruña, Fundación Luis Seoane.
- RUSSEL, A. (1872). *Metropolitan Area an Central City Population, 1960-1970, 1960-1970-1980*, in «Annales de Géographie», n. 444, pp. 171-205.

Lecture & Recherche

Territorio come paesaggio umano nelle fotografie di Giuseppe Caravita di Sirignano

a cura di Renata De Lorenzo

L'Archivio fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano, oggetto degli interventi congiunti di Maria Grazia Leonetti, per il profilo biografico e la ricchezza di interessi del personaggio nella Napoli del secondo Ottocento e di Maria Antonella Fusco, per la sua attività nell'ambito della fotografia pittorica italiana, completa i contributi presentati al Convegno, organizzato dal Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli il 14 e 15 dicembre 2022, su *La rappresentazione fotografica del paesaggio, tra campagna e dintorni delle città*. La Presidente del Polo Digitale, Renata De Lorenzo, ringrazia la rivista «Eikonocity» per averne ospitato gli atti, presenti nel vol. 8, n. 2, 2023, a cura di Renata De Lorenzo e Corinna Guerra (saggi di Francesca Capano, Angelo Maggi, Andrea Maglio, Giuseppe Pignatelli Spinazzola, Gaia Salvatori) e nel vol. 9, n.1, 2024, a cura di Annunziata Berrino (saggi di Letizia Cortini, Costanza D'Elia, Corinna Guerra, Paolo Speranza, e, nella sezione Letture & Ricerche, resoconti di Gabriella Morabito-Mario Riberi e di Iole Carlettini).

Ritratto di un aristocratico nella Napoli di fine Ottocento. Giuseppe Caravita principe di Sirignano

Maria Grazia Leonetti Rodinò

Polo Digitale degli Istituti di Cultura di Napoli Pio Monte della Misericordia



Fig. 1: Ischia, Lacco Ameno. Lastra gelatina al bromuro di argento, 13x17,8 cm [Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti].

Maria Grazia Leonetti Rodinò, Insegnante di Storia dell'Arte, Diplomata in Archivistica, Paleografia e Diplomatica, Iscritta all'Albo degli Artisti e Titolare di Corsi di decorazione, è stata Governatrice dal 2005 al 2009 del Pio Monte della Misericordia e dal 2005 Direttrice del Premio Tommaso e Laura Leonetti.

Author: mgrazialeonetti@gmail.com

La vita

La vita di Giuseppe Caravita, principe di Sirignano (Napoli 1849-1920) coincise con quel periodo della città di Napoli che Giuseppe Galasso definì l'«Estate di San Martino». Nessuna presentazione potrebbe esser più eloquente delle sue parole:

In quel contesto la sua prepotente, ma non disordinata o irrazionale vitalità, cercò e trovò sempre nuovi campi e nuove occasioni per affermarsi. È tipicamente suo che ciò si riscontri sia nelle occupazioni pubbliche che in quelle private. E che il suo spirito si sia volto con eguale, duttile disponibilità dagli impegni tecnici e di ufficio affrontati con grande serietà, a interessi artistici e musicali ed a una consapevole, costruttiva, pratica di mecenate. La genesi e la fondazione del Circolo Artistico Politecnico nel 1888, al piano terra del suo palazzo alla Riviera di Chiaia basterebbero da sole a dimostrare quest'ultimo. Per qualche verso lo si deve ritenere un precursore: ci riferiamo intanto al fotografo, che acquisì i principi della nuova espressione artistica nel suo soggiorno parigino. Ma anche all'appassionato di barche sulle quali invitava gli amici artisti a fare numerose crociere nel Mediterraneo spingendosi fino al Medio Oriente, di automobili, e di altre innovazioni della tecnica moderna. Fu Presidente della Fabbrica De Luca Daimler

che nel 1908 creò la Auto Mista, uno dei primi esempi di auto ibrida.

Amico di Giacomo Puccini amava anche la musica e intratteneva al pianoforte gli ospiti con le sue composizioni musicali: romanze melodie, walzer con testi in italiano, napoletano e francese.

La sua partecipazione alla vita pubblica, (da Sindaco di Sirignano, Consigliere Comunale di Napoli, poi Provinciale di Avellino, deputato al Parlamento, senatore del Regno) e a iniziative pubbliche e imprese economiche di rilievo (Presidente Società Elettrica della Campania, Acquedotto Torre Annunziata, Strade Ferrate Secondarie, Banca dell'Italia Meridionale) generoso e disponibile in tutte le associazioni di beneficenza, Giuseppe Caravita ebbe un rilievo del tutto particolare con la sua personalità certamente non comune.

Con la Belle Époque si estingue il faro luminoso di uno dei periodi più fulgidi della società napoletana in cui era la città era ancora una capitale europea, seconda soltanto a Vienna e Parigi.

Questo brano è contenuto nella prefazione al volume di Laura Caravita di Sirignano *Un Principe Amico* presentato nel 2001 al Circolo Artistico Politecnico, nelle sale del Musap, Museo Artistico Politecnico, intitolato al suo fondatore e primo presidente, in carica per oltre 31 anni, Giuseppe Caravita di Sirignano.



