Parte II / Part 2

Descrivere, narrare e comunicare il paesaggio
Describing, narrating and communicating the landscape

Tra età moderna e contemporanea il paesaggio viene acquisito mediante differenti generi e tipologie descrittive, per iniziative e interessi pubblici o privati, o per attività culturali. Generi e tipologie diversi rispondono a specifici scopi e motivazioni: amministrativo, fiscale, giuridico, militare, politico, scientifico, economico, informativo, culturale.

During the Modern and the Contemporary Age, the landscape is described by means of different categories and descriptive typologies both for public or private initiatives and cultural activities. Different categories and typologies are related to specific aims and reasons: administrative, financial, legal, military and political reasons, together with scientific, economic, informative and cultural ones.

L'età moderna
The Modern Age

Nell'età moderna la rivoluzione scientifica ha avviato un processo di acquisizione delle risorse naturali e della loro composizione funzionale ed estetica nella categoria del paesaggio. Razionalità e sensualità sono le categorie interpretative che orientano l'analisi, l'elaborazione, la narrazione. I contributi che seguono approfondiscono in particolare la pratica del viaggio cognitivo, che si diffonde e produce descrizioni nelle quali l'antico e il moderno vanno a costituire l'immaginario della civiltà occidentale.

During the Modern Age, the scientific revolution started an acquisition process of the natural resources together with their functional and aesthetic composition in the landscape category. Rationality and sensuality are the interpretative categories which orient the analysis, the elaboration and the narration. The following papers will analyze the cognitive journey practice, that spreads out and produces descriptions in which the 'Ancient' and the 'Modern' constitute the imaginary of western civilization.

Contributi
Papers

Alla ricerca del medioevo lombardo: il viaggio-studio di Walter Leopold in Sicilia orientale

In search of the Lombard Medieval: the study trip of Walter Leopold in eastern Sicily

FRANCESCA PASSALACQUA
Università Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

For his PhD thesis, Walter Leopold (born to German parents, Bologna 1882-Sulazano 1976), intended to address the theme of the presence of Lombard colonies in Sicily in the 12th century. He arrived in Sicily in 1910, to study the medieval architecture of four small towns – Castrogiovanni (now known as Enna), Piazza Armerina, Nicosia and Randazzo – in which "Lombard and Gaul-Italic" adventurers, mercenaries and migrants had arrived in settlement, from northern Italy, France and England. The young German noted common parameters in the foundations and architectural details of civil buildings, churches and bell towers, through which he then began to identify the characteristics of the medieval architecture introduced by northern populations following the arrival of the Normans. Leopold was especially interested in the external structural elements, original features and details of the buildings. He documented construction details, epigraphs and architectural details, omitting non-original sections, sometimes reshaping their original configuration in hypothetical depictions.

Parole chiave
Architettura medievale, Sicilia, viaggio-studio, colonie lombarde
Medieval architecture, Sicily, travel study, Lombard colonies

Introduzione

Nel 1913 Walter Leopold (1882-1976) presentava alla Königliche Sächsische Technische Hochschule di Dresda il lavoro svolto per la sua tesi di dottorato tra il 1910 e il 1911 in Sicilia dal titolo: *Siziliannische Bauten des Mittelalters in Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia und Randazzo*. Uno studio sulle architetture medievali a Castrogiovanni (odierna Enna), Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo [Lombardo 2007,13-28]. L'argomento, probabilmente, gli era stato suggerito dal suo maestro, il professore Hugo Hartung, studioso dell'architettura gotica e appassionato dell'arte medievale italiana [Scarpignato 2007, 29-56]. Walter Leopold, sicuramente desideroso di conoscere la Sicilia, con ogni probabilità era stato indirizzato dallo stesso Hartung a indagare alcuni centri, non particolarmente noti, che facevano parte di quelle colonie di Lombardi presenti in Sicilia già nel XII secolo. Egli – giungendo nell'isola – intendeva approfondire il tema delle architetture medievali dei quattro centri storici, nei quali si insediarono immigrati "lombardi o gallo-italici", avventurieri o mercenari giunti dall'Italia settentrionale, dalla Francia e dall'Inghilterra.

Non sono noti i motivi della scelta dei predetti insediamenti; è probabile che, alla ricerca di caratteri omogenei, essa ricadde su un territorio lontano dalla costa e dalle città principali dell'isola, [Terranova 2003, 111] per individuare elementi comuni e originali del linguaggio

figurativo e dell'ornamento architettonico, che Leopold rappresentava con grande perizia e competenza. Il giovane tedesco coglieva parametri comuni relativi alla fondazione e ai dettagli architettonici di edifici civili, chiese e torri campanarie, attraverso cui studiare i caratteri dell'architettura medievale, introdotti dalle popolazioni nordiche al seguito dei Normanni. [Scarpignato 2007,31-55]. Interessato soprattutto all'assetto esteriore e alle caratteristiche originarie degli edifici, Leopold rilevava particolari costruttivi, epigrafi e dettagli, tralasciando spesso le modifiche che sarebbero intervenute successivamente, e talvolta ridisegnandoli secondo l'ipotetica configurazione originaria.

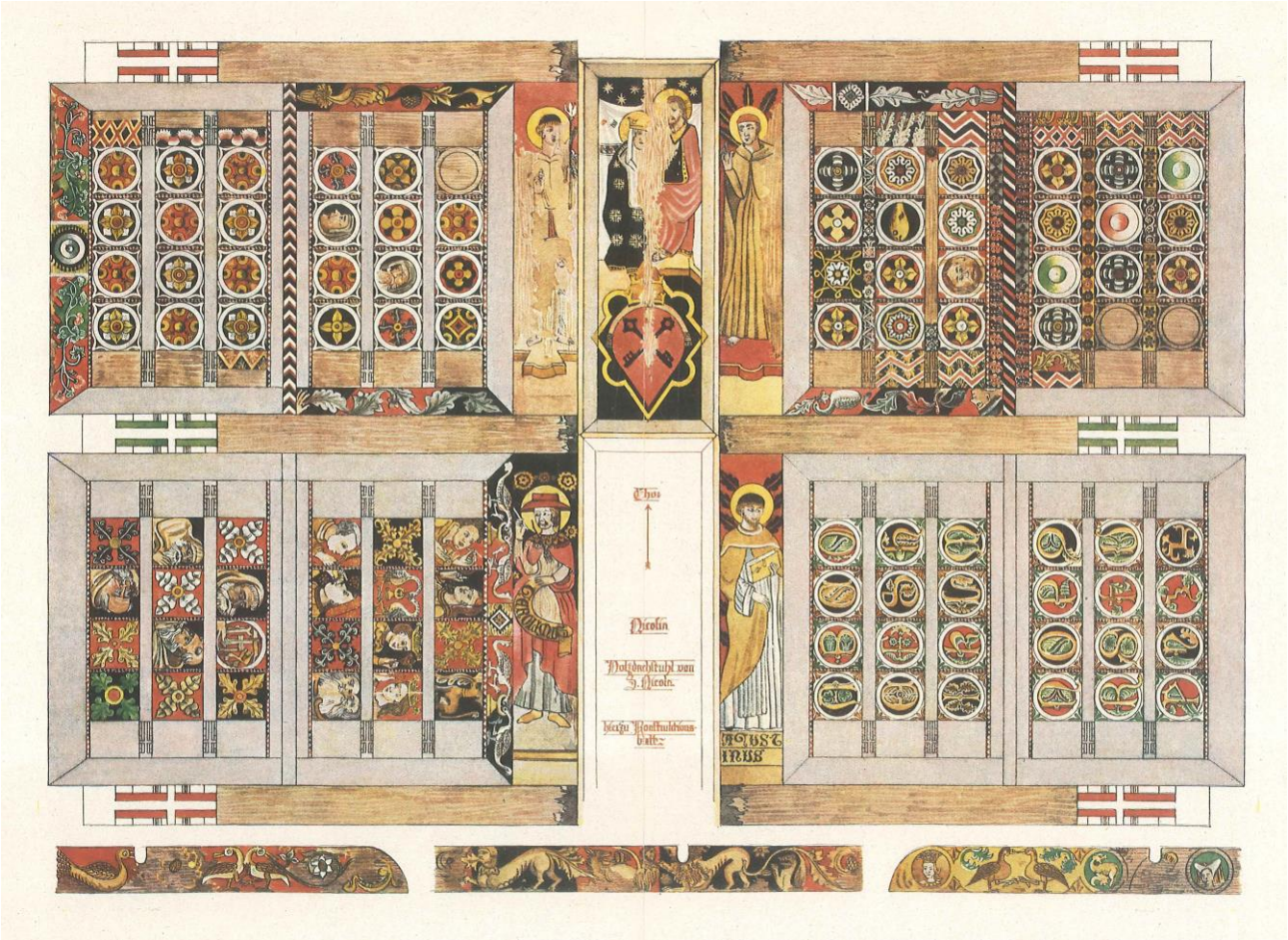
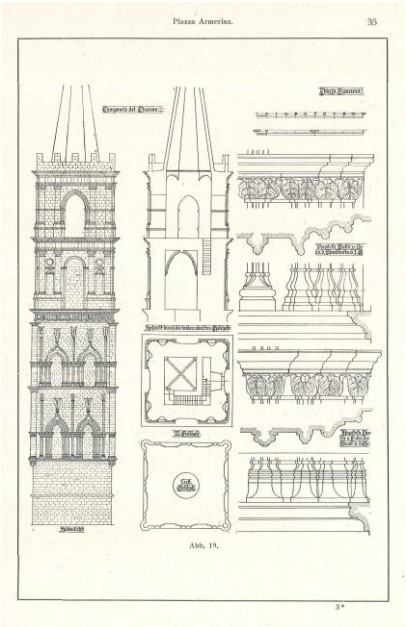


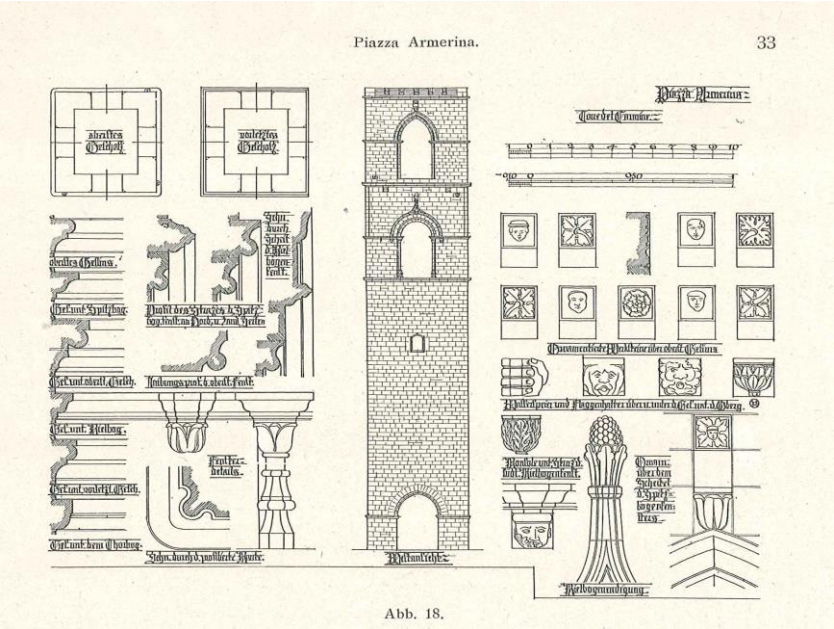
Fig. 1: W. Leopold, Soffitto ligneo a capriate della chiesa di San Nicola di Nicosia, Enna, 1910-11.

1. L'itinerario, i luoghi, le architetture

Leopold giungeva a Enna, prima tappa dell'itinerario prescelto, il primo dicembre del 1910, per restarvi sino al 18 gennaio. La tappa più lunga di un soggiorno che si sarebbe concluso il 15 marzo del 1911, lasciato Randazzo, ultimo dei quattro centri prescelti come casi di studio. [Leopold A. 2007, 187-200]. Un diario scritto dalla madre, che lo accompagnò in questa esperienza e a cui dedicava l'intero lavoro, è importante testimonianza dell'intensa attività di rilievo e studio che Leopold condusse durante i mesi trascorsi in Sicilia. Un percorso prestabilito lo portò a individuare immediatamente i

monumenti che erano oggetto della sua tesi e, pertanto, ad avviare l'analisi e il rilievo di edifici e particolari architettonici e decorativi.
Il lavoro svolto dallo studioso, presentato alla Königliche Sächsische Technische Hochschule di Dresda nel 1913, sarebbe poi andato in stampa soltanto nel 1917, e comprendeva una prefazione, i capitoli dedicati ai quattro centri studiati e le conclusioni. Non marginali, ma – a mio parere – protagoniste, erano 40 tavole incluse nel testo, che racchiudevano i 650 rilievi e una tavola fuori testo, a colori, rappresentante due delle dodici campate lignee della Cattedrale di Nicosia. [Lombardo 2007, 13-28].
La prefazione, breve e concisa, aveva un solo obiettivo: determinare l'epoca nella quale i costruttori avevano dato un carattere autonomo all'architettura medievale siciliana, riscontrabile – a suo parere – esclusivamente nel primo periodo della dominazione normanna. Malgrado ciò, però, l'autore non riusciva a individuare facilmente l'originalità dei caratteri ricercati, per la difficoltà di trovare iscrizioni che potessero aiutarlo nella datazione originaria e mancando «notizie su fondatori e architetti», difficilmente reperibili negli archivi, anche a seguito «della confisca dei beni della Chiesa» [Leopold 2007]. Leopold, di seguito, analizzava le architetture di Castrogiovanni, Nicosia, Piazza Armerina e Randazzo, anticipate sempre da brevi introduzioni.
Castrogiovanni, denominata l'ombelico della Sicilia, proprio per la sua posizione baricentrica al centro dell'isola, è la prima città oggetto di studio, perché intesa come il primo stanziamento lombardo. Chiarendo che essa sorge sui luoghi dell'antica Enna, fondata dai Sicani, Leopold ricordava che fu la sede più antica del culto di Cerere, ma ne lamentava l'inospitalità, di cui faceva menzione anche J. W. Goethe (1749-1832) e, come un buon viaggiatore settecentesco, ne esaltava la collocazione geografica, perché «si erge in posizione pittoresca» [Leopold 2007]. Una descrizione dell'intorno fa comprendere quanto fosse rimasto affascinato dal paesaggio circostante, dalle colline che circondavano il centro abitato sino alla vista delle imponenti Madonie sullo sfondo e dell'Etna ricoperto di neve.
Solo poche righe per introdurre la città di Piazza Armerina, che era, secondo Leopold, «una fondazione normanna di Ruggero I, che vi stanziò nel 1078 Lombardi, Piacentini, Bolognesi, Francesi e Normanni», ma che fu «saccheggiata e quasi completamente distrutta da Guglielmo il Malo», e completamente ricostruita dopo il 1163 [Leopold (2007)].
Ancora pochissime righe introducono anche il capitolo relativo al centro storico di Nicosia. Esaltandone l'importanza in età normanna, registrava però la scomparsa di molti edifici antichi, tra cui la chiesa di Santa Maria Maggiore, distrutta da una frana nella seconda metà del Settecento.
É Randazzo, infine, l'ultima tappa di questo itinerario. Quanto Leopold scriveva fa comprendere le suggestioni che il paesaggio – dalle caratteristiche uniche – su cui era insediata la città, gli trasmetteva: «la roccia nera, di basalto lavico, su cui era stata costruita, scende a strapiombo verso il fiume Alcantara, che scorre proprio sotto le mura». Rimane altresì attratto dalle architetture cittadine, affermando che «in pochi altri luoghi si sono conservati tanti edifici civili, ma il massimo interesse lo destano la chiesa di Santa Maria e la torre di San Martino» [Leopold 2007].
Un'attenta analisi storica sullo stile arabo-normanno introduceva, infine, le conclusioni. Leopold ritrovava caratteri di origine normanna negli edifici rilevati, come la decorazione a zig-zag e il bugnato della chiesa di Sant'Andrea a Piazza Armerina. Riteneva, invece, risalenti «al tempo di Federico», epoca in cui compariva – a suo dire – «una concezione in un certo senso rinascimentale», la Torre di Federico di Castrogiovanni e la chiesa di Santa





Figg. 2-3: W. Leopold, Torre del Carmine e campanile del Duomo di Piazza Armerina, Enna, 1910-11.

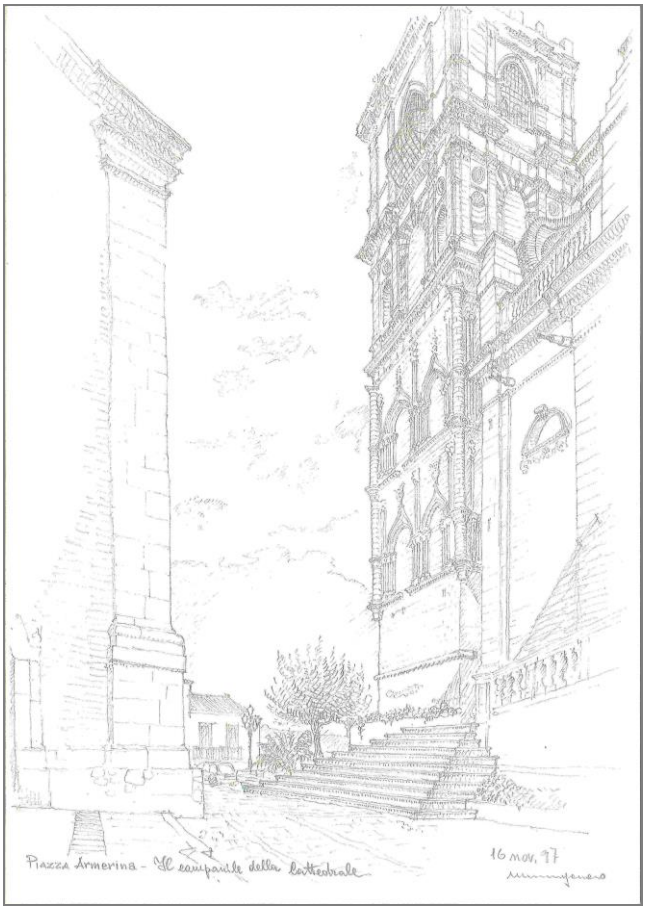


Fig.4: M. Manganaro, Campanile della Cattedrale di Piazza Armerina, Enna, 1997.

Maria di Randazzo, periodo in cui scomparivano la cornice a zig-zag e la foglia d'acanto di origine romanica, sostituite da modanature più ricche e decorazioni a dentello.
Analizzava poi le piante e gli alzati delle architetture chiesastiche, ritenendo che molti edifici sacri in Italia meridionale fossero accumunati dai medesimi caratteri che, secondo la tradizione della basilica cristiana, si ritrovano nella matrice di Randazzo: un'aula a tre navate con transetto non sporgente, concluso da absidi semicircolari. Constatava, quasi rammaricandosi, come il Gotico nordico, non trovava particolari riscontri in Italia, né in Sicilia, dove, invece, continuava a costruirsi secondo una concezione classica che manteneva vivi, dopo secoli, i caratteri dell'architettura greca. Le considerazioni conclusive sono infine dedicate alle tipologie edilizie ricorrenti nei suoi rilievi: le torri campanarie, gli edifici civili e militari. Non rilevava caratteri architettonici di particolare pregio, anzi ne evidenziava la struttura semplice e l'essenzialità delle decorazioni.

2. I rilievi

Sono le 40 tavole dei rilievi compiuti durante il soggiorno nei centri siciliani le protagoniste assolute della tesi di dottorato del giovane studioso. Leopold utilizzava l'ornamento architettonico come «filo conduttore per collegare le trame della storia» [Terranova 2003, 113]. Scegliendo di comporre il testo in quattro piccole monografie, le tavole a tutta pagina o i piccoli inserti di disegni inclusi nei testi unificano, con caratteri medievali comuni, i singoli rilievi di edifici civili, chiese, torri campanarie e strutture fortificate. Con grande attenzione, Leopold rilevava, innanzitutto, i particolari ornamentali, componendo, con raffinata perizia, le piante, i profili, le sezioni e un vasto repertorio di decorazioni.
I disegni si affiancano al testo e talvolta lo sovrastano, chiarendo spesso, quanto l'autore non commentava oppure ometteva di trattare. Indicavano le linee di indirizzo dei suoi interessi: Leopold sceglieva di rappresentare integralmente soltanto gli edifici chiesastici di Castrogiovanni (la chiesa madre), Sant'Andrea di Piazza Armerina e Santa Maria di Randazzo. Incastonava le planimetrie, rappresentate secondo i parametri medievali delle chiese normanne, omettendo le modifiche successive, tra i profili e i particolari decorativi di modanature e portali.
La tavola fuori testo, raffigurante il tetto ligneo della chiesa madre di Nicosia (completamente oscurato alla vista dalla volta a botte realizzata nel XIX secolo, quale ammodernamento della chiesa) è poi, sopra ogni altra cosa, l'emblema della sua opera artistica: essa infatti sintetizza il lavoro di mesi di rilievi e disegni di ogni "ornamento", ritenuto dall'autore tra le massime espressioni del medioevo lombardo in Sicilia. Leopold, nel testo, in poche righe da conto di quanto era stato nascosto dall'intervento ottocentesco e, come in altri casi, si limita a segnalare senza commentare, lasciando testimonianza grafica del suo lavoro, ma diventando così il reale scopritore di un tesoro nascosto [Ciardi Duprè del Poggetto 1999, 109]:

> L'interno purtroppo è stato completamente rimaneggiato, e a più riprese. Infatti, al di sopra dell'attuale volta a botte, sporgono ancora dalla parete frontale della navata di cento putti e ornamenti di cui il Barocco aveva arricchito la chiesa. Esso, però, aveva risparmiato con rara pietà il tetto ligneo a vista, che il XIX secolo ha disprezzato, considerandolo un modo di costruire inadeguato, perché primitivo, e sottoponendo contemporaneamente tutta la chiesa a un totale rifacimento [Leopold 2007, 133-138].

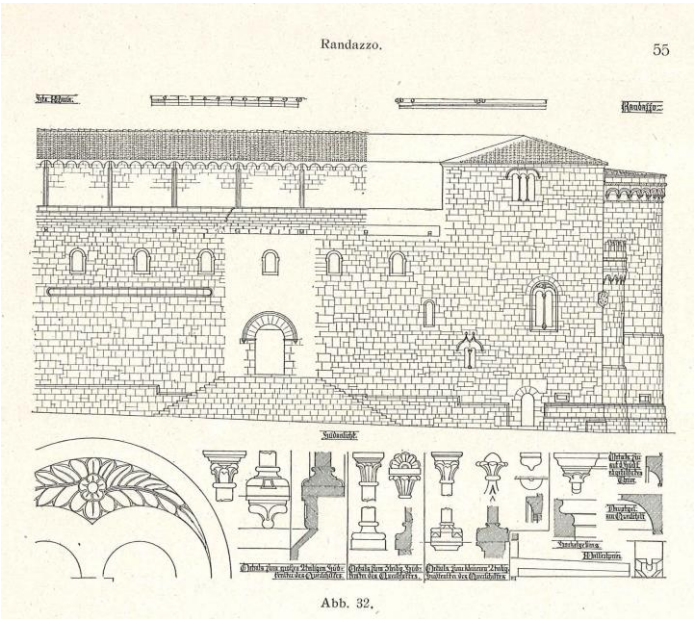
Descrivendo e disegnando con accuratezza ogni particolare, Leopold dedicava gran parte del suo studio alle torri. Individuava ben sette costruzioni, sparse nelle diverse cittadine, con differenti caratteristiche, rappresentandole autonomamente rispetto alla collocazione, sia che si trovassero adiacenti agli edifici chiesastici sia che fossero edifici fortificati, come la torre di Federico a Castrogiovanni. Nelle conclusioni al volume, rilevava anche come le torri campanarie dei quattro centri isolani – di norma - non fossero «organicamente collegate all'architettura delle chiese», ma piuttosto accostate ad esse, riscontrando tuttavia, come la torre di San Giovanni, chiesa madre di Castrogiovanni, e la torre campanaria di Santa Maria di Randazzo, si trovassero in un rapporto più stretto con la chiesa, antistanti la facciata, e fungendo da accesso alla navata principale [Leopold 2007, 165; Scarpignato 2007, 51; Terranova 2003, 113].