Fig. 2: Lavori di pavimentazione alla Riviera di Chiaia. Lastra gelatina al bromuro di argento 13x17,8 cm [Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti].



Fig. 3: Carrozze in passeggiata alla Riviera di Chiaia. Lastra gelatina al bromuro di argento 13x17,8 cm [Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti].

L'Archivio

L'archivio privato dell'opera fotografica di Giuseppe Caravita di Sirignano appartiene a una Fondazione che lo custodisce in attesa di necessaria catalogazione sistematica, oltre che di digitalizzazione. Nel riordinamento eseguito da Maria Antonella Fusco, in occasione della mostra che si tenne al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes nel 1982, dal titolo *Il Principe di Sirignano - Un gentiluomo Fotografo*, Società Editrice Napoletana, è stata fatta una divisione per soggetto tra le circa 800 lastre negative alla gelatina bromuro d'argento nei formati classici ancora oggi in uso e i positivi originali prevalentemente su carta alla gelatina che sono oltre 200, i ritratti in ambrotipia, e una decina di stereoscopie. Alcune lastre sono state anche restaurate per la mostra presso il laboratorio del Gabinetto delle stampe e dei disegni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici.

Per alcune lastre il Sirignano ha lasciato decine di prove di stampa perché diversi erano i suoi tentativi alla ricerca di una migliore resa dell'immagine o per lo meno più rispondente al suo gusto di «dilettante fotografo», come allora si diceva per distinguerli dai fotografi di professione.

Aveva appreso le prime lezioni e si era appassionato alla fotografia nelle sue visite a Parigi fin dal 1880. Al ritorno a Napoli aveva un bagaglio di nuove conoscenze che volle applicare lui stesso. Per questo motivo era diventato socio della Società dei fotografi dilettanti, e seguiva le indicazioni pratiche dell'*Annuario della fotografia e sue applicazioni* di Giovanni Santoponte. Dal 1907 si dedicò con maggiore impegno alla fotografia artistica seguendo con attenzione le evoluzioni tecniche e artistiche di questa nuovissima arte. Non smise mai di aggiornarsi specializzandosi nella fotografia pittorica.

Nella sua residenza a Napoli, nel restaurato castello di Sirignano e a bordo dei suoi velieri, non mancava mai una camera oscura per

sviluppare e stampare le sue fotografie, dove poter lavorare prima sul negativo, poi sulla stampa e infine, specie nei ritratti, acquerellando il prodotto finale. Nel suo castello a Sirignano aveva anche un atèlier di posa dove sistemare gli amici per i ritratti o le scenette, una sorta di *tableaux vivants* in posa, ma soprattutto ritrarre la sua modella preferita, Maria Pirià Gaetani, la seconda moglie sposata nel 1907, pittrice anche lei, cui spesso dava incarico di acquerellare i ritratti fotografici. Sirignano curava con attenzione l'opera fotografica facendo un'azione completa in tutto il suo percorso, dall'inquadratura alla stampa. La maggior parte delle fotografie nascono dai viaggi e dalle numerose crociere che il Caravita faceva da grande appassionato di vela. Aveva acquistato vari velieri da diporto che chiamò sempre *Rondine*. Di uno in particolare con tre alberi, uno *Steam Ship*, veliero a vapore da 610 tonnellate, ci resta un Diario di bordo che racconta con dovizia di particolari una lunga crociera in cui solcò il Mediterraneo dal Tirreno allo Jonio spingendosi poi in Tunisia, Algeria, Marocco. A bordo invitava i suoi amici più cari tra cui musicisti come Francesco Paolo Tosti e artisti, Salvatore di Giacomo, Francesco P. Michetti, Francesco Netti, Giuseppe De Sanctis, Vincenzo Migliaro, Giuseppe De Nittis, Eduardo Dalbono, Camillo Miola. Sul *Rondine*, data la sua passione per l'arte, la musica e la fotografia, non poteva mancare una piccola biblioteca, un pianoforte e l'immane camera oscura per poter vedere velocemente nella fotografia quello che Dalbono riproduceva nei suoi acquerelli. Nella Pinacoteca Provinciale di Bari, si conserva una pittura a olio di Francesco Netti che riproduce lo yacht *Rondine*. Portava nelle escursioni a terra varie macchine fotografiche da cavalletto per scattare foto *en plein air*; erano soggetti preferiti i tramonti, i mercatini nei villaggi, le vele delle barche dei pescatori vicino alla costa, i monumenti storici delle città che visitavano.



Fig. 4: Trottoir. Tre amici in passeggiata, 1890. Lastra gelatina al bromuro di argento 13x17,8 cm [Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti].



Fig. 5: Palazzo Sirignano alla Riviera di Chiaia. La data 1892 è apposta in basso a sinistra a mano dall'autore. Lastra gelatina al bromuro di argento 13x17,8 cm [Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti].

Sono conservate anche alcune delle sue macchine fotografiche portatili, due Lamperti e Garbagnati, una Cesana Canova e due fotocamere da viaggio Jontè e Murer's express.