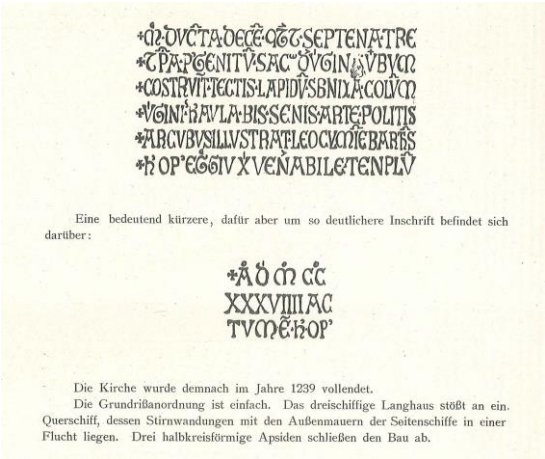
3. La Chiesa di Santa Maria di Randazzo

Randazzo è l'ultima tappa dell'itinerario di Walter Leopold: lo studioso ne apprezzava immediatamente le caratteristiche paesaggistiche particolari di un centro storico incastonato sui declivi dell'imponente vulcano, in cui individuava una grande quantità di edifici civili di epoca medievale, ma affermando che «il massimo interesse lo destano la Chiesa di Santa Maria e la torre di San Martino» [Leopold 2007, 146].

La cittadina etnea deve il suo sviluppo all'amministrazione normanna, che ne aveva fatto lo snodo territoriale tra la costa ionica siciliana e l'interno del territorio [Natoli Di Cristina 1965, 63-79; Basile 1984, 72-138; Terranova 1985, 284-287] Sito alle falde del vulcano, sull'estremo lembo di un'antica colata lavica, l'abitato cresceva entro le mura con un andamento fusiforme e si sviluppava per effetto di un «singolare sinecismo di tre gruppi etnici distinti, derivanti dal ceppo latino-arabo, da quello lombardo e da quello greco» [Natoli Di Cristina 1965, 69]. Tre nuclei, pertanto: ciascuno cresciuto intorno alla propria chiesa, così da simboleggiarne i rispettivi valori e le rispettive tradizioni. Fin dall'età medievale, le tre chiese di San Martino, di San Nicola e di Santa Maria, schierate lungo l'asse centrale dell'impianto urbano, erano i cardini di una *forma urbis* scandita da tre quartieri attraversati da un reticolo di viabilità variamente intersecato. Era stato proprio l'assetto medievale della cittadina etnea ad attirare, come s'è detto, Walther Leopold a Randazzo, e a consentirgli di riconoscerne l'appartenenza agli *oppida lombardorum* di Sicilia. Non a caso egli scelse di disegnare, insieme agli edifici e alle chiese, anche particolari costruttivi e decorativi che accomunassero i centri urbani attraverso le architetture risalenti a quell'aulica esperienza formale. Per le architetture randazzesi Walter Leopold concepì dieci tavole. La chiesa di Santa Maria, il campanile della chiesa di San Martino e le due piccole chiese di San Vito e Sant'Anna venivano rappresentati in sei tavole, mentre le restanti quattro si occupavano di alcuni edifici civili: i palazzi Lanza e Clarentano e le case La Macchia e Spitalieri. Interessato esclusivamente ai caratteri originari delle fabbriche, Leopold riportava nelle tavole le piante, alcune sezioni, i prospetti principali e, come sappiamo, ometteva volutamente gli interventi incongrui con il periodo esaminato, arricchendo altresì il disegno di un gran numero di particolari costruttivi che esaltavano la fondazione *medievale* degli edifici selezionati. Alla chiesa di Santa Maria egli dedicò ben tre tavole, ricostruendone l'ipotetico assetto primitivo, eliminando quelle trasformazioni considerate posticce. Disegnando il tempio maggiore, rappresentava un edificio interamente marcato dai soli caratteri medievali. Interessato soprattutto all'assetto esteriore e ai caratteri originari, Leopold tralasciava le modifiche che sarebbero

intervenute successivamente all'interno e all'esterno della chiesa, trasformandone radicalmente l'impianto originario. Dalle epigrafi di fondazione deduceva l'esemplarità federiciana della chiesa e, nel ridisegnare la pianta e il prospetto laterale, secondo i procedimenti costruttivi dell'epoca di fondazione, Leopold sostituiva persino il portale meridionale – più tardo – con il disegno di un portale preesistente. La rappresentazione restava anche mutila del prospetto principale e della cupola, che avevano completato il cantiere tra il XVIII e XIX secolo. L'analisi dell'edificio è introdotta (senza alcun commento) dalla rappresentazione del calco delle due epigrafi, che gli permettono di confermare l'impostazione planimetrica del tempio, composto da tre navate separate da due file di sei colonne a sostegno di archi e concluso dalla vasta area del transetto triabsidato [Leopold 2007, 148]. La prima tavola (*abb. 31*) riproduce l'area absidale della chiesa. Divisa in due parti, nella superiore rappresenta (a scala maggiore rispetto ai restanti disegni) il prospetto delle absidi e del transetto affiancato dalle relative sezioni delle cornici di coronamento. Nell' inferiore, invece, pone al centro la pianta dell'intero edificio, riportandone fedelmente soltanto i caratteri presumibilmente originari e inserendo lateralmente il disegno della cripta e la relativa sezione trasversale sormontata dalle absidi; completano la tavola i disegni dei particolari delle bifore del transetto, delle finestre absidali e delle sculture leonine, che Leopold ritrova incastonate nella muratura della cripta e che ritiene di epoca romanica [Virzì 1984, 243]. Nella seconda tavola (*abb. 32*), dedicata principalmente al prospetto meridionale dell'edificio, risaltano le omissioni. Leopold infatti non disegnava il campanile del prospetto principale, tralasciava integralmente la cupola e sostituiva il portale laterale con un portale coevo alla costruzione della fabbrica, «conservato», a suo dire, «in un ripostiglio». Dovrebbe trattarsi del portale laterale, originariamente sul prospetto settentrionale, poi rimosso per dar posto all'attuale porta d'ingresso, che invece proviene dal prospetto principale. [Leopold 2007, 148]. Grande risalto ricevono invece i particolari costruttivi del doccione, della cornice di coronamento e delle diverse aperture





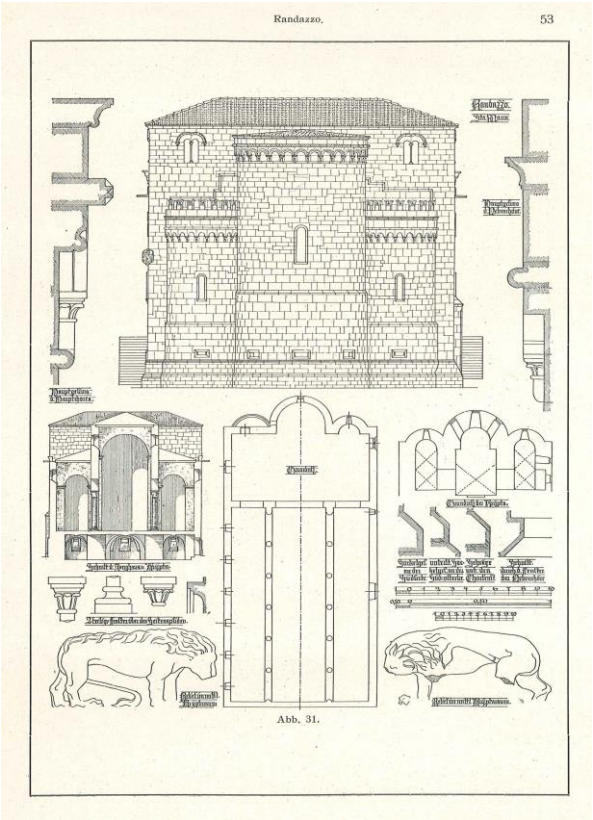
Eine bedeutend kürzere, dafür aber um so deutlichere Inschrift befindet sich darüber:

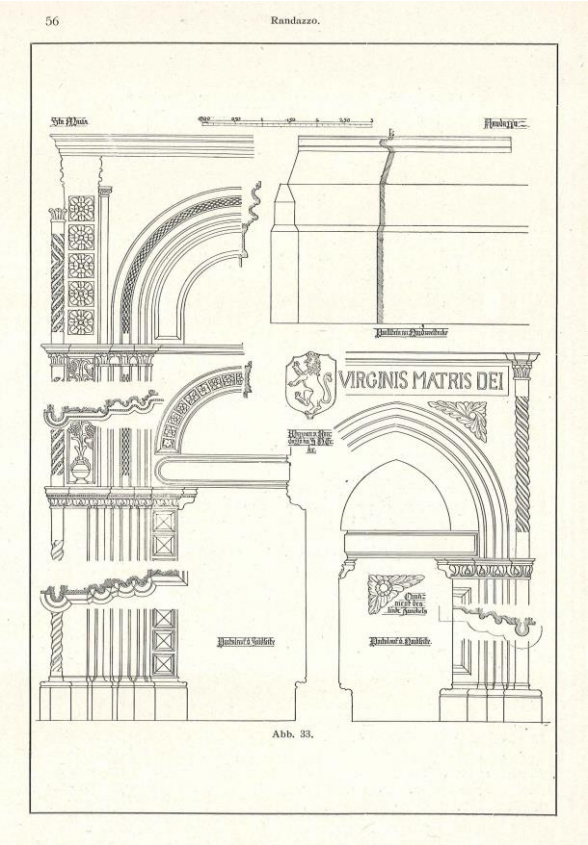
XXXVIIII AC

Die Kirche wurde demnach im Jahre 1239 vollendet.

Die Grundrißanordnung ist einfach. Das dreischiffige Langhaus stößt an ein. Querschiff, dessen Stirnwandungen mit den Außenmauern der Seitenschiffe in einer Flucht liegen. Drei halbkreisförmige Apsiden schließen den Bau ab.

Figg. 5-6: W. Leopold, Chiesa di Santa Maria di Randazzo, profilo laterale, iscrizioni, Catania, 1910-11.





Figg. 7-8: W. Leopold, Chiesa di Santa Maria di Randazzo, Catania, 1910-11.

(le bifore e la trifora) dell'area del transetto, che occupano la parte sottostante della tavola. Il suo rigoroso senso del restauro dell'architettura medievale induceva, per contro, lo studioso a rappresentare, nella terza tavola concernente il tempio di Santa Maria (*abb. 33*), i portali laterali rimossi dal disegno dei prospetti. Databili non prima del XVI secolo – proprio in ossequio al Cinquecento – potevano meritare di essere rappresentati: un privilegio negato alle successive opere (quali le modifiche della zona absidale finalizzate alla copertura del transetto con cupola e la torre campanaria, ricostruita nel secondo Ottocento), che restavano del tutto ignorate [Mothes 1882, 576-577; Bottari 1950, 41-42]. Leopold attribuendo la costruzione della chiesa di Santa Maria al tempo di Federico II di Svevia, come attesta l'epigrafe ancora conservata nel portico sottostante la sacrestia, la riteneva, nel suo aspetto esterno «uno splendido esempio di architettura» di quel tempo.

Conclusioni

Alla fine degli anni Novanta, Mario Manganaro, docente di disegno all'Università di Messina, recentemente scomparso, celebrava il viaggio-studio di Leopold con una raccolta di disegni dal titolo: *Isole nell'isola*. Ripercorrendo l'itinerario dello studioso tedesco realizzava raffinate vedute dei centri siciliani «con lo spirito del diario grafico di un viaggiatore» e un animo attento e delicato come la sua mano di esperto disegnatore.
Rappresentando, ottant'anni dopo il viaggio-studio di Leopold, gli stessi luoghi, rilevati e disegnati dallo studioso tedesco, Manganaro riproponeva scorci e vedute delle *isole,*

prescelte all'interno della nostra *Isola,* scoprendo, ancora una volta, un panorama tanto variegato dei centri storici, quanto è varia la storia della Sicilia.
Alla ricerca del medioevo lombardo, Manganaro come Leopold, aveva individuato quei monumenti che mantenevano salda l'origine della costruzione, malgrado le modifiche e le sovrapposizioni successive. Era rimasto particolarmente affascinato dal campanile della cattedrale di Piazza Armerina, che, «serrato dalla poderosa fabbrica barocca, mostra sul fianco laterale la sua candida architettura originaria». [Manganaro 1998, 1], rappresentandolo con dovizia di particolari per esaltarne le forme gotiche. L'autore, come tanti studiosi, confermava la validità dell'opera di Leopold che, con un approccio curioso ha contribuito a diffondere un patrimonio artistico che è testimone, tra i tanti popoli che si sono avvicendati nel corso dei secoli, della cultura lombarda in Sicilia.

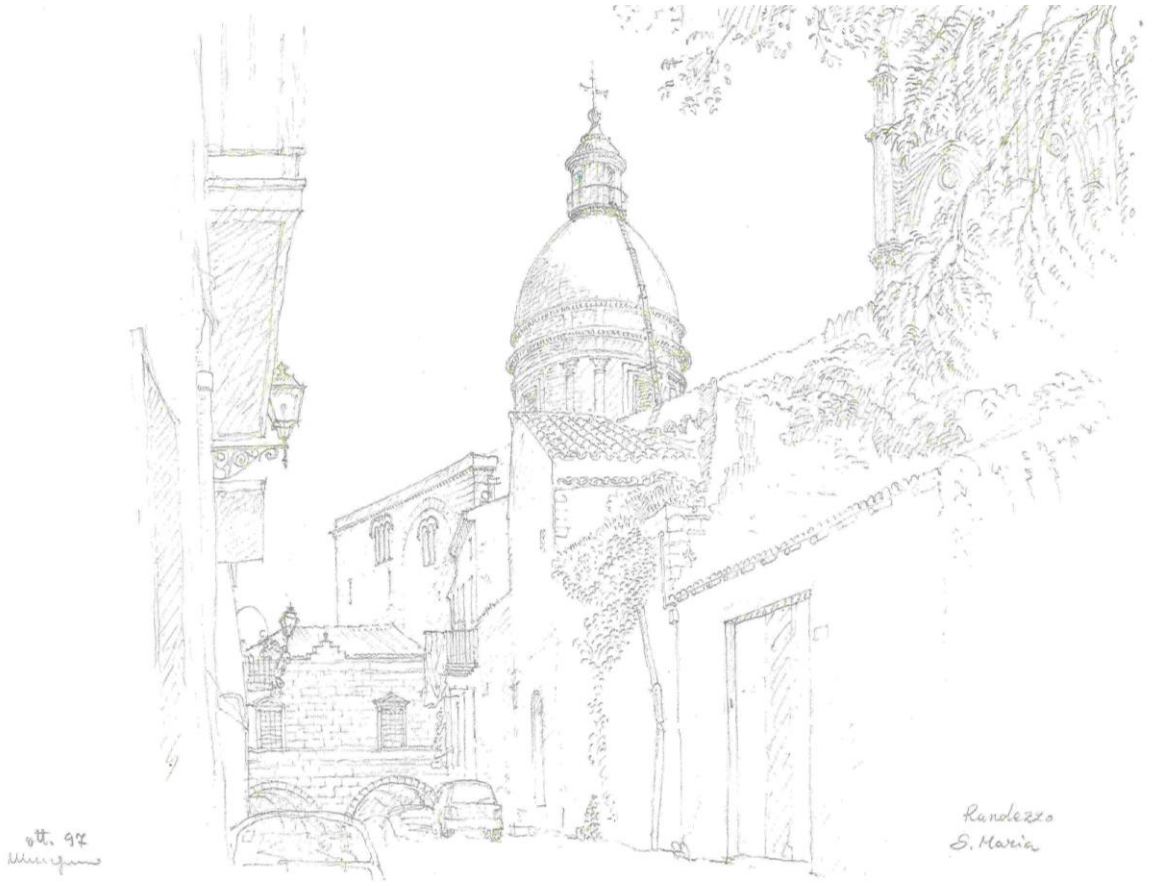


Fig. 9: M. Manganaro, Chiesa di Santa Maria di Randazzo, Catania, 1997.

Bibliografia

BASILE, F. (1984). *L'etnea Randazzo. Nuovi borghi montani nella Sicilia normanna. Genesi e crescita*, Messina: Alfa.
BOTTARI S. (1950). *Monumenti svevi in Sicilia*, Palermo: Società siciliana di Storia Patria.
CIARDI DUPRE' DEL POGGETTO M.G. (1999). *A proposito dell'influsso lombardo nel soffitto della Cattedrale di Nicosia* in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*. A cura di ROSSI M., RAVETTA A., Milano: Università cattolica del Sacro Cuore.

DE ROBERTO F. (1909). *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Serie I, Italia Illustrata 49, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
LEOPOLD W. (1917). *Siziliannische Bauten des Mittelalters in Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia und Randazzo*, Berlin: Verlag Ernst Wasmith.
LEOPOLD A. (2007). *Il viaggio in Sicilia di Walter Leopold. Note al diario di Anna Sandholz* Leopold in *Architettura del Medioevo in Sicilia a Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo,* trad. ital. di Annamaria Leopold, testi di A. Leopold, R. Lombardo, R. Prescia, G. Scarpignato, Enna: Il Lunario.
ital. di Annamaria Leopold, testi di A. Leopold, R. Lombardo, R. Prescia, G. Scarpignato, Enna: Il Lunario.
LEOPOLD W. (2007). *Architettura del Medioevo in Sicilia a Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo,* trad. ital. di Annamaria Leopold, testi di A. Leopold, R. Lombardo, R. Prescia, G. Scarpignato, Enna: Il Lunario.
MANGANARO M. (1998*). Isole nell'isola,* Messina: Sicania.
MOTHES O. (1882). *Die Baukunst des Mittelalters in Italien,* Jena: Costenoble.
NATOLI DI CRISTINA L. (1965). *La città-paese di Sicilia,* Quaderno n. 7 della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo.
PERI, L. (1959). *La questione delle colonie lombarde in Sicilia* in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», LVII.
SCARPIGNATO G. (2001). *La chiesa di Santa Maria nella descrizione e nei rilievi di Walther Leopold* in «La Basilica Santa Maria di Randazzo», 450° dalla dedicazione, Catania, Edizioni Basilica Santa Maria.
SCARPIGNATO G. (2007). *Walther Leopold e l'architettura del Medioevo in Sicilia a Enna, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo. Contributo bibliografico e critico* in W. LEOPOLD, *Architettura del Medioevo in Sicilia a Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo,* Enna: Il Lunario. pp. 31-55.
TERRANOVA C.P. (1985). *Randazzo* in «Città da scoprire. Guida ai centri minori. Italia meridionale e insulare», Touring Club Italiano, 3 voll., Bologna, III.
TERRANOVA C.P. (2003). *Introduzione a Walter Leopold: i rilievi di Randazzo* in «Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione», Siracusa.
VILLARI, L. (1957-1959). *Note sui comuni lombardi in Sicilia* in "Archivio Storico Messinese", s. III, vol. IX-X.
VIRZÌ S.C. (1984), *La chiesa di Santa Maria di Randazzo*, Catania: Comune di Randazzo.

"Voi che legette non vedete cosa alcuna": *il paesaggio nel diario di viaggio di Giovanni da San Foca (1536)*

"You, dear reader, can see nothing": *landscape in the travel diary of Giovanni da San Foca (1536)*

ELENA SVALDUZ
Università degli Studi di Padova

Abstract

Little more than fifty years after publication of the "Itinerario per la terraferma veneziana", in which Marin Sanudo gave an account of the tour he undertook in 1483 as a member of the retinue of the Sindaci inquisitori di Terraferma (the central office responsible for overall control, especially judicial, administrative and financial, over the mainland territories of the Venetian Republic), Giovanni da San Foca kept a travel diary of the places he visited with another group of Venetian officials, in 1536. This invaluable source of direct information about ongoing transformation processes inside and outside the Stato da terra (Ferrara, Bologna, Mantua, Milan) contains material concerning public and private buildings and spaces, including pre-Palladian country residences, and more generally offers vivid descriptions of the landscapes visited. Written at a time of economic and social revival of the Venetian state, the diary provides numerous wide-ranging overviews, offering fundamental insights into a number of operations of urban and territorial reorganization. The text, which has never been published, is discussed in relation to contemporary travel accounts and to other dynamic, lively forms of direct narrative that give vivid expression to their authors' sensitive response to the "paesi" they visit.

Parole chiave
Diario di viaggio; paesaggio costruito; paesaggio urbano; ville; terraferma veneziana
Travel diary; built landscape; urban landscape; villas; venetian mainland territory

Introduzione

Per la capacità di leggere e interpretare la realtà visitata, il diario di viaggio d'età moderna rappresenta un'importante fonte narrativa diretta, dinamica e vivace in grado di documentare, anche attraverso sguardi 'occasionali', ambienti fisici e paesaggi a volte irrimediabilmente perduti. Nella categoria di 'diario' o di 'itinerario' possono essere incluse descrizioni di città o di brani di territorio frutto di ricognizioni compiute da 'testimoni oculari'. Circa le ragioni del viaggio, le testimonianze risultano molto differenti. Nel corso della prima età moderna, il desiderio di conoscere 'paesi' lontani, e di trascriverne le impressioni, si realizza spesso nell'ambito di viaggi mossi da esigenze mercantili, oppure politico-diplomatiche e di rappresentanza. Esemplare, sotto questo punto di vista, il resoconto di quello compiuto attraverso l'Europa dal cardinale Luigi d'Aragona nel 1519 e pubblicato da André Chastel, che ebbe il merito di presentare importanti considerazioni sulla letteratura di viaggio come fonte per la ricostruzione di contesti sociali e culturali [Chastel 1986].

Sebbene negli ultimi anni i contributi si siano moltiplicati, e i *memoires* di personaggi quali Montaigne, Montesquieu, Coryat, fino a Goethe siano stati ampiamente utilizzati nel ricostruire le vicende storiche relative alle realtà descritte, molto resta ancora da dire su altre tipologie di "cronaca" o su documenti di viaggio riconducibili all'odeporica [Tosco 2009, 32-38]. Si pensi, per citare solo alcuni esempi, a quello scritto da Bernardo Bembo, padre di Pietro, spedito da Venezia a Roma nel 1505 insieme ad altri sette oratori per omaggiare Giulio II; ai *Diarii* di poco più di un decennio successivi di Marcantonio Michiel, autore della più nota *Notizia d'opere di disegno*; e ancora, per restare in ambito veneto, al *Summario del viaggio* compiuto nel Nord Europa, tra 14 marzo e 11 maggio 1600, da Vincenzo Scamozzi al seguito di un ambasciatore veneziano. L'eccezionale documento, un taccuino di formato 'tascabile' adatto per disegnare all'aperto, e che diventa nelle mani dell'architetto uno strumento per ampliare la conoscenza delle architetture in vista della pubblicazione del trattato (l'*Idea*), evidenzia la connessione tra studio empirico e cultura testuale: dopo aver visto «quasi tutta l'Italia», Scamozzi esplora «il rimanente della più bella parte d'Europa […] al fine di osservare le maniere e forme […] del fabbricare» [Olivato 2011]. Piuttosto che limitarsi alla descrizione degli edifici (alcuni dei quali comunque trascritti con disegni) egli sente la necessità di elencare i luoghi visitati, riportando brevi annotazioni sul paesaggio, sulle strade percorse, sulla qualità delle locande: si tratta di aspetti ricorrenti nei resoconti di viaggio d'età moderna [*Nella mente di Vincenzo Scamozzi* 2016, 6].

Testimonianze letterarie, ma anche cartografiche, legate a vere e proprie ricognizioni territoriali, abbondano in particolare nella Terraferma veneta, dove nel corso del Cinquecento viene attuata una vera e propria riprogettazione del territorio, promossa dagli organi di Stato con il consenso di letterati, umanisti e politici di spicco [Cosgrove 96]. In un contesto in cui alle rappresentazioni cartografiche è affidato un ruolo politico essenziale, come strumento amministrativo, oltre che di dominio, e la sensibilità verso il dato naturale assume un significato particolare (nei dipinti come nelle mappe), allo stesso modo nei diari di viaggio diventa elemento ricorrente la «scoperta della campagna» [*Aldo Manuzio* 2016, 273], che da terra paludosa o arida diventa fertile e produttiva. Un elemento che emerge anche in quelli 'minori' scritti da autori ignoti, i cui profili biografici vanno pazientemente ricomposti sulla base dei riferimenti contestuali.

1. Il viaggio di Giovanni da San Foca: due uomini e un diario

Centrale nell'ordinamento dello Stato veneziano, la magistratura dei Sindaci Inquisitori in Terraferma esercitava una funzione di controllo in ambito giudiziario, amministrativo e finanziario sulle città e i territori dominati. Al termine di un itinerario di visita che si sviluppava periodicamente dall'Istria a Bergamo, i Sindaci presentavano in Collegio ampie relazioni [Melchiorre 2013]. Oltre alla documentazione ufficiale, venivano tuttavia prodotti resoconti scritti da chi, per ragioni diverse, apparteneva alla comitiva in viaggio.

Se il noto diarista veneziano Marin Sanudo racconta l'itinerario effettuato nel 1483 per la terraferma veneta [Sanudo 2014], Giovanni da San Foca, un assai meno noto prete originario di un centro vicino a Pordenone, descrive il viaggio condotto nel 1536, insieme a tre Auditori Nuovi alle Scritture inviati da Venezia «in syndicato», con competenze analoghe, in particolare nell'esercizio della giustizia d'appello in terraferma, a quelle dei Sindaci Inquisitori di Sanudo [Svalduz 2008].

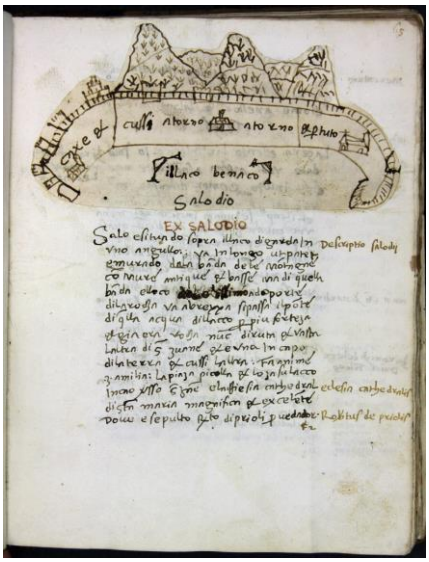


Fig. 1: Willem Janszoon Blaeu, Dominio Veneto nell'Italia, Amsterdam 1634.
Fig. 2: Marin Sanudo, Salodio [Salò], *c. 65*r del manoscritto padovano dell'Itinerario (Padova, Biblioteca Civica, m. 996).

Entrambi scrivono in volgare, entrambi rivestono un incarico ufficioso, complementare a quello di controllo del territorio esercitato dai funzionari veneziani, nei confronti dei quali pre' Zuanne (che è prete di campagna) manifesta una certa insofferenza.
Il primo testo, illustrato con l'ausilio di alcuni disegni, ha conosciuto una notevole fortuna critica; il secondo, privo di illustrazioni, è ancora complessivamente sconosciuto, nonostante una prima segnalazione, entro una lista di manoscritti di «viaggiatori veneti minori», risalga al 1930 [Donazzolo 1930, 104].
Giovanni da San Foca parte da Udine il 20 febbraio 1536, per raggiungere a Venezia «el spettabile messer Hieronimo Torso dottor», il nobiluomo udinese compagno di viaggio al quale sembra fare da 'assistente'. Dopo nove giorni trascorsi nella capitale «in grandissimi apiaceri et bellissime feste», i due si recano a Padova, dove vengono raggiunti dai «magnifici signori Syndici». L'itinerario si snoda attraverso le «città et castelli» nominate in apertura del manoscitto «con le sue distancie una da l'altra»: una tabella delle miglia, per altro non del tutto precisa. Dopo aver attraversato la 'bassa' pianura padana, e aver sconfinato nel Ferrarese fino a Bologna e nel Mantovano, il prete friuliano e Gerolamo del Torso rientrano nel Dominio veneziano, passando per Bergamo e Crema (con una digressione a Milano), quindi fanno sosta a Brescia, Verona, Vicenza, fermandosi anche nei centri minori. Dopo Feltre, Belluno e il Trevigiano, con tappa a Venezia, i due compagni di viaggio proseguono verso Sacile e Pordenone in direzione di Udine. L'ultima data riportata nel diario è il 2 novembre 1536.
Le soste del viaggio, che dura poco più di otto mesi, rispondono alla logica dell'ispezione: più radi da città a città, gli spostamenti s'infittiscono intorno ai centri maggiori, dove il personale di servizio, tra cui il dottore in legge che avrebbe aiutato i magistrati nell'esercizio della loro attività inquisitoria, sembra muoversi con una certa libertà compiendo incursioni insieme a pre' Zuanne, per visitare luoghi che evidentemente suscitano un certo interesse (la casa di Petrarca, il giardino di Francesco Lepido Horticola), anche oltre i confini dello Stato (Mantova, Ferrara, Bologna e Milano).

Se per lo studio delle città venete l'occhio di Sanudo, attento a cogliere e celebrare le manifestazioni del potere veneziano (logge dei rettori, palazzi del podestà, leoni di San Marco…) ci restituisce la testimonianza più efficace di una serie di operazioni compiute sul paesaggio, soprattutto urbano, che cautamente va adattandosi «more veneto», con una spontaneità difficilmente rintracciabile in scritti più impegnati, il diario di San Foca ci restituisce invece l'immagine della terraferma veneta, con il suo telaio di grandi, medie e piccole città, conducendoci all'interno di un paesaggio non ancora pienamente ripresosi dalle ferite dovute alle guerre d'Italia (case bruciate «al tempo de le guere da Todeschi», castelli «in stato rovinoso»), eppure in rapido mutamento. Nel 1536 a Padova, come a Verona, ma anche a Ferrara e Mantova, erano già state realizzate alcune nuove architetture, in un momento di svolta stilistico sollecitato dalla migrazione di architetti di formazione romana nel Veneto: Michele Sanmicheli era a Verona già nel 1527 e alla stessa data Jacopo Sansovino a Venezia, dove entro l'aprile del 1528 approdava anche Sebastiano Serlio.

Il livello di sicurezza raggiunta intorno agli anni Trenta del Cinquecento aveva incoraggiato poi l'edilizia e favorito il flusso d'investimenti agricoli nelle campagne venete. A poco meno di quattro anni di distanza dal resoconto di viaggio di San Foca, vi avrebbero fatto la loro comparsa le prime ville palladiane. Numerose sono le informazioni su insediamenti di villa (dalle delizie ferraresi, alle residenze suburbane di Mantova come palazzo Te, allora «palazo novo», alle ville venete come quelle vicentine prepalladiane) e sui giardini e broli annessi, luoghi adatti a poeti e compositori; ma anche su ponti, fontane, cantieri militari in piena attività, talvolta registrati nel momento di transizione dalla cortina medievale al fronte bastionato (Padova, Verona, Legnago); infine su monasteri e santuari colti nella loro valenza paesaggistica, specie se collocati in luoghi elevati.

Il nostro viaggiatore non ci trasmette tuttavia un'identificazione chiara dei luoghi e dei manufatti descritti, lasciando al lettore il piacere (e l'onere) del loro riconoscimento. Quella della paternità delle opere descritte è un altro aspetto totalmente disatteso: un aspetto che sorprende solo in parte, trattandosi di letteratura artistica prevasariana mossa da reazioni dirette e immediate, più che da criteri di autorialità o di qualità estetica delle opere, che presuppone una preparazione culturale e artistica adeguata [Agosti 2009]. Alle opere ammirate, Giovanni da San Foca non riconosce mai un valore 'artistico'. Sono degne di nota e suscitano in lui un commento entusiastico («la più bella che mai habii visto con li mei ochii»), in quanto fatte di materiali preziosi o perché rare e curiose, o legate a una leggenda, a una tradizione popolare; il giudizio non viene mai formulato sulla base di valutazioni o al contrario svalutazioni 'stilistiche' (opera gotica/barbara).

Quando riferisce di iniziative private intraprese nel Vicentino, ricorda ad esempio la «casa over palazzo» che un «un gentilhomo de la casata di Porti» aveva fatto costruire in «un loco dimandato Atiene» facilmente identificabile come villa Porto Colleoni a Thiene: «una cossa singular et rara, dove che ha da 19 in 20 camere tutte fornite con letti, litiere, tapedi e spaliere, como se conviene». L'occhio va oltre l'edificio e si sofferma sulla varietà degli «orti over zardini grandi», all'interno dei quali identifica diverse specie di piante: un terreno che gli era particolarmente congeniale, come risulta in altri punti del diario dove rivela una notevole competenza sulla nomenclatura botanica evidentemente derivata dalla lettura di testi specifici.

La sua è una testimonianza efficace di quanto i 'luoghi di delizie' potessero attirare lo sguardo in una fase in cui si andava diffondendo, e non solo nelle classi 'alte', l'ideologia della villa, sollecitata dalla forte integrazione tra cultura del territorio e discipline

umanistiche. L'occhio del prete friulano spazia nell'orizzonte delle campagne, penetra nei luoghi chiusi soffermandosi, come sempre, sui dati che possono stupire il lettore per la loro originalità: i giardini di Belfiore, quelli di Lendinara e di Monselice oggi non più riconoscibili [Malavasi 2008, 2009].

2. Vedute bellissime

Nel suo diario di viaggio Giovanni da San Foca lascia trapelare il piacere di osservare il paesaggio che diventa genere letterario a partire dall'età umanistica [Tosco 2007]. Non troviamo però quell'interesse per la ricostruzione e la raccolta di dati storici che caratterizza testi come quelli di Flavio Biondo e Leandro Alberti che, descrivendo con ampi sguardi panoramici il territorio, lo presentano come deposito di testimonianze antiche e di memorie archeologiche. Vi è solo l'immediatezza del racconto.

Il nostro prete, che condivide con il compagno di viaggio le emozioni provate attraverso l'osservazione diretta, apprezza le forme e le strutture di un territorio in cui si collocano le opere degli uomini, come edifici e spazi dell'abitare. Il 23 marzo 1536, abbandonata la comitiva a Monselice, i due si spingono fino ad Arquà («cavalcassimo messer Hieronimo et mi in un logo dimandato Arquà, lontano di Moncelese miglia 3») per visitare la casa di Francesco Petrarca «la quale è una belissima casa». La descrizione dettagliata rivela un'attenta conoscenza delle parti della casa: «Et ne l'ingresso ha una bella lobia, over andido, como voleti dire; poi ha una grandissima corte, et in mezo è la sua cisterna nela qual è aqua perfetissima; et è murata ditta corte atorno atorno et ha il suo colombaro in facia del muro, a modo de una cameretta. Gli è poi un'altra corte salizata de quadrelli con le sue altanette atorno atorno, con mille galantarie suso seminate … Poi, di sopra gli è una salla assai grande con 4 o 5 camere belissime, con il suo studiolo non troppo grande, con un antistudio che guarda sopra il suo horto, et ha un belissimo puozuol con il suo sechiaretto da lavarsi le mani, che guarda per tutti li monti et colline lui circumvicini: certo la /*13v*/ più bella cossa che mai viti … di poi, venuti a basso, andassimo nel broylo, over giardino, qual è un logo grandissimo et è tutto piantato de frutari et olivari et vide et altri belissimi arbori, che molto si staria a voler narare ditti frutari a uno a uno; ma concludendo è un loco divino et proprio dedicato a compositori /*14r*/ et poeti; et certo mai si potessimo partire per finché la notte non ne cazò a casa, et arivassimo a Moncelese a hore 2 de notte, et questo fo la zobia de meza quadragesima, qual fu alli 23 de Marzo».

Quella di San Foca è una testimonianza eccezionale, in quanto descrive in maniera articolata, e prima delle modifiche introdotte a metà Cinquecento, l'assetto della dimora petrarchesca che ci è nota grazie alla 'guida' pubblicata a Padova nel 1635 (*Petrarcha redivivus*). La visita avvenuta nel 1536 inizia dal piano terra per proseguire al piano superiore e riscendere 'a basso', attraverso i due corpi di fabbrica posti su livelli diversi che lo stesso Petrarca aveva unificato [Cellauro 2015, 204]. La loggetta e la scala esterna per accedere al primo piano furono aggiunte successivamente alla testimonianza del prete in viaggio, con variazioni anche nella distribuzione degli spazi interni.

La sequenza salone-studiolo con la loggia lignea (poi smontata, ma ancora visibile nell'incisione seicentesca) che consentiva di contemplare il paesaggio [Guarneri in corso di stampa] è ben trascritta nelle pagine del diario e rispecchia la relazione ricorrente nelle fonti letterarie tra 'immediate garden' e 'larger landscape'.

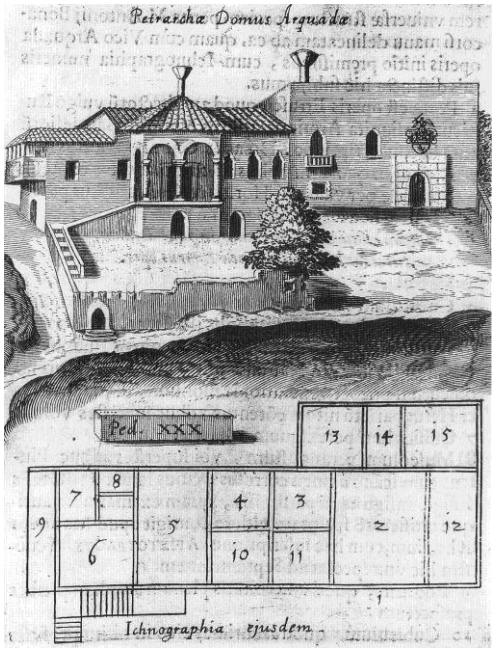


Fig. 3: Petrarca domus Arquadae, incisione tratta da Giacomo Filippo Tomasini, Petrarca redivivus, apud Paulum Frambottum, Patavii 1635.
Fig. 4: Girolamo del Santo, Morte del Santo (particolare), Sala del Capitolo della scoletta del Santo, Padova, 1513.

Quanto agli spazi annessi alla casa, inseriti nel racconto come elementi di mediazione tra paesaggio e architettura [Tosco 2011], la loro descrizione si svolge in due momenti: dapprima la corte, il giardino antistante, quindi il brolo con gli alberi da frutto sul retro. Ma ciò che appare singolare è che questi spazi non sono solo osservati dall’esterno: il visitatore entra e spazia dall’interno verso l’esterno provando la suggestiva vista panoramica sui colli e monti vicini che colpì le maggiori personalità della cultura veneta fra Quattro e Cinquecento. Nel contesto dei Colli euganei, che aveva ispirato l’immaginazione poetica di autori quali lo stesso Petrarca, e che San Foca descrive con entusiasmo in relazione alle viste panoramiche, troviamo un’eccezionale struttura pensate come vera e propria macchina per guardare il paesaggio [Beltramini 2005, 275-277]: villa dei Vescovi a Luvigliano è progettata da Falconetto nel 1535, un anno prima dell’itinerario compiuto dal prete.
Quando Giovanni da San Foca descrive Salò, che «è un belissimo borgo ben /*102r*/ hornato de pallazzi et belissime case con le sue botege, de che sorte merchanzie che l’homo se sa immaginare», ricorda come «in mezo de ditto borgo è il palazo dela rasone, dove quarda sopra il lago, et sopra è il lozamento del capitanio venetian, et è dimandato capitanio dela Rivera, provedador de Sallò, et è un coion»: il tono nel diario si fa spesso confidenziale. Di questo edificio, il palazzo del Provveditore e Capitano di Riviera, San Foca ricorda «una belissima stancia che signoriza tutto el lago et quelli colliselli lì attorno circumvicini». Vale la pena di sottolineare come mentre Marin Sanudo, sia per la casa di Petrarca che di questo edificio pubblico, lambito dall’acqua prima della realizzazione del lungolago, ci restituisce una visione dall’esterno, il punto di vista interno del narratore friulano consente di coglierne il carattere peculiare dal punto di vista paesaggistico. Per il prete friulano il paesaggio costituisce un completamento indispensabile della qualità dell’architettura, anche se modesta o non particolarmente rilevante.

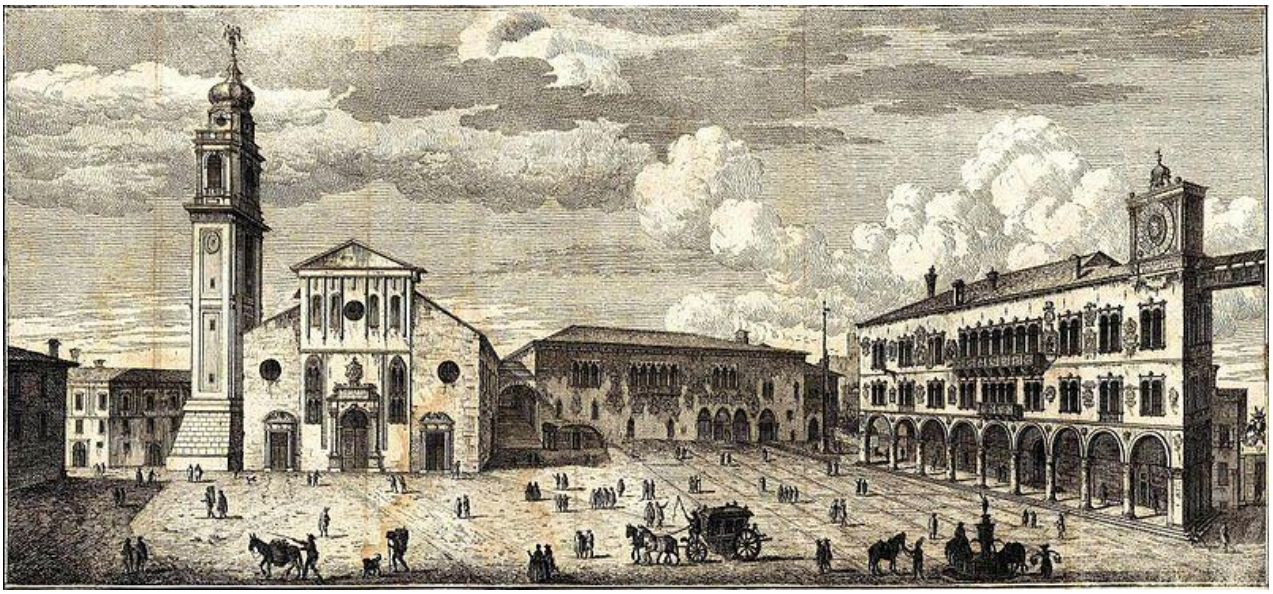


Fig. 5: Tomaso Salmon, Belluno. Piazza Duomo (da Lo Stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo, Venezia 1750).

A Vicenza rimane principalmente colpito dai dintorni della città. Sale alla «miraculosa Madona» di Monte Berico, allora una piccola chiesa quattrocentesca: la descrive in termini entusiastici, contemplando il paesaggio da lassù. Analogamente, a Monselice ricorda come dal Monte Ricco «è una veduta bellissima; su qual monte se vede molte citade, como saria Venetia, Padoa, Ferrara et altri lochi». A Brescia, si sofferma sul Convento dei Gesuati ('Assuati'), i quali hanno «una belissima giesia (la cappella gentilizia dei Martinengo, consacrata nel 1501) et il più allegro covento che sia al mondo, con tutte le comodità che sia possibile a esser; il qual è alla altura et quarda sopra la cità et campagna, et è apresso quelle colline et apresso il gastello, loco proprio saria da un gardenar et non da fratti, qualli fratti non sano né lezer né scriver /*97v*/ et fano officia‹r› la giesia de pretti talmente, che a iudicio mio non meritano tal loco».
Il prete è molto attento alla qualità della sistemazione e degli alloggi di prelati, frati, uomini di chiesa; a volte dice cosa vedono quando si affacciano all'esterno; indugia sulla sistemazione dei giardini e degli orti serbatoi di acqua e cibo necessari al sostentamento delle comunità dimoranti. Ovunque sa riconoscere le potenzialità di un sito, valutate sulla base di categorie estetiche e di *utilitas*. Belluno è «loco aieroso et bello», dotato di elementi che lo rendono suggestivo e funzionale: «ha l'aqua, el monte, et piano».
Con il consueto dinamismo che imprime in altri punti al testo, quando in poche righe Giovanni da San Foca descrive il particolare rapporto con l'acqua della 'Caminata', il palazzo consigliare o della comunità non più esistente (fu abbattuto nel 1838) e il cui retro sporgeva lungo il pendio di Sottocastello sul corso impetuoso del Piave (acqua terribile e superba) con aperture protette da inferriate, sembra vederlo affacciarsi a contemplare il paesaggio da uno dei poggioli costruiti intorno al 1480 (uno verso la piazza, l'altro appunto verso il Piave) [Ceiner 2012]. Quanto queste informazioni possano essere preziose per ricostruire i caratteri storici di paesaggi oggi scomparsi o pesantemente modificati si è già detto. Filtrate attraverso l'esperienza personale del narratore, esse rappresentano con il loro potenziale comunicativo un patrimonio rilevante per comprendere non solo le tracce dell'ambiente storico, ma anche la sua percezione.

Conclusioni

Il diario inedito di Giovanni Giovanni, scritto nel 1536, ci offre testimonianze preziose sulle trasformazioni in atto anche al di fuori dello Stato veneziano (Ferrara, Bologna, Mantova, Milano). Vi sono contenute notizie riguardanti edifici, spazi pubblici e privati; informazioni su insediamenti di villa prepalladiani e più in generale sul paesaggio visitato, descritto e narrato con vivacità. Ci offre inoltre numerosi sguardi panoramici che diventano una testimonianza fondamentale per comprendere come si formi una cultura del paesaggio saldamente ancorata a quella umanistica. La contemplazione del paesaggio, fonte di emozioni, dove le architetture si inseriscono in armonia nello spazio naturale, ricorre nelle più diverse testimonianze letterarie, a volte lontane dai circoli e dalle accademie, come nelle pagine del diario di Giovanni da San Foca.

Bibliografia

AGOSTI, G. (2009). *Uno di San Foca a Milano*. In *Per Giovanni Romano: scritti di amici*. A cura di G. AGOSTI. Savigliano: L'Artistica stampa, pp. 6-7.

Aldo Manuzio il rinascimento a Venezia (2016). Catalogo della mostra (19 marzo-19 giugno 2016). A cura di BELTRAMINI, G. – GASPAROTTO, D. Venezia: Marsilio.

BELTRAMINI, G. (2005). *Villa dei vescovi a Luvigliano*. In *Andrea Palladio e la villa veneta*, cit., pp. 275-277.

CEINER, O. (2012). *Nuove sulla* Caminata, *palazzo dell'antica Comunità di Belluno*. In *La* Caminata*, palazzo dell'antica Comunità di Belluno. Storia e Arte*. A cura di CONTE, P. - COMAR, N. Belluno: Associazione Amici dell'Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore, pp. 5-42.

CELLAURO, L. (2005). *Le case di campagna e i giardini di Petrarca a Valchiusaa (Vaucluse) e ad Arquà*. In *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*. catalogo della mostra (5 marzo-3 luglio 2005), a cura di G. Beltramini, H. Burns. Venezia: Marsilio, pp. 204-205.

CHASTEL, A. (1986). *Luigi D'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*. Bari-Roma: Laterza.

COSGROVE, D. (2000). *The Palladian Landscape: geographical change and its cultural representations in sixteenth-century Italy*. Leicester 1993 (trad it.: *Il paesaggio palladiano: la trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo.* A cura di VALLERANI. F. Sommacampagna (Vr): Cierre.

DONAZZOLO, P. (1930). *I Viaggiatori veneti minori*. In *Memorie della Reale Società Geografica Italiana*, vol. XVI, Roma.

GUARNERI, C. (in corso di stampa), *Petrarca nello studio: iconografia e architettura. Per una ricostruzione dello studiolo di Arquà*. In «Bollettino del Museo Civico di Padova».

MALAVASI, S. (2008). *Appunti per un diario di viaggio in Terraferma veneta nel primo Cinquecento. Giovanni da San Foca e il suo libro da bisaccia*. In «Terra d'Este», 38, pp. 45-54.

MALAVASI, S. (2009). *Viaggiando a cavallo nel Polesine del Cinquecento. Giovanni da San Foca e il suo diario*. In «Beni culturali e ambientali in Polesine», 10, pp.39-46.

MELCHIORRE, M. (2013). *Conoscere per governare. Le relazioni dei Sindici inquisitori e il dominio veneziano in terraferma (1543-1626)*. Udine: Forum.

Nella mente di Vincenzo Scamozzi. Un intellettuale architetto al tramonto del Rinascimento (2016). Catalogo della mostra (25 maggio-20 novembre 2016). Venezia: Marsilio.

OLIVATO, L. (2011). *«Oculis magis habenda fides quam auribus». Il taccuino di viaggio da Parigi a Venezia di Vincenzo Scamozzi (1600)*. In *Venezia e l'Europa. L'eredità della Serenissima*. A cura di BARBIERI, G. vol. 1. Cittadella: Biblos, pp. 47-59.

RALLO, G. - CUNICO, M. - AZZI VISENTINI, M. (2015), *Paesaggi di villa. Architettura e giardini nel Veneto*. Venezia: Marsilio.

SANUDO, M. (2014), *Itinerario per la Terraferma veneziana*, edizione critica e commento a cura di VARANINI, G.M., Roma: Viella.

SVALDUZ, E. (2008). *Il territorio veneto prima di Palladio. L'inedito diario di viaggio di Giovanni da San Foca (1536)*. In *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinque centenario.* Venezia: Marsilio, pp. 274-278.