L'immagine mostra una spiaggia sulla costa di Lacco Ameno a Ischia, con delle pozze d'acqua tra alghe di Posidonia nelle quali donne, uomini e bambini sono chinati alla ricerca di maruzze, lumache di mare. Alcuni si riparano dal sole con ombrellini e tengono in mano dei bastoni per poter individuare i piccoli molluschi. Dalla bava veniva tratta una sostanza utile nella cosmetica. La crema alla bava di lumaca ha dimostrato di offrire numerosi benefici per la pelle per idratazione profonda, riduzione delle rughe, attenuazione delle cicatrici.

Eletto consigliere nel Comune di Napoli nel 1910 il principe di Sirignano fu incaricato dal Prefetto Francesco De Seta (1909-1911) di supervisionare i lavori da farsi alla Riviera di Chiaia. In questa foto si vede come Sirignano stia controllando i lavori e osservando che la strada sia lastricata con il basolato vesuviano di prima e seconda classe lavorato a bocciarda.

All'altezza della via Ascensione, sotto l'arco a destra, una passeggiata in carrozza con un elegante tiro a quattro mostra in primo piano l'antica cancellata che delimitava il *trottoir* della Villa Comunale di Napoli, poi diventata sede dei binari del tram, oggi preferenziale per i taxi.

La Villa Comunale, Real Passeggio, opera di Carlo Vanvitelli, che Alexandre Dumas aveva definito «la più bella e più aristocratica passeggiata del mondo», è stata restaurata e la cancellata sostituita dal progetto dello Studio A. Mendini tra il 1997 e il 1999. Sulla destra si intravede un lampionaio che sale sulla scala per accendere il lume a gas. Napoli fu la prima grande città italiana ad avere l'illuminazione pubblica a gas già dal 1838, dopo Parigi, Londra e Vienna.

Quando le molteplici occupazioni lo permet-

tevano, il principe si concedeva volentieri una passeggiata sul *trottoir* della Villa Reale. In questa foto è ritratto con l'amico Diego Pignatelli Aragona Cortes e il fratello Giuseppe che, nel Castello di Sirignano, sposò Rosina, la figlia della sua prima moglie Rosa de la Gandara. Sul fondo si intravede la bassa ringhiera che delimitava il *trottoir*.

Il palazzo con la tenuta alla Riviera di Chiaia a Napoli, costruito nel XVI secolo per Fernando de Alarçon, come villa fortificata, divenne proprietà prima dei Caracciolo di Torella, poi di Leopoldo delle Due Sicilie che ne ordinò la ristrutturazione all'architetto Fausto Nicolini nel 1830. Nel 1860 la proprietà, comprata dal barone Luigi Compagna, fu alienata nell'89 in favore di Giuseppe Caravita di Sirignano e di sua moglie Rosa de la Gandara, che affidò il progetto di ristrutturazione all'architetto Francesco Chioccarelli e all'ingegnere Ettore Vitale. Ottennero la concessione per l'aggiunta di una torre presso l'angolo occidentale, simile a quella esistente presso l'angolo orientale. I lavori terminarono nel 1892. Nello stesso anno, stipulò con la Società Opere Pubbliche del Mezzogiorno e la Società di Credito Meridionale un atto di convenzione e permuta per il suolo (circa 14mila mq.) per la realizzazione della strada e dell'attuale Rione Sirignano con i nuovi edifici. La strada, compreso il tratto in fondo sulla destra, ortogonale alla via Rione Sirignano, recentemente chiusa da un cancello ad esclusivo utilizzo del palazzo al civico 10 e rinominata via Chiurazzi, fu donata al Comune di Napoli. Le clausole contrattuali attestano l'assunzione di precise tipologie edilizie attente sia alla consistenza immobiliare delle costruzioni, che all'uniformazione dei palazzi, delle finestre e dei portoni in generale. Tutti gli aspetti decorativi esterni e interni furono assunti dal committente Caravita.

Il 14 novembre 1917 in casa di Roberto de Sanna a Napoli un gruppo di 68 impren-



Fig: 6: La Banca dell'Italia Meridionale.

ditori fondarono alla presenza del Notaio Bonucci, la Banca dell'Italia Meridionale. Costituirono una società per azioni di cui fu eletto Amministratore Delegato Carlo Caprioli e Presidente del Consiglio di amministrazione Giuseppe Caravita di Sirignano. Ebbe sede in via Santa Brigida di fronte all'omonima chiesa. Nel 1919 l'Istituto fu comprato da Amedeo Giannini, fondatore della *Bank of Italy*, un banchiere italo-ameri-

cano di origine ligure, che con la sua attività puntò a specializzarsi nell'assistenza a piccoli e medi imprenditori, spesso italiani esclusi dai più grandi circuiti di credito. Nel 1922 dopo la fusione fu rinominata Banca d'America e d'Italia. Il palazzo di Via Santa Brigida fu abbattuto dopo la Seconda guerra mondiale. Nel 1986 la Banca d'America e d'Italia fu assorbita dalla *Deutsche Bank* che ne chiuse gli ultimi sportelli nel 1994.