TOSCO, C. (2009). *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca tra medioevo ed età moderna*. Roma-Bari: Laterza.

TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*. Bologna: Il Mulino.

Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura (2009). A cura di LUCIANI, D. - MOSSER, M. Treviso: Canova.

TOSCO, C. (2011). *Petrarca: paesaggi: città, architetture*. Macerata: Quodlibet.

*L'*iter neapolitanum *di Hieronymus Turler. Un viaggio tra mito e modernità*

The iter neapolitanum *of Hieronymus Turler. A journey between myth and modernity*

SILVIA GAIGA
Universiteit Leiden

Abstract

The German humanist Hieronymus Turler, the first apodemicus of the history, accomplished between 1554-1557 a peregrinatio academica in Padua. During these years he visited the beautiful country of Italy; in 1574, together with the compatriot Johann Misna, the future consul of Leipzig, he makes the iter neapolitanum, a classic route for humanists and foreign students who are staying in Italy. In the Sixteenth century Italy had a tremendous power of attraction on travellers of northern Europe, who arrived in the peninsula to plunge in the testimonies that remained of classical culture and to enjoy the beauty of the arts and landscape. The account of this trip is described from Turler in De Reliquii Antiquitate et Agri Neapolitani (1559), an epistle dedicated to his (powerful) friend Misna and published probably because of great topicality and interest. The journey of Misna and Turler through the Campania Felix was a trip through the places of mythology and classical literature, an ode to a civilization of the past, but admired and sought after, which was about to be undermined by the demands of modernity, that Turler shyly mentions address during the description of the capital of the Kingdom: Naples.

Parole chiave
Viaggio d'istruzione, apodemica, iter neapolitanum, Hieronymus Turler
Study-travel, apodemica, iter neapolitanum, Hieronymus Turler

Introduzione

L'apodemica, cioè l'insieme dei precetti fissati per viaggiare con profitto e osservare scientificamente un sito, nasce nell'area germanofona dell'Europa centrale negli anni Settanta del Cinquecento ed è ritenuta l'espressione più genuina dell'umanesimo tedesco. Queste norme hanno un ruolo importante negli studi che si occupano dell'evoluzione del viaggio fino ai giorni nostri. Esse non sono il mero risultato di un esercizio teorico legato ad un periodo storico che tendeva a dare ordine ad ogni fenomeno; l'apodemica fu infatti l'ossatura degli itinerari di viaggio dal Seicento in poi, gli antenati delle nostre guide turistiche.

Dal Cinquecento il viaggio attraverso il vecchio continente si consolida sempre più come un pellegrinaggio laico, finalizzato allo studio e all'approfondimento del sapere. I primi viaggi con queste caratteristiche furono compiuti dagli umanisti già dal Quattrocento, ma anche dagli accademici, gli studenti dell'Europa settentrionale che compivano parte del proprio iter universitario in una facoltà straniera di prestigio, come la Sorbona di Parigi o gli atenei di Padova e Bologna in Italia. Questi studenti facevano parte di congregazioni molto potenti, come la Natio Germanica a Padova e a Bologna, e vivevano all'estero un'esperienza dalle caratteristiche squisitamente accademiche. Sul finire del Cinquecento

anche i ragazzi di buona famiglia, nobili o di alta estrazione borghese, cominciano a compiere il cosiddetto viaggio d'istruzione attraverso l'Europa come ultima tappa di una formazione personale, non necessariamente accademica, che dovrà far ricadere i suoi frutti anche sull'intera comunità sociale. Il *De Peregrinatione et Agro Neapolitano libri II* di Hieronymus Turler (ca. 1520 – 1602 ca.) [Turler 1575], giurista sassone noto anche per aver tradotto in tedesco le opere di Machiavelli e *Il Cortegiano* di Castiglione in latino, è il primo trattato apodemico della storia [Stagl 1995]. Turler, 'accademico' in numerose università europee, tra le quali Lipsia, Lovanio e Padova, viaggiò in Francia e in Inghilterra e per un certo numero di anni ricoprì la cattedra di diritto romano all'università di Marburgo in Germania. Il *De Peregrinatione*, ebbe subito molto successo e fu tradotto per il mercato editoriale inglese già un anno dopo la sua prima edizione.
L'opera si divide in due parti; la prima, puramente teorica, espone i principi cardine della nuova arte del viaggio, l'apodemica per l'appunto, mentre la seconda parte contiene la descrizione paradigmatica dell'iter neapolitanum effettuata secondo quei parametri. In questo contributo vogliamo far luce sui motivi che indussero Turler a scegliere Napoli come destinazione paradigmatica del primo viaggio apodemico e capire perché la Campania felix era considerata territorio legato indissolubilmente alla cultura umanistica.

1. Perché Napoli

L'umanesimo pone l'uomo, forza attiva e trasformatrice del mondo, al centro di un universo del quale la città è il luogo ideale in cui potersi esprimere. L'esemplificazione dell'ideale di città della prima età moderna è Sforzinda, pensata da Filarete o la tavola detta ' a città ideale', di autore anonimo, conservata alla Galleria Nazionale di Urbino.
Nella prima età moderna la città assurge a luogo idealizzato (utopie) e da idealizzare (città ideali), i cui i meccanismi di funzionamento, difesa, gestione della cosa pubblica e amministrazione della giustizia sono oggetto di studio e ricerca. La creazione di nuovi modelli richiedeva paragoni autorevoli da imitare; nel Cinquecento il viaggio è un percorso a ritroso nel tempo, alla ricerca di testimonianze dello spirito e della grandezza della civiltà classica, combinato all'osservazione e allo studio di centri urbani moderni e all'avanguardia.
Con il *De Peregrinatione et Agro Neapolitano* Turler coniuga questi due elementi del viaggio della prima età moderna: quello antico, rappresentato da Napoli come città erede della tradizione classica, e quello moderno, riconducibile al pensiero umanistico che vedeva in questa città, tra le più grandi e moderne del Cinquecento, un luogo privilegiato per l'arricchimento e la conoscenza. Del resto Napoli, e non già Roma, era vissuta dagli umanisti dell'Europa settentrionale come città collegata idealmente all'antichità. Napoli, considerata da intellettuali romani come Cicerone, Lucullo e Virgilio un luogo idilliaco dove vivere e scrivere divenne, con la morte di quest'ultimo, sepolto a Posillipo, l'urbe che si identificava con la letteratura e la mitologia classica.
Per gli umanisti del Quattro- e Cinquecento andare a Napoli significava compiere un viaggio a ritroso nel tempo alla ricerca dello spirito di quel mondo che essi tanto ammiravano e in cui desideravano reimmergersi; pellegrinaggi laici di questo tipo, che erano un fenomeno frequente, furono la ragione della pubblicazione, già nella prima metà del Cinquecento, di un numero considerevole di guide di viaggio dedicate a Napoli, come le *Stanze sopra le bellezze di Napoli* di Giovanni Fuscano (1531) e la *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli* di Benedetto di Falco (1568) [Fuscano 1531, di Falco 1568].

2. La conformazione del De Peregrinatione et Agro Neapolitano e la nascita del viaggio d'istruzione

Il viaggio d'istruzione, disciplinato dall'apodemica, nasce ufficialmente con la pubblicazione dell'opera di Turler. La descrizione paradigmatica del Regno di Napoli, contenuta nel *De Peregrinatione et Agro Neapolitano*, non fu predisposta *ad hoc* per questa pubblicazione, come tutti credono, ma è l'estrapolazione e la parafrasi delle pagine scritte dall'autore, relativamente alla *Campania felix*, in un libello del 1559, che va sotto il nome di *De Reliquiis Antiquitatum Agri Neapolitani*.
Il *De Reliquiis Antiquitatum Agri Neapolitani ad Iohannem Misnae presule* [Turler 1559], un'epistola che Turler scrive all'amico Johann Misna, presule a Lipsia, è il ricordo di un periodo comune passato in Italia durante gli anni Cinquanta a studiare giurisprudenza all'università di Padova (*peregrinatio academica*) e a viaggiare insieme lungo la penisola:

Erat autem tunc utricq. nostrum hoc propositum, ut non solum audiremus illos, qui in magna frequentia Scholasticorum & cum magna laude Iura profitebantur […]. Itaque in audiendispraeceptoribus diligentes eramus & in perlustrandis eius regionis locis tantum insumebamus temporis quantum nobis ab otio literario supererat. Nec verò ullam occasionem peregrinandi pretermissimus, qua no arriperemus, modò liceret […]. [Turler 1559, A2]

Grazie a questa pubblicazione sappiamo che Turler percorse la dorsale adriatica, visitò Roma, si fermò a Napoli, che descrive minuziosamente aiutandosi con quanto scritto a suo tempo dall'amico Georg Fabricius, e risalì verso Padova toccando la Toscana e Firenze:

Sed eo libentius annotabam singula, quod ex nostris hominibus neminem sciebam, qui ea latinis literis mandasset, praeter unum Fabricium, virum (ut scis) doctum & antiquitatis studiosum,amicum nostrum. [Turler 1559, A4]

Cerchiamo ora di capire per quali ragioni Turler, pur avendo attraversato tutta l'Italia, scelse di descrivere il Regno di Napoli sia nell'epistola a Misna del 1559, che nel trattato apodemico del 1574.
La descrizione del Regno di Napoli di Turler è un'ode alla classicità, un viaggio attraverso i luoghi mitici della storia e della letteratura latina in Campania. Per tutto il Cinquecento il Regno di Napoli rappresentava ancora il *locus amoenus*, come sostiene Dämmrich: «Since antiquity, specific descriptive details were associated with distinctive settings for love scenes (*locus amoenus*), adventure, the region of conflict, the domain of the palace and the sacred temple» [Dämmrich 1987].

Il Regno di Napoli era «la testa di ponte ideale verso il mondo greco-romano, almeno fino a quando non diverrà possibile abbeverarsi direttamente alla sacra fonte dell'Ellade» [Mauro 1994, 74]. Questa era la terra dove fu cantata la civiltà ellenolatina, nacquero il mito di Ulisse, Tifeo ed Encelado, il culto di Kalypso e di Ercole che giunge con i buoi rapiti a Gerione e innalza la grande diga per separare il lago Lucrino dal mare, il mito delle divinità infernali e, infine, la leggenda virgiliana del culto della Sibilla Cumana [Stärk 1995,10].
Qui anche il nome dei luoghi rimandava alla mitologia ellenolatina, come la città di Baia o il promontorio di Miseno, in onore degli amici di Ulisse che lì furono sepolti, e più di tutti Partenope, l'antica Napoli (*Nea Polis*), che trasla il suo nome da quello della sirena

omerica che giace nei pressi di Castel dell'Ovo. Già Cicerone (*De Finibus* V, 18) faceva delle Sirene «l'emblema della sapienza che avvolge e trattiene colui che la incontra, e dei loro luoghi incantati il primo nucleo di una civiltà luminosa» [Kanceff 1994, 17].
La regione divenne famosa grazie ad autori classici che, usandola come fondale di un palco sul quale si svolgevano le gesta degli eroi mitologici, di essa scrissero e la celebrarono. Se a Roma il viaggiatore moderno poteva ammirare i resti delle vestigia di età imperiale, in Campania egli disponeva di un paesaggio letterario mitologico che rimanava direttamente alla civiltà classica.
Napoli, la capitale, rappresentava il *tòpos* della città ideale per chi volesse completare la propria istruzione attraverso l'esperienza del viaggio; come tale, essa acquisì nella prima età moderna lo *status* di meta paradigmatica. Hieronymus Turler nel *De Peregrinatione et Agro Neapolitano* dichiarava:

> [They] are in the Realme of Naples worthy to bee seene, since there is searce no other place in all Christendome, in my opinion, lying within the compasse of Europe, for holsomnesse of aire, situation, pleasantnesse, abundance, or civilitie, much unto it. Moreover it is very famous by the writings of excellent Aucthours, Virgil and Livie [Turler 1575, 120].

Turler conduce il lettore a Napoli in un modo del tutto singolare, perlomeno se si confronta la sua descrizione con quella di altri (illustri) viaggiatori della sua epoca. Egli afferma di non osservare nel suo itinerario ordini di alcun genere e di voler descrivere il territorio come esso si presenta a chi lo percorre provenendo dagli Stati Pontifici:

> Quare etiam illa non per capita distinguam, sed grata veteris memoriae renovatione indicabo eo ordine quo à nobis conspecta sunt [Turler 1574, 70].
> Cum igitur ex agro Romano ad sextium lapide ab urbe Neapolitana venissemus [Turler 1574, 71].

È interessante notare che la traduzione dell'opera di Turler in inglese, uscita a Londra già un anno dopo la sua prima pubblicazione in latino, riporta questo passo con una libertà che è sintomo della posizione della società anglosassone rispetto al papato : «[…] coming out of the frontiers and lybertie of Rome […]».
Tuttavia, ciò che sembra lasciato al caso ed appare come il naturale succedersi di località e bellezze architettoniche, altro non è che la risultante di un progetto più ambizioso dell'autore, egli stesso raffinato esperto di diritto romano e conoscitore delle regole della retorica: suggestionare il lettore e creare un *climax* che consenta di introdurre adeguatamente Parthenope, l'antica città di Napoli.
Usualmente le relazioni di viaggio dell'epoca erano costruite per tappe, di norma di città in città. Giunto in un centro urbano, il viaggiatore si spostava sul territorio con un movimento radiale dal centro alla periferia, seguendo itinerari organizzati per zona, quartiere o argomento. Tenendo conto della cartografia di Napoli, si può verificare che il territorio con la maggiore presenza di reperti archeologici classici si trova ai margini della città, nella zona dei Campi flegrei. Se Turler avesse introdotto la città nel modo tradizionale, avrebbe necessariamente dovuto circoscrivere la Napoli classica ad un mero itinerario, uno dei tanti possibili; provenendo da nord, e quindi facendo uso dell'*escamotage* del viaggio lungo la *Campania felix*, egli pone invece immediatamente l'accento sui temi che più gli interessano e che gli consentono di prendere per mano il lettore e di farlo viaggiare a ritroso nella storia di una città che assurge a storia 'esemplare' di un'intera civiltà.

Spostandosi a volo d'uccello fino alla costa partenopea e toccando il golfo di Baia (portus Baianus) con la pescina mirabile, le fondamenta di quella che veniva ritenuta la villa di Lucullo, Centocelle, il monte Canita (*mons canita*), il lago Averno (*lacus Averni*), regno della Sibilla e bocca degli inferi, l'accademia di Cicerone, la via Attellana, sino alle rovine delle antiche città di Cuma e Pozzuoli, Turler si regala *in primis* la possibilità di rievocare la grandezza di un civiltà, ma anche di fare riferimento all'essenza più vera della sua cultura e della mitologia su cui si fondavano la sua letteratura ed i suoi riti pagani.
Lungo questo percorso l'autore non cita palazzi o vestigia di epoche diverse da quella classica, l'unico punto focale della descrizione. Il *climax* del racconto si raggiunge a Posillipo, alle porte della città, luogo che assurge a *trait d'union* tra la Napoli più antica e quella moderna. Raggiunta la cima del monte a ridosso del mare, Turler fa proprio il punto di vista di chi osserva i due versanti (e le due civiltà) che si stendono sotto i suoi occhi: a nord Pozzuoli e Cuma, con le loro antichità, e a sud Napoli, città erede dell'antica Parthenope, centro urbano che racchiude in sé un mondo scomparso, ma che è riuscita a divenire capitale di un regno moderno. L'atteggiamento di Turler si pone appieno sulla scia di una tradizione rinascimentale in cui la lettura del paesaggio attraverso lo studio e la descrizione delle rovine diventa un'operazione intellettuale; la terra, oltre ad essere natura, è anche il teatro della storia e dell'umanità. L'architettura antica, traccia tangibile della storia, della mitologia e della letteratura di una civiltà, fa parte del paesaggio e si fonde così con la sua geografia [Scaramella 2007, 450].
Da Posillipo, dove in una cavità del monte è sepolto Virgilio, una delle massime espressioni letterarie della cultura classica - come Omero fu di quella greca - Turler, guardando verso Napoli, comincerà a menzionare i palazzi e le chiese sorti in epoca moderna, prima fra tutte - e non è un caso - la chiesa di S. Maria del Parto, dove è sepolto Jacopo Sannazaro, il novello Virgilio, che egli menziona come tale.
Da questo momento muta il registro della descrizione di Turler, che affronta la visita di Napoli suddividendo la città per argomenti e non per quartieri o per zone. L'autore si sofferma anzitutto sulla bellezza dei giardini, specie quelli dei palazzi nobiliari dei principi di Salerno e di Sulmona, siti nella zona del Vomero immediatamente a ridosso di Posillipo. A Turler non sfugge nemmeno la maestosità delle strade e delle piazze della capitale del Regno, la presenza di tre castelli, che hanno il compito di fungere da ornamento e da bastioni difensivi delle mura cittadine, ed il significativo numero di luoghi d'arte e di culto religioso. Tra questi il monastero e la chiesa di Santa Chiara con la tomba di Roberto D'Angiò e consorte, che tuttavia non colpisce Turler come quella di re Enrico VIII nell'abbazia di Westminster, che egli dichiara di aver visto in occasione del suo viaggio in Inghilterrra, e la chiesa di S. Maria di Carbonara.
È singolare che Turler, a questo punto del suo trattato, si limiti a descrivere esclusivamente le bellezze di Napoli di epoca medievale e moderna; se menziona la presenza di reperti archeologici di epoca classica, egli ne registra la presenza nelle case–museo dei collezionisti che egli paragona, per bellezza, a quella sontuosa del cardinale De Valle a Roma (e a proposito delle quali egli menziona l'opera dell'antiquario Ciriaco Pizzecolli, detto l'Anconetano). Con il palazzo di Poggioreale (Pozzi reali), residenza estiva della Corte, e l'università fondata da Federico II, termina il *tour* dell'autore attraverso Napoli, cui egli ha voluto dare l'immagine di una capitale moderna, ricca di attrattive e di bellezze architettoniche.
In tutto il suo viaggio Turler mescola sapientemente riferimenti storici presi a prestito da Livio, Strabone e Plinio il Vecchio, ad informazioni di natura antiquaria e si rifà

ripetutamente - come d'uso per qualsiasi trattato della sua epoca - all'autorità indiscussa di Biondo ed Alberti, gli italiani che scrissero nel XV e XVI secolo trattati enciclopedici sull'Italia, la sua storia ed il suo patrimonio artistico e naturale. Dall'analisi del testo emergono le buone letture dell'autore, che mostra di conoscere l'opera di catalogazione degli antiquari e non si sottrae, laddove ne abbia l'occasione, al vezzo di rielaborare in modo del tutto personale le conclusioni di Guicciardini sulla fragilità della condizione umana e sulla mutabilità della fortuna [Turler 1591, 70].

Conclusioni

La lettera di Turler a Misna, e di conseguenza la seconda parte del *De Peregrinatione et Agro Neapolitano*, il primo trattato di apodemica, sono lo stesso testo, scritto dall'autore negli anni Cinquanta del Cinquecento, secondo I dettami del viaggio umanistico. La descrizione del Regno di Napoli di Turler, più che una guida per tappe, è un dizionario ragionato delle località storiche e letterarie classiche più celebrate della regione. Turler non avverte alcuna necessità di inserire nelle pendenze del testo informazioni pratiche dirette a facilitare la permanenza sul territorio. Delle (molte) omission di località e luoghi di interesse storico l'autore è consapevole; egli ritiene che a queste si possa ovviare con l'odeporica più esaustiva, da lui indicata nel catalogo degli autori nell'*Italia Illustrata* di Flavio Biondo e nella *Descrittione di tutta Itali*a di Leandro Alberti:

> Non tamen id ago hac indicatione, ut quasi per […] quandam exacte describam totum eum tractum agri Neapolitani, quem proprio nominem Campaniam felicem vocant, nam hofficium Cosmographi pertinet: sed ea tantum annotabo, quae antiquitatem sapiunt, & prae caeteris admirationem aliqua habent [Turler 1591, 70].

Turler scrive quasi esclusivamente di siti tradizionalmente legati alla classicità; egli appartiene a tutto tondo alla generazione dei 'tardo-umanisti', per i quali l'età classica costituiva ancora un paradigma applicabile all'epoca in cui vivevano. Il suo itinerario si concentra soprattutto sui Campi Flegrei, la Piscina Mirabile, Centocelle, il Monte Canita, il Lago d'Averno, l'Accademia e i Bagni di Cicerone, Cuma, la Fonte Attellana, Pozzuoli, Tripergola, ma si allunga fino a Napoli e alla zona vesuviana. La parte più originale della descrizione di Turler, perché corredata di valutazioni di carattere personale, concerne forse solo Napoli capitale, che egli descrive per argomenti e non per quartieri o per siti; l'attenzione viene così rivolta a giardini, sorgenti, strade, mercati e chiese, granai e magazzini, castelli e armerie, e antichità. Solo scrivendo a proposito della capitale del Regno, Turler che è libero di esprimersi liberamente, senza sentire la responsabilità della storia, acquisisce finalmente una scrittura fresca e originale. L'emancipazione dai luoghi canonizzati dalla letteratura e mitologia classica regala insoliti paralleli con altri siti richiamati dalla memoria del viaggiatore, come la Borsa di Anversa o il Royal Exchange di Londra: «Sunt praeterea Neapolis quatuor [stoa] ut Graeci nominarunt, quadrate formae, circumcirca sedilia habentia, qualis ille locus est Antverpiae quem Bursam vocant & Venetijs la piazza del rivo alto.»

Bibliografia

DÄMMRICH, H. (1987). *Themes & Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen: Francke.
DI FALCO, B. (1568). *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto*. Napoli: Apresso Mattio Cancer ad instantia di Matteo Lanconi.
FUSCANO, G. B. (1531). *Stanze del Fuscano sovra la bellezza di Napoli*. Roma.
KANCEFF, E. (1994). *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*. Roma: Abete.
MAURO, E. G. (1994). *Lontano, lontano nel Sud…Tedeschi a Napoli.* In *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*. A cura di PALOSCIA, F. Roma: edizioni Abete.
De peregrinatione et agro neapolitano libri II. Omnibus peregrinantibus utiles ac necessarij (1574). Strasbourg: per Bernhardum Iobinum Argentarati.
SCARAMELLA, P. R. (2007). *La ricostruzione storico-geografica del territorio meridionale nella* Descrittione *di Leandro Alberti: antiquaria e peregrinazione*. In *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrittione di Leandro Alberti* (a cura di Massimo Donattini). Bologna: Bononia University Press.
STAGL, J. (1995). *A history of curiosity: the theory of travel 1550-1800*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
STÄRK, E. (1995). *Kampanien als geistige Landschaft*. München: Verlag C.H. Beck.
The Traveiler (1575). London: William Howed.
TURLER, H. (1575). *De Peregrinatione et Agro Neapolitano libri II. Omnibus peregrinantibus utiles ac necessarij*. Strasbourg: per Bernhardum Iobinum Argentarati Anno MDLXXIIII. Ierome Turler. *The Traveiler*. London: William Howed.
TURLER, H. (1559). *De Reliquiis Antiquitatum Agri Neapolitani ad Iohannem Misnae praesulem*. Lipsiae: Iohannes Rhambavvs excudebat.

Rappresentazione del paesaggio in Gherardo Cibo, tra intuizioni leonardesche e fiamminghe e riproducibilità scientifica

Landscape representation in Gherardo Cibo: from the intitution of Leonardo and the Flemish, to scientific reproducibility

MICAELA MANDER
Politecnico di Milano

Abstract

Gherardo Cibo (Genoa? 1512 - Rocca Contrada 1600), nephew of Pope Innocent III, decided at the early age of 28 to move definitively to Rocca Contrada (region of Marche) today known as Arcevia. This was the starting point of a long period of studies, during which he exchanged letters with the leading botanists, naturalists and scientists of the day. In a number of notebooks, Cibo recorded his descriptions of the landscapes of the Marche landscape: the countryside, cities and towns, villages, cliffs and cloisters. Cibo later used these same notebooks in the preparation of visual works, created in his studio, in which we can detect a "Flemish" narrative vision. The landscapes are of particular concern, showing Cibo's exertions to insert the plants he had studied in their specific contexts. This approach, particularly in the attempts to portray arboreal species in their correct colours, adheres to the intuitions and example of Leonardo. At the same time, Cibo's culture of Greek philosophical thought influenced him in the organization of his notes and the reproduction of the individual elements of the landscape.