Bibliografia

- PREVITALI, G. - ZERI, F. (1981). *Storia dell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- FUSCO, M.A. (1982). *Il Principe di Sirignano, Un gentiluomo fotografo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Cortes), Società Editrice Napoletana, memoria di Laura Leonetti di Santo Janni Caravita di Sirignano.
- CARAVITA di SIRIGNANO, L. (1992). *I Caravita Patrizi Napoletani*, Napoli, Arte Tipografica.
- CARAVITA di SIRIGNANO, L. (2001). *Un principe amico*, Napoli, Electa.
- COLUCCI, P. (2011). *Giuseppe Caravita e Sirignano*, Sirignano, Europrint.
- VALENTE, I. (2018). *Le collezioni della fondazione "Circolo artistico Politecnico di Napoli da Giuseppe Caravita Principe di Napoli"*, Napoli, Guida Editori.

Dallo sguardo sagace al linguaggio pittorico: parabola di Giuseppe Caravita di Sirignano fotografo

Maria Antonella Fusco

AIPH – Associazione Italiana Public History



Fig. 1: Giuseppe Caravita Principe di Sirignano, *Festa a Baiano*. Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.

Maria Antonella Fusco è storica dell'arte e della fotografia. Soprintendente del Mibact fino al 2019, ha diretto l'Istituto centrale per la Grafica in Roma. Per vent'anni, dal 1994 al 2014, ha insegnato Storia e tecnica della fotografia presso l'Università Suor Orsola Benincasa a Napoli. È nel Consiglio Direttivo di AIPH dal 2021.

Author: fusco.anton@gmail.com

Nella foto-biografia del Principe di Sirignano, il villaggio assume una centralità, in prima battuta, né paesistica né antropologica: quella compiuta da Giuseppe Caravita, ancora giovanissimo, a Sirignano, è una operazione di ripresa del sito onomastico e di ristrutturazione in stile neorinascimentale, a opera degli ingegneri Francesco Chioccarelli ed Ettore Vitale, che adottarono gli stessi schemi nel 1889 per il palazzo alla Riviera di Chiaia. Proprio a Sirignano, il Principe installò il suo Gabinetto fotografico. Ed è qui che nel 1978 ebbi la fortuna di ritrovare quanto oggi rimane di quell'Archivio fotografico, grazie al fiuto archivistico e storico artistico della figlia del Principe, l'indimenticata Donna Laura Leonetti di Santo Janni, che mi condusse per la prima volta nel Castello, all'inizio di quella che si trasformò negli anni successivi in un'autentica ricerca del tempo perduto. Nel 1979, Marina Miraglia mi chiese una scheda sul Principe per la prima grande mostra dedicata in Italia alla Fotografia pittorica, a Venezia. E nel 1980 la stessa Miraglia mi annunciò l'intenzione di utilizzare un *Ritratto della moglie allo specchio* di Sirignano per la copertina degli Annali Einaudi che contenevano le sue *Note per una storia della Fotografia italiana (1839-1911)*. Così Sirignano, quarantadue anni fa, è entrato a pieno titolo nella storia della fotografia

italiana, e più in particolare della cosiddetta Fotografia pittorica. E nell'estate del 1982 curai, per il Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, la mostra *Il Principe di Sirignano, un gentiluomo fotografo*, che venne affiancata alle *Immagini d'epoca: dall'album fotografico di casa Pignatelli*, a cura di Salvatore Abita, in una ricostruzione della Belle Époque a Napoli, arricchita da un allestimento scenografico d'atelier fotografico in gran parte ispirato ai ritratti di Sirignano, che alla scenografia dell'atelier aveva dedicato più di una stampa a contatto, spesso al carbone.

Fotografia pittorica

È molto sottile il margine tra la fotografia d'atelier e la fotografia di paesaggio, quando si tratti di fotografia pittorica: il caso della produzione di Sirignano può assurgere a paradigma, anche per la sua linea cronologica. I ritratti eseguiti in interno, infatti, sono tutti tecnicamente aderenti ai dettami del pittorialismo, che il principe conosceva bene, come socio fondatore del Naples Camera Club: stampe al carbone, alla gomma bicromata, al cobalto, con frequenti ritocchi all'anilina, o addirittura vaste dipinture in acquerello o tempera, soprattutto nei molteplici ritratti della seconda moglie con fasci di rose tra le braccia. La serie d'atelier è eseguita prevalentemente nel primo



Fig. 2: Giuseppe Caravita Principe di Sirignano, *Sirignano – Viva Caravita deputato*, Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano, 1891 ca. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.



Fig. 3: *Crociera Tunisia – Bambini*, Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano, 1909. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.

e secondo decennio del Novecento, quando la sua esistenza è rallegrata dall'arrivo dei tre figli, con i quali si fa ritrarre volentieri. Non mancano gli studi di ritratto della moglie, e doppio ritratto, allo specchio: nel nucleo d'archivio ci sono variazioni sul tema, declinazioni ed esperimenti tecnici che giustificano l'etichetta di fotografia pittorica alla lettera. Ma in effetti si tratta dell'ultima parte dell'esperienza e della vita stessa di Sirignano. Una vicenda che era cominciata decenni prima, con le riprese all'aperto in Campania, in Sicilia, durante le frequenti crociere sullo yacht *Rondine*, a fine Ottocento, con letterati e artisti.

Esterno con figure

A partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, il giovane Principe utilizza tutte le potenzialità della nuova tecnica di ripresa su lastra di vetro, la gelatina bromuro d'argento, e la relativa stampa ai sali d'argento, una tecnica che, rispetto al collodio umido di tradizione artigianale, offre il vantaggio di essere preconfezionata, disponibile in scatole per negativi a lunga scadenza (che in gran numero sono presenti dell'Archivio del Principe), e immediatamente utilizzabili in camera oscura. La caratteristica principale del bromuro d'argento, da alcuno ritenuta un limite negativo rispetto al calore del collodio umido, è una certa rigidità delle forme, dovuta essenzialmente alla presenza del metallo, che a sua volta conferisce brillantezza all'immagine. Una caratteristica accessoria dei negativi al bromuro è di generare un bianco e nero, finalmente, ortocromatico: vale a dire che la scala dei grigi, molto ricca, vede corrispondere un tono di grigio ai verdi, l'altro ai rosso-bruni, sempre allo stesso modo. Non è poca cosa per chi deve ricostruire mentalmente i colori, o al momento della coloritura all'acquerello: ed è sicuramente il presupposto fondamentale per la scelta della Fotografia artistica, la tendenza praticata in tutta Europa sin dai tempi delle lastre al collodio umido, in termini di im-

magine composita e di varianti di colore di stampa. Analizziamo qualche immagine, in questa direzione metodologica.

È un caso evidente di fotografia diretta che non rinuncia alla lettura della capacità pittorica della luce. Al centro dell'immagine (fig. 1) Sirignano colloca due personaggi maschili di spalle, con cappelli Panama. Si tratta di una evidente, sapiente citazione dalla fotografia di Alfred Stieglitz, *Il ponte di terza classe*, del 1907, immagine celebre sin dalla sua pubblicazione nella rivista statunitense «Camera Work», avvenuta nel 1911 insieme alle opere cubiste di Picasso. Era stato proprio il riflesso di luce sul cappello bianco a spingere Stieglitz di corsa in cabina per prendere l'apparecchio fotografico. Aneddoto e fotografie che fecero scuola, e certamente Sirignano, tra i soci fondatori del Naples Camera Club a fine Ottocento, e registrato nell'Annuario Santoponte dal 1905, non poteva non conoscerla approfonditamente. In più, le numerose figure che affollano il viale sono in relazione stretta con le opere illustrative di Edoardo Dalbono, uno degli artisti più vicini a Sirignano sin dalla fondazione della Società napoletana degli Artisti nel 1888. Due anni dopo la ristrutturazione del Castello, nel 1891, il poco più che quarantenne Giuseppe Caravita è deputato. Fa un certo effetto che affidi la memoria di questo evento non alla ripresa di una manifestazione plaudente dei suoi elettori, ma a una cronaca quasi dimessa. La ripresa di una iscrizione graffita a parete è effettuata registrando, quasi inserendo, la presenza di figure che in storia dell'arte definiremmo terzine. Viene in mente un artista, napoletano di formazione, ma romano di adozione, Michele Cammarano, che nei suoi dipinti di genere, come *Chiacchiere in Piazza in Piscinula* del 1865, inseriva figure di proporzione nel contesto architettonico. Capostipite del realismo nazionale, noto per i grandi dipinti patriottici, Cammarano aveva fatto ampio uso della fotografia, teso alla definizione di un linguaggio comune (fig. 2).



Fig. 4: Giuseppe Caravita Principe di Sirignano, *Crociera Tunisia - al mercato*, Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano, 1909. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.



Fig. 6: *Crociera Illiria - vecchio pescatore ai remi*. Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.



Fig. 8: *Crociera Montenegro - Zingare*. Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.



Fig. 5: Giuseppe Caravita Principe di Sirignano, *Crociera Tunisia*, Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano, 1909. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.



Fig. 7: *Crociera Montenegro*. Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.



Fig. 9: *Crociera mendicante*. Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.



Fig. 10: *Crociera Illiria*. Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.

Genti e paesi

L'occhio fotografico di Sirignano si esercitò sui territori domestici, a Napoli e in Campania, così come si era formato nei molteplici viaggi giovanili nel Mediterraneo. Per i luoghi aveva un interesse familiare, mai cartolinistico, sempre *sub specie umana*, e l'infanzia giocò un ruolo essenziale nel suo sguardo. Uno sguardo curioso, intrigante, empatico, vorrei dire sagace, nel senso più profondo di questo aggettivo: acuto e perspicace, indagatore (fig. 3).

La categoria di riferimento è certamente quella del reportage, non quella del tradizionale Tour in Oriente, che pure in fotografia contava precedenti di assoluta importanza sin dalle *Excursions daguerriennes* di Lerebours, realizzate tra il 1840 e il 1843. Oggi siamo in grado di definire con accuratezza la netta distinzione tra le fotografie di reportage eseguite da un amatore fotografo, e quella che modernamente viene definita fotografia vernacolare, e cioè l'insieme di immagini, spesso definite in passato sommariamente foto-ricordo, eseguite a puro scopo di memoria dai privati, senza una particolare attenzione al linguaggio utilizzato. Il culmine di questa tendenza, che pure sta ricevendo tanta – a mio modo di vedere – troppa attenzione nel mondo della critica, è inevitabilmente il *selfie*. Ma questo è un altro discorso, che presto andrà affrontato anche in sede storico-critica.