Parole chiave
Gherardo Cibo, paesaggio, Marche, botanica, riproducibilità scientifica
Gherardo Cibo, landscape, Marche, botany, scientific reproducibility

Introduzione

Gherardo Cibo (1512-1600) fu dilettante di botanica e di pittura di paesaggio: membro di una delle famiglie più in vista nel passaggio tra Quattro e Cinquecento, che diede alla storia anche un papa, Innocenzo VIII (al secolo Giovanni Battista Cibo), nonché imparentato con la potente casata dei Della Rovere, egli ebbe modo di poter seguire le sue proprie inclinazioni e di dedicarsi, ritirandosi dal mondo, alle sue passioni, ovvero lo studio dei semplici, e, più in generale, l'osservazione della natura. Influenzato fin da giovanissimo dalla figura di Leonardo da Vinci – come attesta la copia di un disegno leonardiano eseguita da Cibo adolescente [Tongiorgi Tomasi 2013, 14] – egli crebbe con la passione del disegno, del resto diffusa tra chi si occupava di difese militari [Rinaldi 2013, 108], come appunto molti membri della sua famiglia, e con la possibilità di frequentare lo studio bolognese. Sotto la guida di Luca Ghini, come si è ipotizzato [Tongiorgi Tomasi 2013, 14], cominciò a focalizzare l'attenzione sulle piante, e ne divenne un così esperto conoscitore, da entrare in corrispondenza con i grandi del suo secolo, che lo stimavano e ne richiedevano le opere d'illustrazione: Ulisse Aldovrandi e Pier Andrea Mattioli, per non citare che i primi due. Gherardo Cibo ha inoltre avuto modo di viaggiare in gioventù, al seguito di missioni diplomatiche di carattere ufficiale e familiare; proprio

l'ultimo di questi viaggi lo ha condotto nelle Fiandre, ed è facile allora suggerire una conoscenza diretta della pittura locale [Tongiorgi Tomasi 2013, 17], riflessa nei disegni di paesaggio cibiani.
Ma, soprattutto, la condizione nobiliare e l'acuta intelligenza devono averlo condotto nel cuore del dibattito filosofico e culturale dell'epoca, ossia di quel secolo in cui lentamente va nascendo il moderno paesaggio [Camporesi 1992], a partire proprio dal concetto leonardesco di esperienza, di osservazione diretta della realtà e di aperta curiosità verso questa, allo stesso tempo filtrata ancora da categorie mentali antiche, quali gli elementi. E proprio quest'ultimo aspetto diventa una chiave di lettura finora inedita per analizzare i testi tecnici di Cibo sulla riproduzione del paesaggio.

1. Gherado Cibo: vita e opere

Gherardo Cibo nasce nel 1512 a Roma, o forse a Genova [Tongiorgi Tomasi 2013, 9]; dai documenti sappiamo che egli cresce fondamentalmente a Roma, fino al Sacco del 1527, a seguito del quale trova ospitalità per alcuni mesi presso Giovanni Maria Varano, duca di Camerino, marito della zia Caterina Cibo [Tongiorgi Tomasi 2013, 13]. Nel 1529 lo sappiamo a Bologna, al seguito di Francesco Maria I della Rovere, Capitano generale delle milizie della Chiesa e suo parente per parte di madre, dove assiste all'incoronazione di Carlo V. In questa città Gherardo Cibo si trattiene fino al 1532, probabilmente presso gli zii, il Cardinale legato pontificio Innocenzo Cibo, e Lorenzo Cibo, marchese di Massa [Tongiorgi Tomasi 2013, 14]; ed è durante questo soggiorno che si ipotizza il formarsi del suo interesse naturalistico, e la assai probabile frequentazione del docente universitario Luca Ghini, esperto nello studio dei semplici, che deve avergli insegnato a gestire gli erbari essiccati [Tongiorgi Tomasi 2013, 14].
Inoltre, la possibilità di frequentare la corte dei Della Rovere si rivela fondamentale per la sua formazione: ricordiamo come presso di loro fosse inizialmente conservato il Codice Latino Urbinate 1270 della Biblioteca Vaticana, apografo del *Trattato della pittura* di Leonardo, messo assieme da Francesco Melzi [Baroni 2013, 259], con cui la trattatistica cibiana avrà alcuni punti in comune, come si evincerà da quanto di seguito al terzo paragrafo. Del resto, sulla circolazione «informale», per «estese reti di amicizie», del testo leonardesco, si veda Juliana Barone [Barone 2015, 460].
Così come si è addirittura parlato di una sua prima prova artistica all'interno del cantiere della Villa Imperiale di Pesaro, diretto da Girolamo Genga [Tongiorgi Tomasi 2013, 14-16, cfr. anche Miotto 2008]: che Cibo abbia effettivamente preso in mano i pennelli per collaborare alle pitture di festoni e di paesaggi nella Sala del Giuramento e nella Sala delle Cariatidi non è dato sapere, allo stato attuale della ricerca documentaria, ma certo è che egli ebbe modo di frequentare artisti formatisi a loro volta nell'ambito delle novità raffaellesche nell'Urbe e degli interessi antiquari nonché architettonici ancora pienamente rinascimentali, diffusi appunto a Roma.
Nel 1532 si reca a Ingolstad e a Ratisbona, assieme al padre Aranino Cibo nel corso di un'ambasceria di carattere privato all'imperatore [Tongiorgi Tomasi 2013, 14]: è questa un'occasione per raccogliere nuove essenze vegetali durante il viaggio. E nel 1534 lo troviamo in Toscana, presso il già citato zio Lorenzo, dove ha modo di interessarsi di geologia, di preparazione di farmaci e di pigmenti [Tongiorgi Tomasi 2013, 16].

Un'ultima missione diplomatica assieme al padre, nel 1539, questa volta in Spagna, lo vede al seguito del cardinale Alessandro Farnese, che accompagnerà poi fino a Gand, assieme all'imperatore Carlo V [Tongiorgi Tomasi 2013, 17].
Ma proprio al termine di questa esperienza, nel 1540, Cibo decide di lasciare l'entourage del Farnese, ed evidentemente anche delle ottime prospettive di carriera, per ritirarsi a vita privata a Rocca Contrada, dove vivrà fino alla morte, avvenuta il 30 gennaio 1600, lavorando ai suoi erbari, e alle sue illustrazioni di piante, ponendosi incessantemente il problema, nella pratica e negli scritti, della loro riproduzione veritiera, non solo nelle forme ma anche nei colori [Mander, Travaglio, Baroni, 2016]. Rocca Contrada, l'odierna Arcevia nelle Marche, faceva parte della diocesi di Senigallia, ove era vescovo lo zio Marco Virgerio II; in quella zona già risiedevano la madre, Bianca Maria Vigerio della Rovere, pronipote di papa Giulio II, e una sorella [Tongiorgi Tomasi 2013, 9]. Rocca Contrada era allora un piccolo centro di una certa vivacità, ma innegabile è la sua posizione periferica, forse causa dell'oblio in cui venne a cadere la figura di Gherardo Cibo pochi decenni dopo la sua scomparsa, e la scomparsa dei suoi illustri corrispondenti, gli uomini di scienza con cui scambiava lettere, conoscenze, opere.
Non si sa esattamente perché Cibo scelga di ritirarsi nelle Marche: si è parlato di «una qualche propensione alla religione riformata» [Tongiorgi Tomasi 2013, 9], oppure di fatti legati alle vicende patrimoniali della famiglia: nel 1540 Caterina Cibo rompe con la curia romana, dal momento che il Ducato di Camerino viene sottratto da papa Paolo III a sua figlia, Giulia Varano [Mangani 2013, 49].
La riscoperta di Gherardo Cibo, e le corrette attribuzioni di fogli e testi, iniziano nel 1902, grazie ad Enrico Celani, bibliotecario dell'Angelica di Roma, ove sono conservati i suoi erbari essiccati [Tongiorgi Tomasi 2013, 10], e successivamente, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ad opera di Lucia Tongiorgi Tomasi, la sua massima esperta. Negli anni più recenti, un gruppo di giovani studiosi sta esaminando e pubblicando la trattatistica tecnica di Cibo, sotto la guida di Sandro Baroni, in occasione di diverse tesi di laurea nate all'interno dell'Università degli Studi di Milano, sfociate poi nella pubblicazione del 2013 [*Gherardo Cibo…*2013], e in contributi singoli.
Tongiorgi Tomasi ha attribuito al Cibo due codici miniati di piante conservati presso la British Library di Londra (Mss *Additional 22332* e *Additional 22333*), e il *Libro d'Herbe* Ms 307 della Biblioteca Marucelliana di Firenze, così come segnala di sua mano diversi fogli sciolti che sono passati di recente sul mercato antiquario, e un taccuino non del tutto autografo [Tongiorgi Tomasi 2013, 21 e 29-30].
Nel *corpus* di opere di Gherardo Cibo possiamo anche collocare le annotazioni e le aggiunte iconografiche alla edizione del 1573 del commento a Dioscoride di Pietro Andrea Mattioli, naturalista nonché medico degli Asburgo [Tongiorgi Tomasi 2013, 10]. Sostanzialmente, Gherardo Cibo minia queste, ed altre edizioni di Mattioli, ma anche le opere di altri naturalisti, quali il *De Historia stirpium* di Leonhart Fuchs, e il cosiddetto «Mattioli grande» [Tongiorgi Tomasi 2013, 12].

2. I disegni di paesaggio

Parlare di paesaggio a proposito di Gherardo Cibo significa occuparsi di due filoni diversi della sua produzione, che però si intersecano e si completano vicendevolmente. Da una parte abbiamo, infatti, una vera e propria produzione di disegni di paesaggi, un *corpus* ben nutrito che recentemente è stato ordinato in catalogo da Stefano Rinaldi [Rinaldi 2013], e

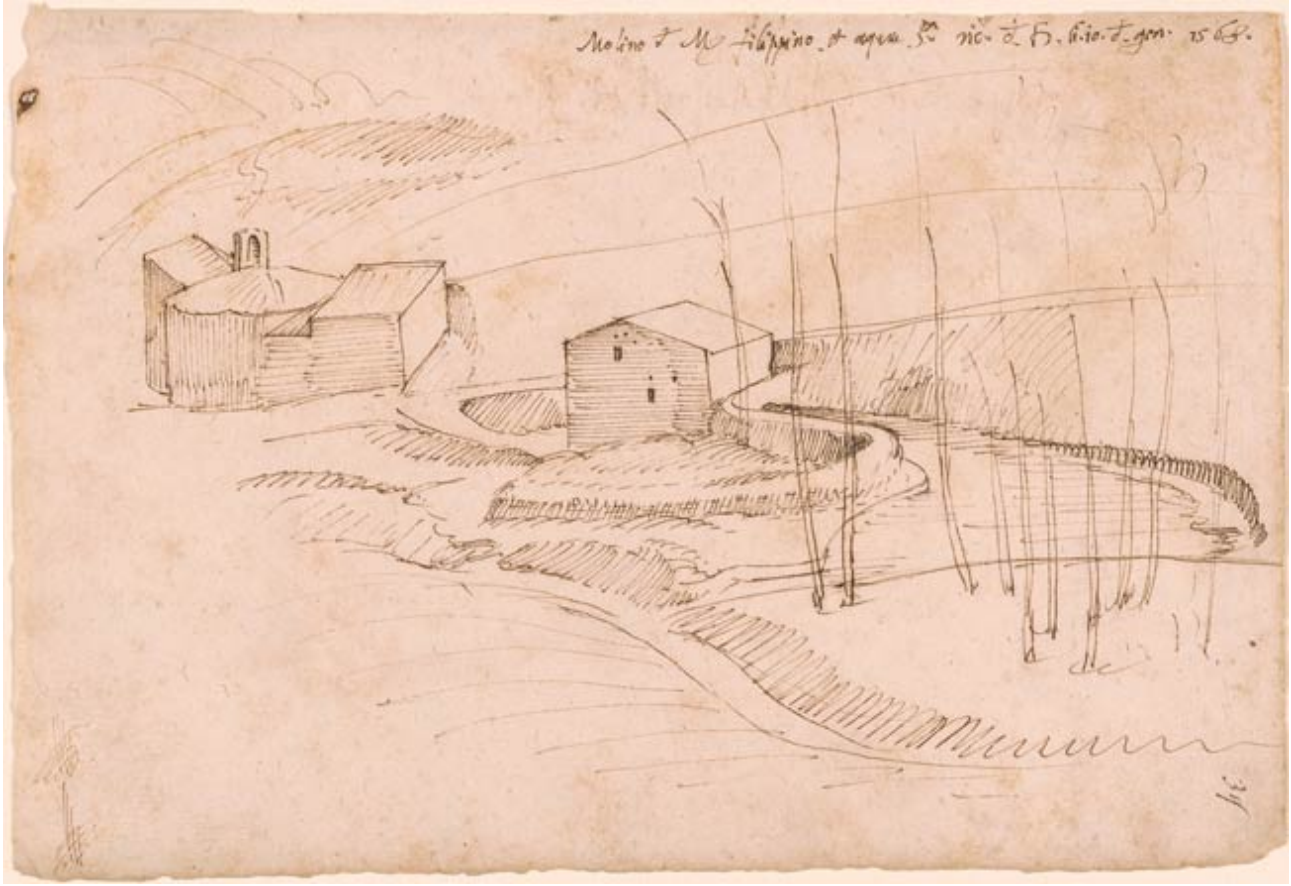


Fig. 1: Gherardo Cibo, Paesaggio con una chiesa e un mulino, New York, Pierpont Morgan Library (cat. 187 Rinaldi).

che arriva a comprendere anche disegni per illustrazione eseguiti su commissione, quale quelli per la *Historiarum libri duo* di Pietro Ridolfi da Tossignano, vescovo di Senigallia negli ultimi anni di vita di Cibo; dall'altra, non possiamo, all'interno del presente contributo, non tenere contro degli straordinari paesaggi che Cibo minia nelle sue tavole naturalistiche.

La grande innovazione del Cibo naturalista, infatti, consiste proprio in questo: se fino al suo esordio sulla scena dei dilettanti di botanica, e a dire il vero anche successivamente, le tavole che accompagnavano i grandi testi di botanica, come quelli citati di Fuchs e Mattioli, erano in bianco e nero, ritraendo con la maggiore esattezza possibile il disegno della pianta, i suoi profili, le venature delle sue foglie, e questo necessariamente anche per motivi economici, di diffusione dei testi a stampa, con Cibo abbiamo invece non solo l'esigenza di riprodurre il colore della pianta raffigurata, quale elemento non accessorio bensì fondamentale nel corretto riconoscimento della specie botanica in oggetto, come del resto intuisce anche Aldovrandi [Battisti 1962, 266], ma anche l'idea originalissima di dare, attraverso la rappresentazione del paesaggio in cui le piante crescono, il maggior numero di informazioni sulla pianta stessa, in una condensazione visiva che arriva a comprendere anche piccole scenette animate, riferite autobiograficamente alla pratica di erborizzare, oppure alle proprietà della pianta stessa, raffigurando ad esempio un serpente, se la pianta in oggetto ha la proprietà di combattere il veleno dell'animale. E i manoscritti della British Library di Londra sono estremamente significativi in questo senso. I disegni

catalogati da Rinaldi allora hanno sì un grande valore autonomo, ma in parte anche una funzione di studio dell'ambiente naturale in vista della creazione della tavola botanica.
E le due cose non devono sembrare in contraddizione, poiché rientrano nella attitudine di studio della natura, e riecheggiano il modo di lavorare di Leonardo da Vinci, che ai suoi taccuini consegna straordinari disegni, annotazioni, appunti scritti e visivi; in altre parole, il disegno rifinito in sé convive con lo schizzo approssimativo, così come avviene sfogliando l'intera mole dei taccuini cibiani, più ordinatamente divisi tra taccuini espressamente dedicati al disegno, e altri legati alla pratica botanica in senso stretto, ma entrambi costituenti una sorta di diario, che registra la pratica quotidiana e di fatto la vita del possessore, lungo i sessant'anni del suo prolifico ritiro arceviese.
E a proposito di contraddizioni, del saggio che Rinaldi dedica al corpus di disegni di paesaggio cibiani, ci interessa sottolineare il passaggio di apertura:

> Nel ricchissimo *corpus* di disegni "al naturale" di questa affascinante figura di scienziato e di uomo di cultura rinascimentale è infatti racchiusa una straordinaria testimonianza sull'aspetto dell'Appennino umbro-marchigiano nella seconda metà del Cinquecento. Non si esagera affermando che per pochi territori italiani disponiamo di una fonte iconografica così ricca e fedele, attenta a documentare gli aspetti più marginali e trascurati del paesaggio rurale. Ebbene, nonostante questo fortissimo radicamento in un preciso contesto geografico, i disegni di Cibo sono stati lungamenti attribuiti ad artisti forestieri, di scuola romana, o, più spesso, fiamminga. Alla radice di questo lungo e precoce fraintendimento critico vi è la consapevole scelta da parte dell'artista di improntare le sue più elaborate composizioni paesaggistiche a modelli di iconografia oltramontani, all'epoca diffusissimi in Italia come nel resto d'Europa. [Rinaldi 2013, 107]

Gherardo Cibo è uomo del suo tempo, e quindi disegna avendo in mente alcuni precisi modelli: quello fiammingo come ricordato nella citazione da Rinaldi, di nuovo Leonardo per la pratica "al naturale", dal vero e non solo in studio, ma anche per la scansione che sembra pervadere l'organizzazione visiva dei suoi disegni, e di cui Rinaldi non sembra esplicitare fino in fondo tutte le implicazioni:

> Il contado della Rocca è studiato nella sua struttura orografica, nell'idrografia e nella sua varietà botanica […] A volte poi il disegnatore affronta una più ampia dimensione geografica: il suo sguardo abbraccia un'ampia porzione di paesaggio collinare, o un'intera vallata con un borgo […] Ovviamente questo modo di procedere è culturalmente prossimo all'attività scientifica di Cibo […]: così, soggetti ricorrenti come fonti, grotte e gli innumerevoli studi di sassi non compongono solo un repertorio di motivi paesaggistici, ma rispondono anche ad una curiosità e ad un'esigenza di descrizione scientifica. [Rinaldi 2013, 111-112]

Come vedremo anche a proposito della produzione tecnica, Cibo sembra organizzare la sua produzione disegnata dal lontano al vicino e viceversa, dalla grande veduta alla restituzione lenticolare dei particolari di quest'ultima, come faceva Leonardo, ma anche com'era pratica nei fiamminghi, che peraltro, nella loro produzione paesaggistica, giungeranno poi a una sorta di «specializzazione tipologica», l'espressione è ancora di Rinaldi, nella pittura di paesaggio, e come sembra voler fare Cibo quando mette in atto un «curioso tentativo di categorizzare le varie "sorte" di "paese". Il suo breve elenco ricorda tentativi teorici di stabilire un canone dei possibili soggetti paesaggistici in pittura, come un celebre passo di Lomazzo» [Rinaldi 2013, 113].

Fig. 2: Daphnoides or 'Daphne Laureola. Mss *Additional 22332*, Londra. British Library, f. 37.

Fig. 3: Euphrasia officinalis or 'Eringio'. Mss *Additional 22332*, Londra. British Library, f. 47.

Infine, Rinaldi dedica una porzione del suo saggio [Rinaldi 2013, 116 - 120] ad una sorta di terza categoria: i paesaggi d'invenzione di Cibo, debitori verso le stampe fiamminghe, che circolavano in Italia, e più in generale verso opere fiamminghe, che erano apprezzate dai collezionisti del suo stesso ambiente sociale. Ma Gherardo piega le invenzioni fiamminghe alle sue esigenze: toglie alcuni soggetti per inserirne altri (grotte, eremi, paesini, ad esempio) a lui familiari, e perciò più probabili in quella sintesi tra metodo oltremontano e visione al naturale che comunque resta la caratteristica di Cibo [Rinaldi 2013, 122]. È un processo che si svolge necessariamente in studio: non tutta la produzione paesaggistica cibiana è *en plein air*, evidentemente, e anzi proprio quest'ultimo segmento, che mescola stilemi nordici e spunti reali, è la base dei paesaggi miniati, e non più solo disegnati, che fanno da sfondo ai fogli botanici: solo una finzione, del resto, poteva fa convivere scene e piante di dimensioni tanto diverse, irreali [Rinaldi 2013, 119], come si vede nelle immagini tratte dal Mss *Additional 22332* che qui di seguito si propongono.

3. il paesaggio nei testi scritti

Gherardo CIbo si è dedicato a elaborare per iscritto le sue riflessioni sulla riproducibilità delle piante e sulla tecnica della miniatura, da lui praticata per restituire l'immagine delle piante nel loro ambiente. Il suo scritto principale resta il *Trattato della miniatura* (o *Trattato dei colori*), conservato in tre testimoni manoscritti e mai edito dall'autore mentre era in vita (Leida, Universiteitbibliotheek, ms. Vossius Germanici Gallici 5q, 1620; New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 372, 1620; Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CCCCXXX-3, XVII-XVIII sec.). Una prima edizione moderna, ma con errata attribuzione, la dobbiamo a Erma Hermens [Hermens 2002], che aveva collazionato solo i manoscritti di Yale e Leida, mentre un lavoro più recente dà conto del manoscritto di Verona. Proprio da un'analisi della struttura di questo trattato vogliamo partire per verificare una intuizione di Sandro Baroni, che generosamente l'ha messa a nostra disposizione: anche negli scritti di Gherardo Cibo vi è la presenza di una grande attenzione al paesaggio; in altri testi a lui riconducibili, dedicati alla produzione dei colori,

che a loro volta sono il mezzo per garantire la riproducibilità di ciò che l'occhio coglie ed esperisce, e dedicati altresì alla modalità di disegnare, Cibo ripropone una sorta di schema attraverso cui organizza l'elenco degli argomenti.
Se scorriamo infatti il testimone[1] del *Trattato dei colori* analizzato da Michele Mariani in occasione di un suo lavoro di tesi [Mariani 2009-2010, 104 e sgg.], di cui dà successivamente conto nel saggio a quattro mani con Veronica Bonizzoni [BONIZZONI, Mariani 2013, 299 e sgg.], vediamo che il trattato si sviluppa a partire da una prima sezione dedicata ai colori e agli strumenti, quali i pennelli, per proseguire poi con una sezione intitolata «Maniera di disegnare i Paesi» (cap. XXVI, dalla c. 97 r.): già all'interno di questo capitolo Cibo dà delle indicazioni di massima su come si deve procedere nel disegnare: «si comincierà a disegnare le cose più vicine» e poi le «più lontane»; parla quindi di alberi, con i loro rami, e con attenzione alle loro ombre, poi passa ai sassi, «i quali vengono a formare i scogli, e grote di rupi graziosi, aggiungendoli ne' luoghi a proposito arbori, erbe, chiese di Romiti, casamenti, ville, castella, rocche, e simili edificj con acque in diverse maniere», e infatti, dopo aver accennato ai lontani, torna sulle acque. Nel cap. XXVIII ritorna sul concetto, ma invece del verbo disegnare, usa il verbo ritrarre; infatti il cap. XXVIII è preceduto da un ulteriore capitolo sugli strumenti del disegno che va a completare il cap. XXVII, mentre sarà seguito in fondo da ulteriori capitoli sui modi di colorare: Cibo passa dall'aver delineato un paesaggio nei suoi tratti essenziali al comporre un'immagine dotata di tutte le sue qualità, colore compreso; e qui scrive nuovamente: «si comincierà a disegnare sopra le cose vicine, e conseguentem.(en)te le più lontane» secondo proporzione, ovvero fissando un punto di vista, una posizione da cui osservare il paesaggio; ma dal capitolo successivo, l'ordine in cui colloca i suoi consigli per disegnare e miniare non segue il vicino e il lontano, bensì è il seguente: i cieli con nuvole, ovvero l'«aere nubiloso», la pioggia, il tempo sereno, il maltempo; i «Mari lontani, vicini, e tranquilli», le burrasche, le acque «ove sia poco fondo», le montagne di nuovo con accenni alla diverse rappresentazione secondo il tempo atmosferico (che fa tornare in mente la sezione quinta del *Trattato* di Leonardo); i sassi (su cui si dilunga in ampia casistica), la terra (antropizzata, verrebbe da aggiungere): prati e greppi, villaggi, muraglie; dopodiché gli alberi (che di nuovo ci porta alla mente il cosiddetto *Trattato* di Leonardo, sezione sesta), fino alla ricetta per imitare la loro scorza, e poi un capitolo intitolato «Notti, et abrugiamenti». Chiude tornando sui colori, in riferimento ai fiori, ma anche alle vesti e all'incarnato degli uomini, che, come abbiamo visto, compaiono nelle sue miniature di argomento botanico. In altre parole, notiamo anche qui una continua oscillazione tra lontano e vicino, come nei disegni effettivamente realizzati dal Cibo – e lo stesso autore si riprometteva nel cap. XXVI: «però ponerò alla fine di questo capitolo qualche disegnatto di paesi, ove si vedrà l'esito di ciò, che hò detto» –, e un modo di organizzare la materia che richiama la tradizionale divisione in quattro elementi: aria, acqua, terra e fuoco.
Ma ancora ci sembra di poter indicare meglio una precisa fonte culturale per l'impostazione mentale di Gherardo Cibo: lo scritto *Sulle arie acque luoghi* di Ippocrate. Il medico greco infatti parte dalla considerazione delle stagioni, che torna in Cibo come dall'elenco riportato sopra, per suggerire poi l'importanza dei venti, delle acque, e la terra, e a questo punto concentrarsi su ciò che maggiormente interessa il medico greco ovvero gli uomini, che di fatto chiudono anche la rassegna del nostro. Riportiamo per intero il passo iniziale del breve testo di Ippocrate:

In medicina chi vuole condurre indagini corrette occorre che faccia quanto segue. Dapprima por mente alle stagioni dell'anno: quali effetti ognuna ha potere di operare; perché non sono tra di loro per niente simili, ma molto differiscono tra sé e nei loro cambiamenti. Poi i venti: quelli caldi e quelli freddi, soprattutto quelli comuni a tutti gli uomini, e poi anche quelli a carattere locale nelle singole località. Bisogna poi anche, quanto alle acque, por mente ai loro poteri, perché, come differiscono nel gusto e nel peso, così anche differisce molto il potere di ognuna. Sicché, allorquando si arrivi in una città di cui si è ignari, occorre darsi pensiero della sua posizione: come è sita rispetto ai venti sia rispetto alle levate del sole; perché non ha lo stesso potere quella che è sita a tramontana e quella a libeccio né quella al sorgere né quella al tramonto del sole. A questi elementi occorre por mente quanto meglio; e per quel che riguarda le acque, qual è il loro stato: [e] se fanno uso d'acque palustri e molli o dure e d'alte e rocciose sorgenti, o se di salse e crude. E la terra: se spoglia e senz'acqua o boscosa e ricca d'acque, e se incavata ed afosa o se alta e fredda. Ed il regime di vita degli uomini. [Ippocrate 1983, 236]

Alcune analogie si possono cogliere anche in quella sorta di ricettario-diario, come la giovane studiosa che se n'è occupata, Sara Mascherpa, lo ha definito, che è il testo *Modo di colorire e far paesi*, preliminare alla stesura del *Trattato della miniatura*, in cui molte prescrizioni appunto confluiranno. Si tratta di un insieme di ricette sperimentate dall'autore e di consigli su come disegnare e miniare, che di nuovo utilizza le categorie del vicino e del lontano, e degli elementi acqua, aria e terra: «Innanzitutto si parla di alberi da ritrarre vicini, piuttosto che lontani […]. Si passa poi […] alle indicazioni per la riproduzione della trasparenza, tra il verde e il turchino, sia dell'acqua che dell'aria», seguono «monti, e su di essi case, villaggi, castelli arroccati tra ripe scoscese, vie, vallette e greppi nel terreno»; da notare che l'ambiente montano è «caratterizzato da massicci rocciosi, dove l'erba cede in parte il passo a scogli e sassi». «In due sole ricette si parla di come dipingere uomini e donne». Dopo la parte paesaggistica, Cibo si concentra sulla trattazione dei colori veri e propri, di nuovo con riferimenti alla riproduzione di fiori e piante [Mascherpa 2013, 266-267]. Se la struttura è apparentemente meno coerente, ciò è dovuto al fatto che il testo, come abbiamo detto, è una sorta di raccolta di appunti, che verranno sistematizzati poi nel *Trattato di miniatura*.