Certo, il fotografo amatoriale non è, né deve essere, esente da tracce di memoria personale di luoghi e persone. Eccolo a spasso in un mercato di ortaggi in Tunisia, dove al centro dell'immagine c'è il contadino accucciato a terra, che fa da discriminare tra le povere tende e i passanti europei: una impaginazione impeccabile, come del resto tutte le riprese di Sirignano viaggiatore, che non esita a mostrare, ben centrate, figure di spalle, se questo giova all'equilibrio compositivo interno del fotogramma (fig. 4).

Ancora, in questo assoluto slargo ai bordi di un quartiere storico – forse a Sousse, non è certo Al-Zaytuna a Tunisi, la moschea di cui

si intravedono le cupole – una figura di spalle, quasi astratta nell'evidenza data al cappello a falde larghe, un oggetto bianco riflettente, prototipo dell'astrazione di forme fotografica del Novecento. La padronanza del bianco\nero, sia pur nella metallica risonanza dei sali d'argento, è davvero apprezzabile, ci fa pensare a un autentico linguaggio fotografico maturato fotogramma per fotogramma (fig. 5).

Ci siamo spostati dalla parte opposta del Mediterraneo, molto frequentata da Sirignano fin dalla prima Crociera sul *Rondine*, a Costantinopoli, con due giornalisti di razza come Scarfoglio e Serao. Riconosciamo ormai il taglio di figura centrale, che tiene in equilibrio la barca e al tempo stesso il fotografo, presumibilmente armato di cavalletto per ammortizzare le oscillazioni. Una immagine esemplare per composizione ed equilibrio, tenuto anche conto dei tempi di posa comunque ancora lunghi (fig. 6).

Se per le fotografie nel borgo di Sirignano abbiamo ricordato Dalbono e Cammarano, per questa immagine è d'obbligo il riferimento ad Alberto Pasini e ai suoi dipinti ottomani degli anni Ottanta, con i piccoli *harem* di paese, in uscita dalla Moschea compatti, senza separarsi. Vivaci sono i contrasti pittorici tra i veli bianchi e gli abiti, a testimonianza della specifica qualità ortocromatica dei negativi al bromuro d'argento. Lo Stato Montenegrino, che nel 1896 aveva donato all'Italia la Regina Elena, fu per questo motivo meta frequente di viaggi fotografici. Bisogna peraltro ricordare che sia la Regina Elena che il re Vittorio Emanuele III furono fotografi amatoriali (figg. 7-9).

La popolazione montenegrina era mista di etnie e religioni, ma particolarmente fitta di nomadi: qui le donne, di solito riottose per cultura scaramantica a farsi fotografare, sono invece riprese a campire completamente lo spazio di base di una grande tenda di ricovero, un escamotage che dona la profondità e la terza dimensione al bromuro, le cui variazioni



Fig. 11: *Carusi a Girgenti*. Fototipo, Gelatina Bromuro d'argento. Formato Cabinet. Napoli, Archivio Fotografico Giuseppe Caravita di Sirignano. Archivio storico fotografico di Giuseppe Caravita di Sirignano. Proprietà Fondazione Leonetti.

ortocromatiche sono ulteriormente evidenti nei tessuti di vesti, scialli e gonne. Su questa immagine di zolfatarelli siciliani ci si può esercitare sull'antinomia critica tra echi e presentimenti (fig. 11). Echi della grande fotografia verista della triade Verga, Capuana e De Roberto, che ha donato tanto alla fotografia narrativa italiana e ha spalancato le porte al neorealismo. E presentimenti, ancora in ambito letterario, della grande vicenda di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, imparentato con Sirignano per parte materna. Una linea continua di fotografia e letteratura siciliana che riserverà ancora molte sorprese. D'altronde, è molto importante ricordare che sin dall'inchiesta parlamentare del 1876 di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, la lente di tutta Italia era stata messa sullo sfruttamento di questi piccoli minatori, le loro malattie, le morti precoci. Se pensiamo all'attenzione al lavoro minorile dimostrata nell'inchiesta fotografica di Lewis Hine a partire dal 1907, ci troviamo in considerevole anticipo sui tempi. Ancora una volta Sirignano, che aveva svolto

incarichi politici e pubblici alla fine del secolo, si dimostra aggiornato, attento, sensibile, infine sagace.

Conclusioni

Il ruolo dei cosiddetti Dilettanti fotografi nella crescita del linguaggio fotografico nell'età della gelatina bromuro d'argento, e cioè da quando l'industria nascente assolve all'incombenza di preparazione di lastre, poi pellicole, da stampa a carte sensibilizzate, meriterebbe un capitolo specifico nel grande disegno della fotografia italiana delle origini: prevalentemente aristocratici, con tempo e risorse economiche da mettere a disposizione, ma non vincolati dalla necessità di trovare una committenza, né tantomeno una clientela, per le loro immagini. La loro è una narrazione potente, sistematica, curiosa del mondo e delle sue forme, perché libera da vincoli di sorta. È un dovere per gli studiosi di fotografia approfondire gli intrecci tematici e sociologici relativi, nell'ambito di una compiuta ricostruzione storica e documentaria.