Un'ulteriore conferma viene dal ms. *Conventi soppressi A VII 1140* della Biblioteca Nazionale di Firenze, pubblicato da Romina Salvadori, che segnala lo stato precario e lo spostamento di almeno una carta: se infatti le ricette relative alle figure umane sono slittate in testa al ms, ad esse segue il testo che dall'incipit si può titolare «Quanto à colorire li paesi stampati, ò disegnati, con la penna», in cui la sequenza è di nuovo molto vicina a quella già delineata, questa volta con tutti e quattro gli elementi: «Velare l'aria; Montagne lontane, montagne dell'aria chiara, sassi, et case alquanto lontani; Case, et vilaggi lontani; Colore di case, ò scogli alquanto lontani; colore di scoglie, et case; Sassi vicini […], velatura di sassi, et greppi; Ombra, per un'Arboro verde […]; Cortezza d'arboro; Acqua ove vi sia poco fondo; Colorire uno splendore; Fuoco […]» [Salvadori 2008/2009, 13].

Conclusioni

Proprio nel ms 156 di Cremona Cibo cita alcune ricette di Leonardo Fioravanti, rispettivamente alle cc. 32 r., 41r., 43 r. e v.: la conoscenza da parte di Gherardo Cibo del

medico nativo di Bologna e a sua volta in contatto con Mattioli e Aldovrandi, ma anche con Francesco Maria II della Rovere [Camporesi 1997, 101 e 120], ci sembra significativa, perché Fioravanti teneva in conto Ippocrate [Camporesi 1997, 13; sul medico greco cfr. anche Camporesi 1992, 120- 129], tanto da scrivere, nel *Tesoro della vita humana*: «chi intende ben Hippocrate, Galeno e Avicenna non potrà mai errare nella cura delle infermità» [c. 58 v., cit. da Caporesi 1997, 60].

Fioravanti, del resto, aveva una alta opinione del proprio mestiere, che si doveva sostanziare di studi filosofici, nonché botanici: egli stesso, e proprio in Napoli, era solito erborizzare, per raccogliere le materie prime da distillare nei suoi famosi elisir. Inoltre, aveva progettato grandi bonifiche, per popolare Pola per conto dei veneziani: era convinto che bisognasse «debellare la malignità dell'aria lavorando la terra, coltivandola, prosciugando le acque stagnanti. Sembrava un principio molto semplice, eppure non era così. Bisognava abbattere un pregiudizio della "fisica" premoderna che considerava la terra la "feccia di tutti gli elementi", "cosa inferiore calcata e dissipata da gli animali bruti", continuamente "tormentata da gli altri elementi: l'acqua la disfa, il fuoco l'abrucia, l'aria la secca"» [Camporesi 1997, 194]: e non sembra un'eco di quell'attenzione all'elemento terra che in Gherardo Cibo è strettamente legato alla presenza dell'uomo, al di là della passione per sassi e grotte?

E, infine, Fioravanti professava, riecheggiando anch'egli Leonardo: «noi dobbiamo creder alla esperienza che ci mostra la verità» [Camporesi 1997, 14]. Questo per ribadire, in conclusione, che Gherardo Cibo vive in un secolo di grandi sperimentazioni, in cui alcuni uomini, pur diversi tra loro come lo furono lo stesso Gherardo, schivo, che mai diede alle stampe i suoi scritti e amò piuttosto condividere con pochi esperti le sue notevoli scoperte, e Leonardo Fioravanti, spregiudicato e avventuroso, «"omo sanza lettere"» che «si buttò sul *medium* gutenberghiano con intelligente tempestività» [Camporesi 1997, 67], erano accumunati dalla curiosità verso il mondo e da un simile bagaglio di studi, ingredienti fondamentali per la nascita della scienza moderna, di una moderna visione del mondo, e di una nuova «cultura dello sguardo» [Camporesi 1992, 131] che conduce a sua volta al paesaggio moderno.

Bibliografia

BARONE, J. (2015), *"…et de' suoi Amici": la prima trasmissione del* Trattato della pittura *di Leonardo*, in *Leonardo 1452-1519* (2015). A cura di MARANI, P.C., FIORIO, M.T., Milano, Skira, pp. 450-461.

BARONI, S. (2013). *La trattatistica tecnica di Gherardo Cibo*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013), a cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 245-263.

BATTISTI, E. (1962). *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli.

BONIZZONI, V., MARIANI, M. (2013). *Il Trattato della Miniatura*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 299-308.

CAMPORESI, P. (1992). *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiani*, Milano, Garzanti.

CAMPORESI, P. (1997). *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento*, Milano, Garzanti.

Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale.

HERMENS, E. (2002). *Memories of Beautiful Colours. The Mariani treatise and the practise of miniature painting, landscape drawing and botanical illustration at the Pesaro court in early-seventeenth century Italy*, PhD thesis, Leiden University, Leida.

IPPOCRATE. S*ulle arie acque luoghi*, in IPPOCRATE (1983), *Testi di medicina greca*, trad. di A. Lami, Milano, BUR, pp. 236-251.
MANDER, M., TRAVAGLIO, P. BARONI, S. 2016). *Il problema della riproducibilità del colore in Gherardo Cibo*, in XII Conferenza del Colore, Gruppo del Colore, Torino 2016.
MANGANI, G. (2013), *L'arcadia marchigiana di Gherardo Cibo*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 45-103.
MARIANI, M. (2009-2010). *Il* Trattato della Miniatura*, già attribuito a Valerio Mariani, alla luce di un nuovo testimone. Nuove proposte di attribuzione*, tesi di laurea, rel. Prof.ssa S.B. Tosatti, correl. Prof.ssa F. Vaglienti, Università degli Studi di Milano.
MIOTTO, L. (2008). *Villa Imperiale di Pesaro, Girolamo Genga*, Venezia, Marsilio.
Modo di colorire e far paesi (2013). A cura di MASCHERPA, S., in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 265-292.
RINALDI, S. (2013). *Nel laboratorio paesaggistico di Gherardo Cibo. Osservazioni a margine di un catalogo*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 107-206.
SALVADORI, R. (2013), in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013), a cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 293-297.
SALVADORI, R. (2008/2009). *Piccolo trattato di fine XVI secolo di miniatura e illustrazione naturalistica. Firenze, Bibl. Naz. (Conv. Soppr. A. VII. 1140)*, tesi di laurea, rel. prof.ssa S.B. Tosatti, Università degli Studi di Milano.
TONGIORGI TOMASI, L. (2013). *Gherardo Cibo: un percorso tra arte e scienza*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 9-44.

Sitografia

http://www.themorgan.org/drawings/item/142686 (consultato 4/6/2016)
https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=58407 (consultato 4/6/2016)
https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=58554 (consultato 4/6/2016)

Note

[1] Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CCCCXX-3

Da Norcia a Cassino: viaggio e permanenza di san Benedetto negli affreschi napoletani dello Zingaro

From Norcia to Cassino: the journey and stopping points of St. Benedict, in the Neapolitan Frescoes of Lo Zingaro

GIULIANA RICCIARDI
Archivio di Stato di Napoli

Abstract

During his transition of the future Saint Benedict from secular to religious life, he travelled to Norcia, Rome, Affile, Subiaco and Cassino. The frescoes for the "Cloister of the Plane Tree" in Naples, executed by Antonio Solario ("Lo Zingaro") in the last years of the 1400s and beginning of the 1500s, deal with the subject in effective narrative technique and with great attention to detail. The paintings clearly have a strong didactic intent. The scenes taking place in the Sts. Severino and Sossio monastery are set in parallel planes, with minute representations of towered towns, almost as travel notes, inserted in the upper corners of the frescos. At the same time St. Benedict's stay first in Affile, then in Sacro Speco of Subiaco, up to the hill of Cassino, where he will found the Benedectine Order's mother house, is reproduced by the painter through the representation of urban landscape and civil and religious architecture or through great naturalistic scenaries taking up the entire wall surface.

Parole chiave
san Benedetto, Lo Zingaro, affreschi, viaggio, permanenza
St. Benedict, Lo Zingaro, frescoes, journey, stay

Antonio Solario detto *Lo Zingaro*, pittore veneto di epoca rinascimentale, realizza tra XV e XVI secolo un ciclo di storie benedettine nel chiostro del Platano del monastero napoletano dei santi Severino e Sossio. Negli affreschi il pittore adotta tecniche narrative specifiche, in rapporto al tema del viaggio o della permanenza di san Benedetto nei luoghi, ricorrendo sapientemente all'uso della prospettiva.
Gregorio Magno che è stato biografo di san Benedetto e ne ha raccontato la vita nel II libro dei suoi *Dialoghi*, non fornisce in questo suo racconto, che ha fini esclusivamente didascalici, dettagli sull'iconografia del santo né indicazioni di tipo cronologico, ma nomina e a volte descrive con tratti sintetici le località dell'Umbria e del Lazio toccate dal santo durante il suo viaggio: Norcia, Roma, Affile, Subiaco, Cassino.
La narrazione gregoriana comincia con il viaggio da Norcia a Roma: «Era nato da nobile famiglia nella regione di Norcia. Pensarono di farlo studiare e lo mandarono a Roma dove era più facile attendere agli studi letterari» [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, 133].
Lo spostamento viene reso dal Solario nel primo affresco - l'unico realizzato in monocromo verde - in forma immediata ed efficace con personaggi a cavallo nella parte bassa dell'affresco: san Benedetto, il padre e un accompagnatore al centro, la nutrice su un asino a sinistra con altre due persone, due fanti a piedi a destra. Una linea continua

separa i personaggi dal piano di fondo dove sono collocati i luoghi di partenza e di arrivo, Norcia a sinistra, Roma a destra. L'attuale stato di conservazione dell'affresco non permette di individuare i particolari della città di Norcia, raffigurata sopra la testa della nutrice: risulta visibile a occhio nudo tra i massi soltanto un alto campanile e una strada con un percorso sinuoso. Di grande aiuto a questo scopo risultano le incisioni *dilucidate* che Stanislao D'Aloe fece realizzare nelle prima metà dell'Ottocento, poi ripubblicate e commentate da Nunzio Federico Faraglia sulla pagine di "Napoli nobilissima": la raffigurazione di Norcia è piuttosto semplificata ma permette di riconoscere una chiesa con campanile, una porta di accesso alla città e il costruito retrostante. (Figg. 1 e 2). In alto a destra in colore rosato è raffigurata Roma turrita con uno dei suoi ponti sul Tevere, si intravedono una cupola e resti di colonne. Le due località sono separate da un albero.

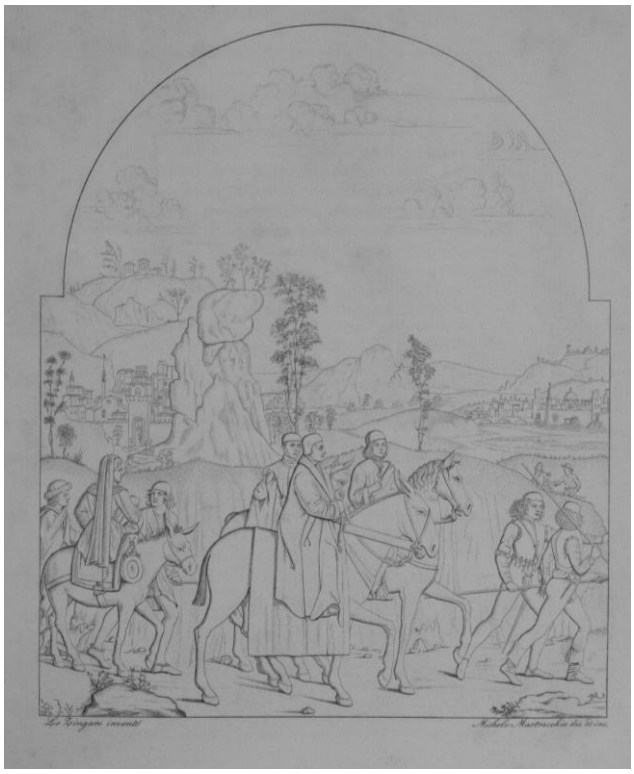


Fig. 1: Antonio Solario, Partenza di san Benedetto da Norcia per Roma, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).
Fig. 2: San Benedetto va in Roma, (da D'ALOE S. 1846. Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli dinotanti i fatti della vita di S. Benedetto. Napoli).

Ma a Roma il santo

non vi trovò altro, purtroppo, che giovani sbandati, rovinati per le strade del vizio. Abbandonati, dunque, gli studi letterari, Benedetto decise di ritirarsi in luogo solitario. La nutrice però che gli si era teneramente affezionata, non volle distaccarsi da lui e, sola sola, ottenne di poterlo seguire. E partirono. Giunti nella località chiamata Enfide, quasi costretti dalla carità di molte generose persone, dovettero interrompere il viaggio; presero così dimora presso la chiesa di S. Pietro [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, pp. 133-134].

E Roma con la sua cinta murata è protagonista e con maggior dettaglio nel secondo affresco: ancora un albero separa i due termini del nuovo viaggio di san Benedetto, Roma e Affile, collocate - con tecnica narrativa analoga alla prima scena - in alto a sinistra e a destra. A differenza dell'episodio precedente dove Norcia e Roma occupano uno stesso spazio, qui il luogo di destinazione, Affile, ha un peso maggiore, diventa un luogo di permanenza dove san Benedetto compirà il suo primo miracolo e dunque lo Zingaro lo focalizza a scala maggiore con il dettaglio della porta di accesso alla città e di una chiesa più in primo piano. Roma, sebbene in dimensioni più ridotte, è rappresentata con maggiore chiarezza rispetto al primo affresco, la città non è quella vissuta da san Benedetto ma quella contemporanea al pittore. Se ne intravedono alcuni elementi caratterizzanti, a sinistra della porta di accesso un edificio fortificato in cui si potrebbe identificare Castel sant'Angelo, segue la colonna traiana, architetture antiche e di età medievale e nell'angolo a destra la piramide cestia e un obelisco. (Fig. 3)

Fig. 3: Antonio Solario, Arrivo in Effide (part.), Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).
Fig. 4: Nicolò Polani, Veduta di Roma, 1459, miniatura dal manoscritto De Civitate Dei di Sant'Agostino (da PONZI**,** E., MADDALO**,** S. 2012. *Metafore di una città: San Pietro e Castel Sant'Angelo come immagini di Roma. Roma)*.

Un esame più attento di questo sfondo ricorda un'analoga raffigurazione realizzata dal miniaturista Nicolò Polani nel 1459 per l'incipit del manoscritto *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, conservato presso la Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi [PONZI E., MADDALO S. 2012]. Nella miniatura (Fig. 4) Roma è rappresentata con il nord verso il basso e il Vaticano a destra, secondo una consuetudine iconografica trecentesca conservata anche nelle rappresentazioni del Quattrocento. Polani identifica la città con i suoi monumenti più rappresentativi, tra i quali emerge il mausoleo di Adriano, già presentato in forma di fortezza. Questa particolare vista da nord a sud della città di Roma con i suoi monumenti secondo la consuetudine ancora diffusa nel Quattrocento, potrebbe aver ispirato anche la rappresentazione del Solario.
Nel secondo affresco anche la città di Affile vicino Subiaco è chiusa da una cinta muraria. Sulla porta di accesso alla città si legge l'antico nome *EFIDE*: l'arco a tutto sesto

inquadrato tra torri cilindriche rappresenta forse l'unico riferimento tipologico ad architetture napoletane del tempo, Castelnuovo e porta Capuana. Gregorio Magno riferisce che san Benedetto e la nutrice presero dimora presso la chiesa di san Pietro, che Stanislao D'Aloe identifica con quella raffigurata in primo piano a destra nell'affresco. La chiesa oggi visibile ha le semplici forme di un'architettura rurale a navata unica con tetto a spioventi e certamente non può essere identificata con la chiesa dipinta dallo Zingaro, che lascia ampio spazio alla sua formazione veneta dipingendo campanili scanalati in mattoni e cupole con paralleli e meridiani. (Fig. 5)

Fig. 5: Antonio Solario, Arrivo in Effide, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).
Fig. 6: Antonio Solario, Il miracolo del crivello, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Nel terzo affresco con un movimento che dal fondo procede verso il primo piano nel rispetto delle regole prospettiche assistiamo ad un progressivo avvicinamento agli spazi urbani. (Fig. 6) Il tempo del viaggio è per il momento terminato, siamo in quello della permanenza: ad Affile Benedetto compirà il suo primo miracolo, la ricomposizione del crivello e dunque l'architettura della città occupa l'intera scena. L'evento si sviluppa in due momenti, quello in cui il santo restituisce integro l'utensile alla nutrice e quello in cui la folla inneggiante al miracolo avvenuto appende l'oggetto sul portale della chiesa. Lo Zingaro allora a sinistra di chi guarda delinea un palazzo rinascimentale con portico, dove avviene il miracolo, a destra con una dettagliata prospettiva è nuovamente rappresentata in forme rinascimentali venete la chiesa di san Pietro verso la quale accorre la folla. La separazione

cronologica tra i due eventi viene qui resa non attraverso un elemento naturalistico - l'albero - come si è visto tra Norcia e Roma e tra Roma e Affile nel primo e nel secondo affresco, bensì con un elemento architettonico, una colonna. Finora antefatto e fatto risultano sempre separati, da questo punto in poi saranno compresi in un'unica visione.
Il clamore per il miracolo compiuto non piacque a Benedetto che

non amava affatto le lodi del mondo: bramava piuttosto sottoporsi a disagi e fatiche per amore di Dio, che non farsi grande negli onori di questa vita. Proprio per questo prese la decisione di abbandonare anche la sua nutrice e nascostamente fuggì. Si diresse verso una località solitaria e deserta chiamata Subiaco, distante da Roma circa 40 miglia, località ricca di fresche e abbondantissime acque, che prima si raccolgono in una ampio lago e poi si trasformano in fiume [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, p. 135].

E' il momento in cui san Benedetto decide di fare esperienza di vita eremitica ritirandosi nel Sacro Speco di Subiaco, una grotta scavata nel monte Talèo:

In quel luogo di solitudine, l'uomo di Dio si nascose in una stretta e scabrosa spelonca. Rimase nascosto lì dentro tre anni e nessuno seppe mai niente, fatta eccezione del monaco Romano. Questi dimorava in un piccolo monastero non lontano, sotto la guida del padre Adeodato; [...] Dal monastero di Romano però non era possibile camminare fino allo speco, perchè sopra di questo si stagliava un'altissima rupe [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, p. 136].

Nelle località della valle dell'Aniene Benedetto trascorrerà un tempo abbastanza lungo della sua vita - non meglio precisato nel racconto gregoriano - facendo esperienza della vestizione monastica, di vita eremitica e poi cenobitica, fondando dodici monasteri e compiendo vari miracoli, prima di ripartire per Cassino. Il tempo della permanenza è rappresentato dal Solario, in particolar modo nelle quattro scene di ambientazione naturalistica relative alla vestizione (Fig. 7), alla penitenza nel Sacro Speco, al pranzo di Pasqua e alla tentazione. La superficie muraria dell'affresco è interamente dipinta con antri, rupi e una fitta vegetazione, mentre la rappresentazione del costruito è spostata in secondo piano, per lasciare spazio a momenti di raccoglimento, di preghiera, di riflessione in ambiente naturale.

Il carattere di questi paesaggi è umbro evidentemente dalle balze dirotte ornate di pittoreschi gruppi di alberi, abbelliti di lontane vedute di campagne, di laghi, di città. E in ogni parte appare la cura, l'industria, l'operosità del pittore, l'osservazione delle cose naturali, la tendenza al realismo [...] veste la terra di pianticelle condotte diligentemente foglia per foglia, tra le erbe pone il nido di un uccello, uccelli posano sui rami degli alberi o si levano a volo, pei viottoli ermi gente va e viene a piedi, a cavallo [...] e in tutto questo mondo, che vive e si muove, regna un ordine meraviglioso, una singolare disposizione armonica, ogni cosa è al suo posto e gli alberi e gli altri oggetti, che grandeggiano innanzi per ragione della prospettiva, non ingombrano, non covrono il fondo, resta spazio da ogni canto, l'ambiente pare che s'ingrandisca, la calma solenne dell'eremo è diffusa in ogni parte [Faraglia 1896, 136].

Negli angoli appare talora Subiaco sulle rive dell'Aniene con la sua cinta fortificata. La moltitudine di personaggi delle scene precedenti è ormai sostituita dalla tranquilla attività di figure minute: uomini in barca, un pescatore e svariati animali nascosti tra gli alberi, alcuni uccelli in volo, dei cigni, un coniglio, un gufo. L'architettura va progressivamente

scomparendo per essere totalmente assente quando Benedetto viene raffigurato nello Speco. (Fig. 8) Qui non vi è niente di costruito che non sia natura, pochissime figure, Benedetto, Romano, il diavolo e qualche animale, un'aquila, un corvo, un coniglio, un cervo, un lupo, alcuni uccelli in volo.