Un avvincente osservatorio sull'antico fra Otto e Novecento



Massimo Osanna, Isabella Valente, a cura di, *La cultura dell'Antico nelle arti figurative dalla Restaurazione alla Grande Guerra*, atti del Convegno internazionale (Napoli, 24-26 novembre 2021), Pozzuoli, Naus editoria, 2023.

Recensione
di Carlo Sisi

Si configura come un atlante tematico e predisposto a ulteriori orizzonti il poderoso volume dedicato a *La cultura dell'antico nelle arti figurative dalla Restaurazione alla Grande Guerra* che Isabella Valente insieme a Massimo Osanna hanno composto intorno a un tema che era stato affrontato con spunti interdisciplinari nel Convegno Internazionale organizzato nel 2021 a coronamento del progetto di ricerca avviato in seno al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. I numerosi studiosi convocati ad analizzare i molteplici aspetti di un tema che ha attraversato il XIX secolo sollecitando com'è noto questioni non soltanto estetiche, hanno contribuito a distribuire in un percorso organico e molto spesso inedito i vari argomenti che i curatori del volume hanno saputo comporre in sequenza organica, nell'efficace paratassi che consente al lettore di cogliere l'evoluzione del dibattito sull'antico dal Neoclassicismo alle adesioni concettuali del primo Novecento. Si comprende come l'impegno di coordinare una così variegata pluralità di interventi critici abbia richiesto l'ulteriore sforzo di aggregarli in comparti tematici coerenti, per cui le undici sezioni che si evincono dall'indice costituiscono un viatico utile a districarsi entro la selva di suggestive e inaspettate aperture sulla variabile identità

dell'antico, che il ricchissimo apparato illustrativo invoglia del resto ad approfondire nei saggi affidati agli specialisti chiamati a collaborare all'impresa.

La premessa di Rosanna Cioffi sul ruolo delle Accademie e della scienza antiquaria nel decennio francese iscrive il tema dell'antico nei comparti della didattica e del canone estetico che presiedettero alla formulazione internazionale dell'indirizzo neoclassico, declinato nel volume dall'esempio canoviano di Antonio Calì il *Pugilatore* del Museo di Sarasota tradotto in bronzo dalla Fonderia Chiurazzi e dalle persistenze borboniche manifestate dalla decorazione marmorea dello Scalone d'onore del Palazzo Reale di Napoli e nei ritratti dinastici della Restaurazione. Un avvio necessario a chiarire metodologia e contesti di una scienza archeologica che fra Sette e Ottocento assumeva gli esempi della classicità come matrici del bello ideale inteso come obiettivo da raggiungere attraverso il superamento del dato naturale in favore dell'analogia, vale a dire di quel procedimento astrattivo che ben si adeguava ai programmi allegorici e alla trasfigurazione iconografica insegnata da Canova sul filo di un incipiente naturalismo. Roma e Pompei compongono gli scenari più consoni ai percorsi filologici e in special modo a quelli tracciati dai viaggiatori sentimentali, più

inclinati a ricavare dalle rovine e dai reperti del Museo i pretesti all'evasione dalla Circe industriale che nell'Ottocento stava minando, in nome di un progresso positivista, le poetiche del sogno e degli stati d'animo ostili ai dettati della praticità.

Nel volume, i saggi di Pasquale Sabbatino e di Vincenzo Caputo ci forniscono a proposito un'antologia delle trasposizioni letterarie operate nella seconda metà del secolo da Vittorio Imbriani, Matilde Serao e Luigi Pirandello i quali, sullo sfondo imprescindibile costituito dal romanzo di Edward Bulwer-Lytton, si confrontano con i reperti dell'antico alla ricerca di una sintonia che la temperie simbolista favoriva a dispetto degli «sventurati tempi nostri» deprecati da Imbriani che dalle rovine di Pompei si aspetta di veder rinascere la vita «come rinasce il fil d'erba che tu strappi dalle fenditure delle muraglie». Opportunamente, a questa parentesi letteraria, si avvicinano i contributi che analizzano i dati oggettivi riguardanti l'indagine ottocentesca sulle fonti: dal patrimonio librario conservato nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; ai permessi per disegnare richiesti dagli artisti, da dove si evincono anche le presenze straniere; sino all'affondo sui preziosi repertori fotografici come l'inedito *Album Brogi*, studiato in tutte le sue componenti di Isabella Valente, o la raccolta di Lawrence Alma-Tadema fondamentale per comprendere la fedeltà iconografica al reperto del massimo protagonista del revival pompeiano in ambito internazionale. A proposito di questo indirizzo che connota, attraverso le Esposizioni nazionali, buona parte della seconda metà del secolo molto ampia è nel volume la rassegna dei pittori e degli scultori attratti con diversi risultati dalla gravidanza di un modello, come l'*Afrodite* tipo Olympias, o interessati al tema antico per le sue possibili implicazioni con quanto veniva maturando in Italia entro il clima culturale e finanche politico dell'età umbertina.