Tutta questa storica parte della vita di san Benedetto viene chiaramente presentata nel fondo della valle di Subiaco popolata da elci con molti uccelli di vario colore posati sui tronchi, e vestita di piante d'ogni sorte. Secondo il biografo del Santo il desinare, che in quel giorno di Pasqua il prete recò a Benedetto si fece nell'interno della triste spelonca, dove questi mortificava la carne in continue penitenze. Ma l'artista, che anche nella varietà voleva cogliere il bello de' suoi dipinti, trasse la mensa fuori dello speco e l'allogò in un paese, a cui la fecondità della sua immaginativa dette forme leggiadre e deliziose. In siffatta guisa potette egli evitare la monotonia spiacevole in che sarebbe caduto se figurato avesse per la seconda volta l'interno di un'orrida grotta, solo per rappresentare la parte semplicissima, qual è quella del prete assiso a mensa col solitario [D'Aloe, 1846, 43].

Fig. 7: Antonio Solario, La vestizione di san Benedetto, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).
Fig. 8: Antonio Solario, San Benedetto nello Speco, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

L'architettura torna dominante nell'ottavo affresco con un chiostro in cui avviene il miracolo del vino: Benedetto è ormai uscito dalla Speco e ha elaborato un nuovo modello di vita monastica, quello cenobitico che andrà diffondendo nella valle dell'Aniene, fondando dodici monasteri costituiti ognuno da dodici monaci e accogliendo nella sua comunità i giovani Mauro e Placido figli di nobili romani.

Negli affreschi successivi la rappresentazione della valle dell'Aniene con il lago e le costruzioni lungo le sue rive (Fig. 9) si fonde con gli spazi della cittadella monastica benedettina, chiese, chiostri, celle, refettori (Fig. 10), nei quali si rappresentano gli ideali della *Regola*, la preghiera e il lavoro. In questo impianto strutturale si susseguono anche i miracoli di san Benedetto, come nel dodicesimo e tredicesimo affresco che si compongono come un'unica grande scena sulle rive dell'Aniene con gli episodi del contadino goto e del salvataggio di Placido. Un unico suggerimento si trae in proposito dal racconto gregoriano, le scene si svolgono sulla riva del lago: «Il terreno che il Goto si accinse immediatamente a sgomberare si stendeva proprio sopra la ripa del lago [...] Un giorno mentre il venerabile Benedetto sedeva nella sua stanza, il piccolo Placido [...] uscì ad attingere acqua nel lago» [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, 148-149].

Fig. 9: Antonio Solario, Il miracolo del contadino goto e il salvataggio di Placido, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Il viaggio di san Benedetto riprende e si conclude nel quindicesimo affresco con l'arrivo a Cassino che, raffigurato come luogo di permanenza, occupa l'intera superficie affrescata: qui san Benedetto fonderà l'abbazia e darà la Regola.

Il paese di Cassino è situato sul fianco di un alto monte, che aprendosi accoglie questa cittadella come in una conca, ma poi continua ad innalzarsi per tre miglia, slanciando la vetta verso il cielo.

C'era in cima un antichissimo tempio, dove la gente dei campi, secondo gli usi degli antichi pagani, compiva superstiziosi riti in onore di Apollo. Intorno vi crescevano boschetti, sacri ai demoni, dove ancora in quel tempo, una fanatica folla di infedeli vi apprestava sacrileghi sacrifici [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, 154].

Cassino è raffigurata con l'omonimo colle alla cui sommità si trovava un antico tempietto di forma circolare dedicato ad Apollo che Benedetto farà abbattere per edificare l'abbazia di Montecassino. (Fig. 11) A Cassino avrà luogo anche l'incontro con Totila re dei Goti rappresentato nel ventesimo affresco che conclude il ciclo napoletano, al quale forse contribuirono altre maestranze.

Fig. 10: Antonio Solario, Il miracolo del pane, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).
Fig. 11: Antonio Solario, L'arrivo a Cassino, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Da Norcia a Cassino al viaggio fisico di Benedetto corrisponde un suo viaggio interiore, un passaggio dalla vita laica a quella spirituale, dalla vita in città alla vita monastica, e ancor più dal modello monastico eremitico a quello cenobitico. Il viaggio reale da Norcia a Roma, da Roma ad Affile, da Affile a Subiaco fino a Cassino è reso dallo Zingaro con la rappresentazione sullo sfondo di ambienti e città percorsi e in primo piano dei luoghi della permanenza. Il viaggio interiore si può leggere nel passaggio dalle architetture urbane agli ampi scorci naturalistici, da torri e cinte murate, palazzi, chiese e piazze, a vallate sinuose, rupi, alberi, cespugli fino al ritorno all'architettura degli spazi monastici del chiostro, della cella, del refettorio, luoghi in cui trova accoglienza il nuovo modello di vita monastica. I mutamenti del viaggio si leggono anche nell'uso delle forme e dei colori degli affreschi nel

passaggio dalla frequentazione di personaggi autorevoli in abiti d'epoca, all'uomo Benedetto, solo nel Sacro Speco, infine alla comunità di monaci in abito nero nel cenobio.

Il nostro Zingaro, che nell'arte del dipingere non ebbe eguali nella scuola del suo paese, era anche egli architetto di abilità grandissima. E non potendo innalzare monumenti reali, perchè non erano come nol sono ai dì nostri, frequenti le occasioni di costruire edifizi di pianta, volle sfogare almeno coll'agevolezza del pennello tutte le sue idee grandiose e i suoi vasti concepimenti, e svelarci il gusto architettonico che si avea formato dopo l'aver tanto visto e studiato nelle sue faticose peregrinazioni in vari punti d'Italia. Egli pertanto nelle pitture di questi portici di S. Severino vi ha introdotto città, chiese, templi, monumenti, palagi, case, ec. I quali tutti arricchì di ogni sorta di ornamento che si addiceva alla qualità degli edifizi, ritraendoli però non sempre secondo lo stile dell'epoca cui si rapportano, quando l'arte era affatto barbara, ma bene spesso secondo lo stile dell'epoca sua, quando l'arte era nella giovinezza del risorgimento [D'Aloe 1846, 17-18].

Bibliografia

BORGHINI, B. (1972). *Congetture topografiche sul libro II dei Dialoghi di S. Gregorio.* «Benedectina», XIX , pp. 587-593.

CARONTI, L. (1996). *Il cenobitismo di S. Benedetto da Norcia a Subiaco, Montecassino, regioni d'Italia e d'Europa nell'alto medioevo.* Subiaco.

D'ALOE, S. (1846). *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli dinotanti i fatti della vita di S. Benedetto*. Napoli.

FARAGLIA, N. F. (1896). *I dipinti a fresco dell'atrio del Platano in S. Severino.* «Napoli Nobilissima». Napoli, pp. 49-52, 135-137, 167-168.

MAZZOLENI, J. (1964). *Il monastero benedettino dei SS. Severino e Sossio sede dell'Archivio di Stato di Napoli*. Napoli: Arte Tipografica.

PANE, R. (1975-1977), *Gli affreschi di Antonio Solario nel chiostro del Platano*, in *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano: Edizioni di Comunità, pp. 267-278.

PENCO, G. (2002). *Storia del monachesimo in Italia*. Milano: Jaca Book.

PESSOLANO, M. R. (1978). *Il convento napoletano dei SS. Severino e Sossio: un insediamento monastico all'interno della città.* Napoli: Editoriale scientifica, 1978

San Benedetto. La Regola. La Vita. (2005). Milano: San Paolo editore.

PONZI, E., MADDALO, S. (2012). *Metafore di una città: San Pietro e Castel Sant'Angelo come immagini di Roma*, in *La basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di Morello G., Roma: Gangemi, pp. 81-104.

RICCIARDI, G. (2008). *I luoghi del racconto: il viaggio di san Benedetto.* Napoli: Università degli Studi di Napoli "Federico II".

RICCIARDI, G. (2012) *Dall'eremo al cenobio: la vita di san Benedetto narrata nel ciclo pittorico del monastero dei SS. Severino e Sossio*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*., a cura di Stefano Bertocci, S. e Parrinello, S. Firenze: Edifir, pp. 244-249

SALVATORELLI, L. (2007). *San Benedetto e l'Italia del suo tempo.* Bari: Laterza.

SERRA, L. (1906). *Nota sugli affreschi dell'ex-convento dei SS. Severino e Sossio a Napoli*. «L'Arte». Roma: tip. dell'Unione cooperativa editrice, IX, pp. 206-212.

La geografia antropica delle tre province pugliesi nelle Descrizioni *del Regno di Napoli (dal XVI al XVIII secolo)*

Antrhopogeography of the three apulian provinces by the Descrizioni *of the Reign of Naples (16th-18th century)*

ORONZO BRUNETTI
Università degli Studi di Parma

Abstract

Apulia was not involved in the Grand Tour until the end of the XVIII century; there is lack of journals, notes and sketch-books which would have been useful to appreciate the point of view of foreign travellers; from XVI to XVIII century it is possible to describe the south of Itlay using internal point of views: the Descrizioni, first of all that of S. Mazzella (1593) until that of G. Cono Capobianco (1794) with different othe essays. Those works discern aims and basic reasons, but each critical investigation of them give us the image of an energetic anthropic landscape which has transformed during centuries. Different Descrizioni have been useful for the following works, ordered by one central power: that is one of L. Giustiniani (1797-1816) result of enlightenment culture, G.M. Galanti (1786-94) with social-economic purposes, the Atlas of G. Rizzi Zannoni (1812) which graphically recups the preceding experiences. My paper is focused on the Apulia, involving the analysis of local history and chronicles of the main towns as wellw as a contemporary cartography.

Parole chiave
Regno di Napoli, Puglia, Capitanata, Terra di Bari, Terra d'Otranto
Kindgom of Naples, Apulia, Capitanata, Terra di Bari, Terra d'Otranto

Introduzione

L'analisi della "geografia dei letterati" napoletani offre lo spunto per alcune riflessioni; il punto di vista interno rappresenta un Regno che muta con lentezza anche perché, soprattutto nel Seicento, gli autori riutilizzano informazioni di seconda mano. Infatti, secondo Giovanni Muto, nelle descrizioni non va cercata la veridicità ma il senso delle differenze [Muto 2001, 418]. Il genere delle *Descritioni* fu un prodotto proprio del Viceregno spagnolo, nato intorno alla metà del Cinquecento per poi svilupparsi nel secolo seguente e quindi riconfigurarsi nel secolo dei Lumi.

È da un'assenza che bisogna cominciare a ragionare; nella *Descriptione della Puglia* di Giacomo Gastaldi, prima immagine moderna della regione pubblicata postuma a Venezia nel 1567, mancano la Capitanata e buona parte della terra di Bari: Terra d'Otranto è pertanto sineddoche dell'intera regione [Brancaccio 1991, 137-139]. A quella provincia, Antonio de Ferrariis (detto il Galateo) aveva dedicato un'opera che, appoggiandosi agli scritti antichi, parla con nostalgia del lontano splendore legato al mondo della Magna Grecia di contro al ruolo di modesta periferia; celebrando la felice posizione geografica e capacità produttive Galateo arriva a paragonare il Salento all'intera Italia [Bray 1996; De Ferrariis 1974].

La specificità del Salento avrebbe assunto un significato diverso nel ventennio toledano quando la provincia divenne bastione contro il turco, al centro degli interessi di militari e architetti, i quali costruirono le macchine da guerra più aggiornate che avrebbero trasformato il ruolo della regione [Brunetti 2016].
È Leandro Alberti, anch'egli molto legato ai testi antichi (Strabone, Plinio, Appiano, Pomponio Mela) e che pare non conoscesse l'opera di Galateo, a far capire il perché del titolo della carta di Gastaldi: nella sua *Descrittione di tutta Italia* si legge infatti che la regione salentina "fu etiandio nominata Puglia, et al fine Terra d'Otranto" [Alberti 2003; Petrella 2004]. Sebbene voce esterna e con diversi limiti, l'opera di Alberti deve essere considerata un punto di partenza da cui misurare distanze culturali; visitando la regione nel 1525, l'abate bolognese registra l'inizio del processo di militarizzazione cui attribuisce la scarsa attività mercantile, lo stato dei porti, le condizioni delle strade. Per lo stesso motivo quasi tutte le città risultano in condizioni precarie fatta eccezione per Lecce, Bari, Trani e, singolarmente, indica Monopoli quale città di "grand'ambito e … ben ornata di sontuosi edifici". Ciò che l'abate bolognese vedeva era anche l'inizio del processo di "ruralizzazione delle città costiere", che andavano abbandonando le attività mercantili e marittime per ripiegarsi verso l'entroterra e l'agricoltura [Brancaccio 1991, 151]. È infatti nella descrizione del paesaggio agrario che Alberti coglie le diverse anime dell'intera Puglia: ricorda le "selve di olivi" (da Trani a Taranto, da Ostuni a Otranto, tra Galatina e Nardò), la presenza di giardini ricchi di agrumi, vigne e frutteti, di selve per cacciare (fra Ostuni, Ceglie e Martina), pascoli (da Gioia ad Acquaviva), grandi estensioni coltivate a grano (Altamura, Spinazzola, il Tavoliere) [Massafra, Russo 2003].

Fig. 1: Stemma della Provincia di Capitanata (da Mazzella 1586).

1. Dalla Descrittione di Mazzella al Dizionario di Giustiniani

Le descrizioni cinque e seicentesche fecero propria la struttura e il titolo del testo albertiano; fra di loro, quelle edizioni riciclavano gli stessi dati tanto che non mancavano accuse di plagio [de Pinto, Polignano, Salvemini 2010]. La comparsa di questo genere letterario rispondeva a diverse esigenze: da un lato la presenza del viceré, la mutata realtà politica, una timida ripresa economica rendevano necessaria definire un'identità e un'immagine condivisa del Regno; per un altro verso c'era la necessità del mercato editoriale di disporre di opere facilmente commercializzabili al pari delle guide, soprattutto di Napoli. La struttura politico-geografica, la presenza di una capitale ingombrante, rendevano doppiamente utili quegli strumenti: per le *élite* cittadine e provinciali; da qui derivano le scelte dei vari dedicatari [Lerra 2004].

La *Descrizione* di Scipione Mazzella è la più ambiziosa come già il ricco frontespizio anticipa: sullo sfondo di una Napoli ideale, con il golfo pieno d'imbarcazioni e il Vesuvio sul margine sinistro, una figura allegorica sostiene i partiti separati dello stemma del Regno [Mazzella 1586; Ventura 2009]. Pubblicata nel 1586 in due volumi, con edizioni successive compresa una in lingua inglese (1654), l'opera è il tentativo di liberarsi degli schemi celebrativi per costruire uno sfaccettato quadro delle diversità del Regno, che sarebbe rimasto pressoché invariato fino al XVIII secolo. Il primo volume illustra per ognuna delle dodici province, sintetici dati storici, i caratteri fisici, le opere di difesa, le principali risorse economiche e le tassazioni versate, l'elenco dei centri abitati (citati nel testo) con l'indicazione per ciascuno dei *fuochi* secondo il censimento del 1561, le reliquie lì dove c'erano, i personaggi celebri, i nomi dei feudatari. Nel secondo volume, l'autore mette invece in evidenza lo stato e pertanto organizza le stesse informazioni per temi (elenchi delle montagne, dei fiumi, delle difese, delle tassazioni, eccetera) completando il quadro con elenchi dei re e dei viceré di Napoli, degli organi di amministrazione dello stato, dell'organizzazione ecclesiastica, delle famiglie titolate, della nobiltà di seggio. Nonostante siano costruiti in modo diverso, i due volumi sono complementari e in stretta relazione; due punti di vista di diversi guardano al Regno l'uno in modo analitico (provincia per provincia) l'altro tematico.

Per Mazzella l'intero Regno gode di una posizione felice e di risorse abbondanti; la sua narrazione enfatica mira a far risaltare la complessità e l'articolazione dello stato ed evidenziare le peculiarità di ciascuna provincia. Passando alla Puglia, dotata di un territorio ovunque fertile, Mazzella rende un quadro verosimile dell'ossatura urbana, forse il più significativo discrimine fra le tre province da mettere in relazione con la ripresa demografica ed economica del secondo Cinquecento. Più in generale, la penisola salentina è segnata dal ruolo di 'bastione' contro il turco; il barese per la vocazione all'attività mercantile, il foggiano per la presenza di città legate al sistema di produzione agricola. In Terra d'Otranto, emergono per grandezza e qualità alcune città; "Taranto nobile", "Gallipoli, città molto bella e popolosa" e "Brindisi, che già fu una delle prime città d'Italia", sono accomunate dalla presenza di poderose fortificazioni volute dai re aragonesi e da porti che la natura ha reso sicuri, soprattutto quello di Brindisi "simile alla testa di un cervo". Di quest'ultima città, Mazzella coglie la decadenza che la stava portando a perdere importanza con una descrizione, sebbene breve, dai toni melanconici che ben mettono in risalto "la solitudine delle città grandi". Ancora le difese sono centrali nella presentazione di Otranto mentre per Lecce, dove era conclusa la costruzione di uno dei castelli più importanti del Viceregno, l'attenzione si concentra sul ruolo amministrativo della città (capoluogo dal 1539), sulla ricchezza degli edifici religiosi e civili tanto considerarla una "picciol Napoli", topos artistico-letterario derivato dall'*Apologia paradossica della città di Lecce*, scritta da Scipione Ammirato nel 1567. Nel racconto di Terra di Bari la descrizione del paesaggio agrario è più curata: "La fertilità, e bontà di questa Provincia è molto grande …Sonvi gran selve di mandorli, e di olivi molto ordinatamente disposti, e di tanta altezza, che par, che la natura l'habbia prodotti per maraviglia de gli huomini"; dal testo emerge il rapporto che lega le città della costa a quelle dell'entroterra anche se la mancanza di cenni all'attività mercantile, un tempo fiorente, testimonia l'inizio della perdita di una funzione e la perdita di dinamismo territoriale [Quaini 1976, 16-17]. Numerose sono le città ricordate: Barletta "molto nobile e ricca", Trani, Molfetta "città molto civile", Gravina "città grande … granaio di Puglia", Bitonto "ricca e popolosa", Andria "nobile e bella". Sono citati i grandi feudatari: Ferrante Gonzaga, Francesco del Balzo, Antonio Orsini, Giulio

Acquaviva d'Atri, e ricordate le reliquie presenti in alcune chiese; la città Bari s'identifica a tal punto con San Nicola che Mazzella non ritiene opportuno raccontare altro. Per Monte Sant'Angelo in Capitanata, l'attenzione si concentra sulla presenza del santuario dedicato all'arcangelo, luogo di pellegrinaggio sin dal medioevo che Mazzella descrive nell'articolazione spaziale, risultando così l'unica architettura descritta. Riferendosi a Matera, in Terra d'Otranto, Mazzella aveva solo ricordato la "stravaganza del suo sito". La Capitanta risulta molto ricca di popolazione ma con sole dieci città (Sant'Angelo, Manfredonia, Siponto, Lesina, Vieste, Ascoli, Bovino, Volturara, Termole, Troia); questa situazione instaura un singolare rapporto fra città e territorio che Mazzella non trascura di mettere in risalto: ""nel tempo di lavorare i campi, o di raccogliere i frutti [gli abitanti] passano alla campagne co' loro giumenti carichi di pane, vino e altre cose necessarie per tanti giorni, e con i buovi vi dimorano di giorno, e notte, infino che hanno coltivato, e seminato, o vero raccolto il grano, l'orzo, e l'altre biade. Il che fatto, accendono il fuoco nella paglia, e ritornano col raccolto alle loro stanze, ove si stanno, infin che bisogna di nuovo lavorare, e seminare". Una società rivolta verso l'interno, con un'economia basata sull'agricoltura tanto che gli abitanti "non usano varcar' il mare". Un cenno importante è dato a una delle maggiori entrate del Regno, la "Dogana delle pecore", di cui è descritta la transumanza, le modalità di esazione della tassa (già in uso al tempo dei romani), e ricordato il 1592 quando 4.471.496 pecore passarono nei pascoli della regione. Passando per Cagnano e Carpino, Mazzella elogia le qualità del barone Antonio Nava riconoscendogli il contributo all'uscita della seconda edizione della sua opera. A infestare le tre province ci sono le cavallette, numerose più che in ogni altra parte d'Italia, ed è pure comune il fenomeno del 'tarantismo' dovunque curato con il suono e il canto.

Analizzando la *Descrittione*, Giovanni Muto individua una serie di variabili che servono a definire una "individualità antropologica" [Muto 2001, 416-423]; l'aspetto individuato dallo storico è importante anche perché Mazzella è l'unico autore a considerare questi risvolti, anche se, in alcuni casi, il suo sembra più uno sforzo nella ricerca di sinonimi, data la difficoltà di trovare differenze significative. Ad ogni modo, da curiose annotazioni si legge ad esempio che i salentini vestono "civilmente" e i soli abitanti di Lecce "tutti molto pomposo", mentre in Capitanata "non molto attillato"; dati utili a stimolare la meraviglia dei lettori che non uscivano al di fuori delle proprie città ma così perpetuando pregiudizi, o creandone di nuovi. Traccia i diversi caratteri somatici: alti, olivastri e gran lavoratori sono gli uomini della Terra di Bari, onorevoli e compite le loro donne; si trovano in Capitanata uomini alti, proporzionati e scuri in viso a causa del caldo così come di bella presenza e con "cervello gagliardo" sono i salentini. Solo i leccesi risultano dediti alle lettere (la città contava infatti diverse accademie) e per altro verso "s'essercitano assai nell'arme" come nel resto della regione; ma, se gli abitanti di Terra di Bari sono ardimentosi all'inizio di una battaglia e poi subito fiacchi che sembrano donne, in Capitanata la costituzione forte rende gli uomini ardimentosi e portati all'uso delle armi.

Le descrizioni successive seguirono lo schema impostato da Mazzella, come quella del 1609 di Enrico Bacco, libraio di origini tedesche [Bacco 1609]; nell'economia del testo l'attenzione maggiore è su Napoli. Una sintetica frase racchiude le caratteristiche degli abitanti dell'intero Regno: "I suoi popoli sono gente armigera e valorosa, così in terra, come ancora in mare, et in tutte le scienze et arti attissima e di somma eccellenza, ma più che ad ogn'altra facultà alla legale inchinata". Il quadro sulle provincie è minimo, quasi semplici didascalie ad accompagnare i singoli stemmi, oltre agli elenchi delle città regie e franche, dei castelli e delle torri. Due indizi portano però a comprendere come la città

continui ad essere l'oggetto principale di attenzione: per Bacco la qualità dipende dalla presenza o meno di un vescovado e dalla quantità della nobiltà presente, elencata per le principali città. Si tratta di un lungo catalogo di cognomi, forse funzionale a soddisfare la vanità di chi avrebbe potuto essere potenziale acquirente o finanziatore. La successiva edizione curata nel 1620 da Cesare d'Engenio segue lo schema noto, aggiorna i dati sulla popolazione affiancando ai dati del censimento del 1595 quelli del 1611 [Bacco 1620]. Nei capitoli sulle province, la descrizione del paesaggio sociale ed economico scompare quasi del tutto, cenni sintetici ai porti e alle difese sono quasi casuali, mentre i toni insistiti sulla fertilità dei suoli e la ricchezza dei raccolti è in relazione alla storia e al prestigio delle città inserite in quei contesti. Il tema della città si conferma filo conduttore delle *Descrizioni*. La presenza di numerosi e popolosi centri è messa in evidenza in modo nuovo dedicando a ciascuna delle principali uno spazio autonomo dove per mezzo di una narrazione storico-erudita, l'autore ripercorre le origini e quindi pone grande attenzione alla scena religiosa (chiese, reliquie, riti) che trova il culmine in Monte Sant'Angelo; non va dimenticato che lo stesso d'Engenio lavorava in quegli anni alla sua opera più celebre, la *Napoli sacra* edita nel 1623 [De Martini 2003]. D'Engenio passa dalla descrizione corografica a brevi *laudationes urbium*, costruite intorno alla storia e alla religione. Per quanto in modo deduttivo, l'opera rispecchia i dati degli studi demografici ed economici che per il periodo a cavallo fra i due secoli individuano una perdita di popolazione del Salento e la tenuta della Terra di Bari [Bulgarelli Lukacs 2009, 85]. La crisi della Terra d'Otranto è evidente dalle assenze: per Brindisi, Taranto e Gallipoli nessun riferimento ai porti, la cui attività era ridotta, e alle fortificazioni (solamente per Gallipoli); Lecce è contenuta nel *cliché* della "picciola Napoli". Maggior rilievo hanno le città del barese e di Capitanata la cui consistenza urbana emerge leggendo della presenza di strade larghe e belle, di palazzi sontuosi, di fortezze (in particolare per Barletta, Monopoli e Lucera). Solo l'impianto urbano di Manfredonia è descritto e ammirato da d'Engenio, forse perché evoca il fondatore: "Fu fabbricata questa città molto nobilmente, e ben intesa, posta in quadro oblongo con le sue strade dritte, e belle, che di bellezza di sito ha città pari, gira un miglio e mezzo circa, ha molte chiese, e monasteri, e è molto civile …". Mazzella, Bacco, d'Engenio furono gli autori cui ricorse Ottavio Beltrano, libraio e tipografo, per la sua edizione del 1640 [De Pinto, Polignano, Salvemini 2010, 85]; l'immagine della Puglia è diventata ormai uno stereotipo: una regione policentrica con numerose città che si contendono il primato anche in base al numero della popolazione ospitata. Una regione che produce in gran quantità olio, grano (caratterizzando il paesaggio) ma i cui porti languono, infatti non vengono ricordati.