Come allora scriveva Gaetano Trezza, studioso del materialismo antico: «L'antichità non è morta nel mondo moderno; un ardore d'investigazioni s'è messo negli intelletti, e rimossi li schermi tra popolo e popolo, riceviamo per gli aperti spiragli come uno spirito nuovo [...] Abbiamo deposto, ed era già tempo, i logori calzari d'Arcadia in cui siamo nati, per mettere i piedi nella sacra terra abitata dal vero». Essendo l'antico «parte organica del moderno» in contrasto con la rigidità del dettato accademico, il richiamo agli studi classici come a linfe rigeneranti il pensiero moderno doveva dunque richiamare in vita i mondi defunti e non tramite colte analogie ma attraverso la predisposizione sperimentale della cultura positiva, capace appunto di fondere il lirismo della tragedia classica con il realismo del dramma contemporaneo. Seguendo tali coordinate socio-filosofiche siamo quindi in grado di contestualizzare opere come i *Parassiti* di Achille D'Orsi, che Carmela Capaldi legge con acuta filologia proponendo di includere l'opera nel filone di polemica anticlericale diffusa nei circoli artistici napoletani postunitari; e altre di artisti coinvolti nell'evocazione dell'antico come Domenico Morelli ed Eleuterio Pagliano, qui collegati da un interessante carteggio; Federico Maldarelli e Francesco Netti, fra i più costanti assertori del gusto neopompeiano; sino a raggiungere Vincenzo Gemito nella sua ultima stagione novecentesca il quale ritrova, grazie agli studi di Luisa Martorelli, una sua sorprendente collocazione per quanto riguarda la nostalgia dell'antico. Il XX secolo si apre, nel volume, con le drammatiche suggestioni classiche di Adolfo Wildt, le immaginazioni omeriche di Leonardo Bistolfi e Ivan Mestrovic, e una efficace rassegna della scultura presente sui monumenti ai caduti della Grande Guerra in cui le citazioni dall'arte classica unite ai turbati sentimenti impliciti nell'evocazione di quel tragico evento ottengono risultati singolarmente sbilanciati fra retorica nazionalista e abbandoni

estetizzanti. Nella traiettoria fra l'età neo-classica e gli anni dell'elettismo, il volume raccoglie alcuni saggi dedicati agli indirizzi dell'architettura con un focus dedicato ai concorsi e alle loro conseguenze nell'ambito del dibattito contemporaneo proprio in materia di propaganda politica o di trasferimento nel tessuto urbanistico postunitario di episodi revivalistici, come l'atrio di Villa Herta o la villa di Giuseppe Lanzara a Sarno, da considerarsi scenario di un'evasione fantastica alimentata, fra l'altro, dall'opulento catalogo delle Esposizioni e dalla straordinaria offerta costituita dal mercato delle arti industriali. A queste ultime è riservata un'ampia sezione del volume comprendente saggi riguardanti le porcellane napoletane, le manifatture di Doccia e di Cantagalli, il mosaico, i vetri e i gioielli senza trascurare l'intrigante questione delle repliche e dei falsi che, collegata al collezionismo, apre un capitolo cruciale per la diffusione del gusto antichizzante e i travestimenti messi in opera dagli indirizzi decadenti che contribuivano

ad arredare, fisicamente e concettualmente, i paradisi artificiali degli esteti europei. Bene hanno fatto i curatori a porre in conclusione del volume il bel saggio di Federica Chiappetta ed Eugenia Querci sull'esperienza di Le Corbusier a Villa Adriana dove il «discorso plastico-letterario» enunciato dal celebre architetto segnala la mappa visiva del suo spirito creativo in cui pittura, scultura e poesia collaborano sin dagli esordi alla sua rivoluzione estetica e filosofica puntando a un controllato sincretismo delle arti. I disegni del suo celebre taccuino mettono infatti in evidenza i volumi privi di ogni dettaglio, facendo essenzialmente emergere il nesso fra narrazione architettonica e paesaggio circostante: aspetto peculiare e affascinante che colpisce i visitatori di quel sito archeologico ispiratore, nel caso di Le Corbusier, delle associazioni plastiche e dei motivi formali di uno dei protagonisti del Novecento che dall'antico ha ricavato, ancora una volta, la matrice di una personale avventura creativa.

Il numero 2 del 2024 della nostra rivista ospita interessanti contributi, che spaziano alle diverse scale urbana, architettonica e artistica, senza mai perdere di vista, più in generale, le problematiche della storiografia inerente alle trasformazioni dell'immagine della città, ponendo l'accento sulle fonti, sugli eventi e sui protagonisti che ne hanno caratterizzato la vicenda nel corso dell'età moderna e contemporanea.

Il presente numero si distingue per lo scenario interdisciplinare proposto, ma anche per il comune denominatore dello studio delle fonti utili al recupero dell'immagine e dell'identità urbana nelle sue molteplici connessioni tra urbanistica, arte e storia, e nelle sue implicazioni per le scelte del presente.