Il nuovo secolo si apre con un'opera che esula dagli intenti di questo contributo; si tratta dei volumi dell'abate Luigi Pacichelli che descrisse "in prospettiva" il Regno nel 1703; il suo punto di vista resta esterno, quello di un uomo che per le sue curiosità aveva viaggiato in Europa e con lo stesso spirito girò per il Viceregno, dove risiedeva essendo curatore dei beni regnicoli di Ranuccio II Farnese [Pacichelli 1703; Carrino 2014]. Rientra nei binari storiografici del secolo precedente l'erudita *Descrizione* di Gerardo Cono Cabopianco, sbilanciata nell'analisi degli aspetti fiscali pubblicata nel 1794 quando ormai lo sguardo sul regno seguiva binari differenti dovuti alla riacquistata autonomia del Regno (1734) e alla nuova temperie culturale.

L'intento di sistematizzare secondo una logica nuova, enciclopedica, un approccio che si potrebbe definire neutro, è alla base del *Dizionario ragionato* di Lorenzo Giustiniani [Giustiniani 1797-1816]; "Il principale oggetto della medesima non è quello di disporre

Fig. 2: Stemma della Terra di Bari (da Mazzella 1586).

Fig. 3: Stemma della Terra di Otranto (da Mazzella 1586).

alfabeticamente i nomi de' luoghi abitati (…) ma bensì l'indicare in ciascuno di essi la vera situazione, ed ogn'altro, che merita un particolare esame" un fine tanto più difficile perché, come egli stesso scrive, le informazioni erano difficili da reperire, ossia erano ritenute inaffidabili le opere precedenti; a Giustiniani manca anche il supporto di un'idonea cartografia, dato che Rizzi Zannoni non aveva completato la sua opera ma doveva conoscere il lavoro di Giuseppe Maria Galante, una delle prime forme di collaborazione fra riformatori e dinastia borbonica [Consiglia 2013]. Partendo dalle città, non più filo conduttore ma protagonista, l'immagine del paesaggio sembra l'emanazione della loro ricchezza, della loro grandiosità; un paesaggio che non è mutato rispetto a quello dei secoli precedenti, con una campagna ordinata e produttiva, ampi pascoli, estensioni a frumento. L'entità regionale è ridotta alla descrizione dei confini, ai dati statistici sulla popolazione, le unità di misura e così via. L'analisi di ogni singola città è condotta sui testi di scrittori antichi le cui tesi vengono verificate anche attraverso la presenza di monumenti (Gravina); da questo approccio, Giustiniani da al lettore più strumenti per comprendere il perché dell'importanza di una città che dipende da un insieme di fattori: la storia, i manufatti (anche se non cita mai nomi di artisti ad eccezione della lunga voce dedicata a Napoli), il territorio, l'economia, la società. Attraverso questo modo di procedere i vari centri urbani risultano davvero differenziati ed emergono nuove gerarchie, nuovi panorami culturali. Sono significative le descrizioni di Andria, di Barletta con il paesaggio delle saline; di Lecce, per la quale l'interesse va oltre l'osservazione dei ricchi edifici e si sofferma anche sul materiale utilizzato: "una certa pietra color bianco, che cavano ne' contorni della città". Né mancano

osservazioni sullo stato di abbandono di piccoli centri così come per diversi porti che risultano poco utilizzabili (Brindisi, Otranto). Inoltre la presenza di famiglie ricche, di ospedali, di monti di pietà, di scuole, conduce al tema della felicità muratoriana [Muratori 1749] che una buona amministrazione garantisce ai sudditi. Tema antico nella cultura italiana, come dimostrano gli affreschi senesi con gli effetti del buono e del cattivo governo, dipinti da Ambrogio Lorenzetti nel 1339.

Conclusioni

Improntati ad uno spirito diverso, perseguendo finalità non più encomiastiche ma analitiche, le *Descrizioni* del Regno prodotte nel Settecento furono comunque debitrici di quelle dei secoli precedenti anche se, le informazioni riprese, di carattere storico e statistico, venivano verificate rileggendo i testi antichi e integrando con notizie d'archivio. La produzione celebrativa del Settecento è legata alle storie particolari delle realtà urbane, scritti mossi dall'orgoglio del campanile che rimase un fenomeno provinciale [La Salandra 2004; Rosiello 2004]. Nella strada aperta da Giustiniani, differentemente, s'intravede lo sforzo di costruire un'immagine quanto più verosimile del Regno, una strada perseguita anche, ognuno secondo i propri interessi, da Francesco Longano, i già citati Galanti e Rizzi Zannoni, Henry Swinburne, Carl Ulysses De Salis Marschlins.

Bibliografia

ALBERTI, A. (2003). *Descrittione di tutta Italia*, riproduzione anastatica dell'edizione 1568. Venezia: Lodovico degli Avanzi, I-II (con saggi introduttivi). Azzano San Paolo (Bergamo): Leading Edizioni.

BACCO, E. (1609). *Il Regno di Napoli in dodici provincie*. Napoli: Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale.

BACCO, E. (1620). *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie […] corretta e ampliata dal sig. Cesare d'Engenio*. Napoli: Lazaro Scoriggio.

BRANCACCIO, G. (1991). *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*. Napoli: Guida.

BRAY, M.(1996). *Iacopo Antonio Ferrari*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; 46, 1996, pp. 622-623.

BRUNETTI, O. (2016). *Tra Pallade e Minerva: le fortificazioni del viceregno di Pedro de Toledo*. In *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnacón Sánchez, García. Napoli: Tullio Pironti editore, pp. 733-770.

BULGARELLI LUKACS, A. (2009). *La popolazione nel primo Seicento (1595-1648). Analisi differenziale degli effetti distributivi della crisi e ipotesi di quantificazione delle perdite demografiche*. In SIDeS, "Popolazione e Storia", pp. 77-114.

CARRINO, A. (2014). *Giovan Battista Pacichelli*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960; 80, pp. 121-124.

CONSIGLIA, M. (2013). *Giuseppe Maria Galanti: letterato ed editore nel secolo dei lumi*. Milano: Angeli.

DE FERRARIIS, A. (1974). *Epistole salentine (Ad Loysium Palatinum – de situ Iapygiae – Callipolis descriptio)*, edizione a cura di Paone, Michele. Galatina: Congedo.

DE MARTINI, A. 8(2003). *Storiografia dell'architettura napoletana, dall'Umanesimo all'Illuminismo*. Napoli: Liguori, pp. 90-98.

DE PINTO, F. POLIGNANO, G. SALVEMINI, B. (2010). *Carte dei moderni, repertori degli antichi. Per una cartografia dell'insediamento pugliese fra antico regime e monarchia amministrativa*. In *Atlas. Atlante della Puglia moderna e contemporanea*, a cura di Denitto, A.L. Bari: Edipuglia, pp. 7-28.

GIUSTINIANI, L. (1797-1816). *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, I-IX. Napoli, s.e.

LA SALANDRA, V. (2004). *Capitanata e Terra di Bari*. In Lerra, 2004, pp. 421-444.

LERRA, A. (2004). *Il libro e la piazza. Le storie locali dei Regni di Napoli e di Sicilia in età moderna*, a cura di Lerra, A. Manduria-Bari-Roma: Piero Laicata editore.

MASSAFRA, A. RUSSO, S. (2003). *Terra d'Otranto, Terra di Barri, Puglia Piana (Puglia)*. In Alberti, 2003, I, pp. 151-156.
MAZZELLA, S. (1586). *Descrittione del Regno di Napoli*. Napoli: G.B. Cappello.
MURATORI, A. (1749). *Della pubblica felicità*. in Lucca: s.e.
MUTO, G. (2001). *Capitale e province*. In *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, atti del convegno internazionale (Napoli, 11-13 gennaio 2001), a cura di Galasso, G., Musi, A. Napoli: Società napoletana di Storia patria, pp. 411-445.
PACICHELLI, G.B. (1702). *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodeci provincie*. Napoli: stamperia di Michele Luigi Mutio, I-III.
PETRELLA, G. (2004). *L'officina del geografo. La "Descrizione di tutta Italia" di Leandro Alberti e gli studi grafico-antiquari tra Quattro e Cinquecento.* Milano: Vita e Pensiero.
QUAINI, M. (1976). *L'Italia dei cartografi*. In *Storia d'Italia, VI, Atlante*. Torino: Einaudi, pp. 5-52.
ROSIELLO, C. (2004). *Terra d'Otranto*. In Lerra 2004, pp. 445-466.
VENTURA, P. (2009). *Scipione Mazzella*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; 72, pp. 554-557.

La rappresentazione delle città come espressione di comunità civica e l'importanza di un territorio costiero. Catania e Cadice attraverso il "Civitates Orbis Terrarum"[1]

The representation of cities as an expression of a civic community, and the importance of coastal settlements: Catania and Cadiz through the "Civitates Orbis Terrarum"

MARINA CAMINO CARRASCO
Universidad de Cádiz

Abstract
In the Early Modern Era, the use of images as an indispensable part of natural and scientific reports led to the development of a culture with its own perceptions of reality, derived from such representations. Because of the diffusion enjoyed by the six-volume work of Georg Braun and Franz Hogenberg, titled «Civitates Orbis Terrarum», this publication had an essential role on the creation and dissemination of stereotypes of urban environments in 16th and early 17th centuries, through its representations of more than 500 cities around the world. Our goal is to achieve a closer approach to the vision of the urban world through the images of this work, but also the text, a part which is often neglected. Our approach is also based on a comparison between two cities with special attributes due to their coastal locations: Catania (Italy) and Cadiz (Spain).

Parole-chiave
Iconografia urbana, *Civitates Orbis Terrarum,* veduta, Cadice, Catania
Urban Iconography, *Civitates Orbis Terrarum*, views, Cádiz, Catania

Introduzione

Nell'Età Moderna l'uso delle immagini come complemento indispensabile del rapporto scientifico e naturale comportò la creazione di una cultura con una propria percezione della realtà derivata da tali rappresentazioni. Queste, che erano semplicemente un'astrazione dell'oggetto rappresentato dalla selezione delle sue caratteristiche più rilevanti, consentivano un approccio a realtà altrimenti troppo distanti, e allo stesso tempo conferivano maggiore precisione al testo. Grazie alla diffusione di cui godettero i suoi sei volumi, l'opera pubblicata da Georg Braun e Franz Hogenberg, il *Civitates Orbis Terrarum*, ebbe un ruolo determinante nella creazione e diffusione di stereotipi urbani tra i secoli XVI-XVII, attraverso la rappresentazione di più di 500 città di tutto il mondo. Il nostro obiettivo è avvicinarci alla visione del mondo urbano attraverso le immagini e il testo, spesso dimenticato, di quell'opera e mettere a confronto due città costiere che presentano caratteristiche particolari, come sono Catania (Italia) e Cadice (Spagna).
Quello che viene considerato come il primo atlante urbano nel mondo fu concepito inizialmente come complemento del primo atlante cartografico universale, il *Theatrum orbis terrarum* (1570) di Abraham Ortelius. La novità che costituiva questa compilazione di mappe, piante, panoramiche e vedute di città di tutto il mondo, ricca di dettagli topografici, architettonici e sui costumi locali (raccolti in scene che sembrano essere istanti catturati

sul momento per il mero diletto dei lettori), ne provocò la ripetuta ristampa e riedizione. Originariamente scritti in latino, i sei volumi furono pubblicati rispettivamente negli anni 1572, 1575, 1581, 1588, 1598 e 1617. Il successo di quest'opera non si riflette soltanto nella pronta traduzione in altre lingue, bensì nel fatto che le sue vedute furono riutilizzate e copiate in molteplici occasioni, soprattutto i piccoli dettagli e disegni fatti da Joris Hoefnagel (1542-1600) [Füssel 2011, 11-2, 40].

Il *Civitates* non è, però, unicamente un catalogo di immagini. Ogni città è accompagnata da un testo che, per lo più, non è una descrizione complementare volta ad aiutare a comprendere meglio le vedute, poiché consiste in un breve commento sulla geografia, sull'economia e sulla storia della città e delle sue origini «storiche o mitologiche». Osservazioni che né sono ingenue, né mancano di un'intenzionalità, anzi, nella maggior parte dei casi, si può affermare che in esse si potenzia il passato greco-romano, mentre altri periodi storici, considerati meno «gloriosi», sono relegati a un timido secondo piano. Non bisogna dimenticare il mutismo che colpisce il periodo arabo, dovuto sicuramente al tentativo di dissociarsi dagli «infedeli», contro i quali si lottava in quel momento. Nel caso di Cadice e Catania non mancano i riferimenti al passato romano, particolarmente per la prima, mentre per la città siciliana l'impronta greca è quella più notevole. Inoltre, l'Epoca Normanna di Catania riveste un ruolo fondamentale nella sua rappresentazione per la conquista della Sicilia. Non risulta perciò strano che nel testo si faccia riferimento al primo Gran Conte di Sicilia, Ruggero, e a suo fratello Roberto il Guiscardo («Rogerio quoque frate ipsius Guiscardi»).

I commenti sugli usi e i costumi, sugli edifici e i monumenti più importanti o sulla vita quotidiana sono spesso dimenticati, a differenza di quello che accade nelle stampe in cui questi dettagli sono frequentemente parte importante. Per tali descrizioni o commenti Braun si rifà alle relazioni che gli inviarono i disegnatori, come Hoefnagel che in varie occasioni gli descrisse le città spagnole da lui conosciute [Gil Sanjuán e Sánchez López 2003, 343-344]. Gli autori classici erano altre delle sue fonti: geografi, storici e politici (*Naturalis historia* di Plinio il Vecchio; *De re publica, De oratore* e *De natura deorum* di Cicerone; o *De bello gallico* di Giulio Cesare). Spiccano, inoltre, le citazioni della Bibbia e della produzione dei Padri della Chiesa, così come delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, del *De rerum liber* di Beda il Venerabile e di Diodoro Siculo o Strabone, tra altri [Füssel 2011, 15]. Presta attenzione anche ai cronisti ufficiali e agli autori locali. A Catania, infatti, si lascia guidare da Antonio Stizzia, un nobile catanese [Militello 2004, 41].

1. La rappresentazione di due città costiere

La rappresentazione visuale di una città può essere compresa come una proiezione concettuale della sua identità, come un'immagine mentale della comunità civica stessa, costituita da quelle caratteristiche fisiche, mitologiche e religiose che sono ritenute necessarie per «hazer a una república ilustre y generosa» [Suárez de Salazar 1985 (1610), 147].

Per quanto riguarda Catania e Cadice, entrambe possono compiacersi di possedere una lunga storia, un passato «millenario» − Cadice fu fondata verso il 1000 a.C. dai fenici e Catania verso il 700 a.C. dai greci − nel quale si sono succedute diverse civiltà che ne hanno marcato il carattere.

Fig. 1: Catania, Civitates Orbis Terrarum, libro V, 1598 (Heidelberg University Library. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5/0231 - consultato 9/2/2016).

Ciò si riflette nella morfologia urbana e nella diversità architettonica e artistica della costruzione di ogni loro edificio e monumento, così come nei costumi e tradizioni, nonché nella personalità dei loro abitanti. Quello che, però, le caratterizza veramente è la loro condizione di città costiere. Catania, in Sicilia, si affaccia sul Mediterraneo, mentre Cadice, in Andalusia, lo fa sull'Oceano Atlantico. Nel caso italiano parliamo di una città che appartiene al territorio insulare della Sicilia, mentre nel caso spagnolo prendiamo in considerazione una città che appartiene al territorio iberico peninsulare, sebbene Cadice sia stata sempre considerata come un'isola – ancor oggi – così come si legge nella veduta del libro V (1598), «Gaditanae insulae». Inevitabilmente, essere città costiere ha condizionato sia positivamente (per quanto riguarda la pesca, il commercio, le comunicazioni, l'ambiente cosmopolita, ecc.) che negativamente (per le invasioni, il pericolo costante e l'esercizio di un ruolo militare ben più rigoroso rispetto ad altre città dell'entroterra) lo sviluppo della storia di queste città, della loro economia e del loro stile di vita.

2. Catania «urbs Siciliae clarissima patria Scte Agathae virginis et mart»

Così come Cadice, anch'essa è capoluogo dell'omonima provincia. Greci, romani, bizantini, arabi e normanni le hanno conferito nel corso della loro occupazione un ricchissimo passato storico, sebbene a volte risulti difficile da conoscere a causa delle numerosi catastrofi che l'hanno colpita. Come la tragica eruzione del 1669 e il terremoto del 1693, che trasformarono profondamente il territorio modificando quel tracciato urbano che si osserva nel *Civitates*, assai diverso da quello di oggi, soprattutto per quanto riguarda la linea costiera, coperta dalle colate laviche dell'Etna. Questa veduta a volo d'uccello della città, patria della vergine e martire Sant'Agata, si trova nel libro V (1598) e nella sua parte superiore si distingue l'immenso vulcano, il «famosus mons Aetna», che sparando fiamme sembra annunciarci che non è addormentato e che i catanesi ne avrebbero sofferto ripetutamente [Ferrara 1818, 101-115].

Non c'è città che non sbandieri quanto siano antichi i suoi privilegi, il suo stemma e i suoi titoli, elementi chiave nella costruzione dell'identità urbana e dei cittadini, cercando sempre il prestigio che essi le apportano. Per questo motivo a destra si osserva lo stemma del regno di Sicilia e a sinistra quello di Catania, dove si legge «castigo rebelles, invictos

supero, Catania tutrix regum». Quest'ultimo in riferimento al suo ruolo come «protettrice dei re» che vinse gli invincibili e castigò i ribelli, soprattutto nel XIV secolo, quando il castello Ursino fu sede della monarchia siciliana. Non bisogna certo dimenticare il periodo di Eleonora d'Angiò come regina consorte di Federico d'Aragona [Carbone 1997, 39], tempo in cui la città fu capoluogo del regno di Trinacria dopo la pace di Caltabellotta (1302), che sancì l'accordo tra Federico III d'Aragona e Carlo II d'Angiò, e che concluse la prima fase del conflitto conosciuto come i Vespri siciliani (1282-1302) [Hinojosa Montalvo 2003]. Infatti, il «castrum Regium», o castello Ursino, è la costruzione che attira su di sé gli occhi degli osservatori di questa veduta. Costruito vicino al mare nel XIII secolo dall'architetto di Federico II di Svevia, Riccardo da Lentini, oggi non si trova più lì poiché, come abbiamo detto prima, l'eruzione del 1669 modificò il paesaggio con una nuova linea costiera. Il castello fu una delle più importanti dimore reali dei sovrani aragonesi in Sicilia e oggi è sede del Museo Civico di Catania. Per quanto riguarda la donna posta al centro dello stemma, Matteo Gaudioso ritiene che potrebbe essere una personificazione della città stessa, dato che porta la spada e lo scudo con l'aquila aragonese in quanto simboli del ruolo di Catania nel XIV secolo come protettrice della dinastia aragonese e difenditrice dell'unità del regno verso i ribelli [Gaudioso 1929, 5].

Questa è anche l'immagine di una città con un'importante attività, visibile nel porto, e completamente murata, come è logico dato il periodo convulso in cui venne a trovarsi. Con la caduta di Costantinopoli (1453), la guerra turco-veneziana (1463-1479) e la decisione presa dagli aragonesi di appoggiare il Papa Paolo II nella guerra contro i «turchi», la Sicilia sarebbe diventata un bersaglio cristiano nel centro di un mare, il Mediterraneo, solcato da nemici e pirati. L'imperatore Carlo V e i suoi successori iniziarono quindi una politica di fortificazione dell'isola, vista la sua vulnerabile situazione: «Mi Reyno de Sicilia, que por estar al oposto del Turco, perpetuo enemigo de la Christianidad, se puede decir que es como antemuralla de los otros mis Reinos y Señorios» [Belloso Martín 2010, 17]. Nella prima metà del XVI secolo Catania fu nuovamente dotata di un maggior numero di baluardi, di mura e di bastioni per diventare una vera fortezza [Scaglione 2010, 48-9]. Lo si può osservare nella veduta della città che la presenta circondata dal cosiddetto muro di Carlo V, che funge da elemento d'unione e protezione. Nella sua costruzione partecipò, per ordine del viceré Gonzaga, l'architetto Antonio Ferramolino e dopo la sua morte Pedro Prado realizzò una serie di interventi per mandato del viceré Juan de Vega [Sánchez Gijón 2012, 111-42; Castro Fernández e Cuadrado 2012, 143-200].

L'attività umana e lo sviluppo della città si riflettono nello spazio urbano trasformandolo. Ciò si vede anche nelle rappresentazioni iconografiche, tanto che, sebbene l'uso dello spazio e lo spazio stesso possano cambiare, alcune volte ne rimangono vestigi. Un esempio di quanto detto sono le porte, elementi fondamentali nel sistema difensivo, che permettono una relazione tra la città e il territorio circostante, oltre che con il resto del mondo, attraverso le strade e i sentieri.

Perciò Hoefnagel nella legenda ne segnala cinque, i cui nomi altro non sono che il riflesso dell'uso che aveva lo spazio urbano in cui si trovavano: «porta Pontonia», o porta di Ferro, che dà oggi il nome alla via in cui si trovava; «porta Regis», accanto alla chiesa di Sant'Agata la Vetere; «porta Acis», il cui nome fa riferimento ad Acireale, la città a cui conduce la strada che da lì inizia e che termina nel «castrum Acis»; vicino al castello Ursino vi è la «porta Decinari», o porta della Decima, che prende il nome dal pagamento del tributo imposto sui prodotti agricoli che arrivavano in città per via terrestre attraverso la

Fig. 2: Porta di Carlo V (foto dell'autrice, agosto 2013, Catania).

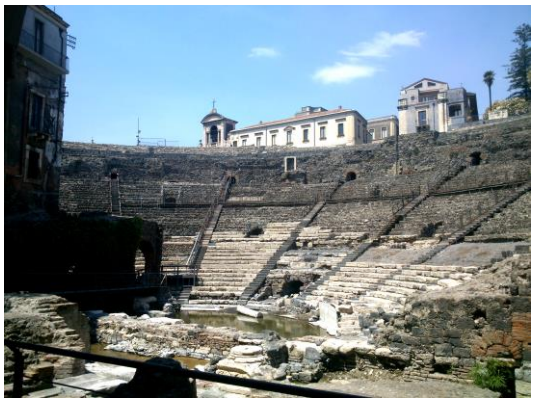


Fig. 3: Teatro antico-odeon (foto dell'autrice, agosto 2013, Catania).

stessa [Scaglione 2010, 67]; infine la «porta Canalium», o di Carlo V, che è l'unica che si conserva intatta e che si trova vicino alla Pescheria. Nella veduta di Hoefnagel si possono, inoltre, osservare alcune costruzioni del passato classico, come il teatro maggiore e minore, l'anfiteatro, i resti dell'acquedotto romano, il circo e la naumachia e le rovine del «gimnasius» sulla riva, nello spazio occupato dalla legenda. L'importanza data ai resti del passato non è cosa strana poiché il Rinascimento rivalorizza il passato greco-romano, tanto che le manifestazioni materiali di quell'epoca aurea (iscrizioni, monete, frammenti di antiche costruzioni romane, ecc.) servono come ulteriore testimonianza al servizio della costruzione del discorso identitario sulla comunità civica e sulla sua grandezza e antichità [Guinea Díaz 1995, 131]. La stessa cosa avviene con un altro tipo di resti, quelli collegati ai Testi Sacri. Le reliquie di martiri e santi furono utili per riaffermare l'idea di una comunità civica attorno ad alcune sedicenti caratteristiche uniche. Ciò portò al continuo ritrovamento di ulteriori falsificazioni [Caro Baroja 1992, 17-33]. Nelle reliquie si uniscono il prestigio dell'antichità e della santità e servivano per mostrare al mondo che l'origine della Chiesa nella propria città era collegato alla storia di un determinato santo o martire. Infatti, uno degli elementi identitari più apprezzati era la santità, cioè la proiezione dell'immagine di una città che dalle sue origini era stata culla e sepolcro di santi e martiri della cristianità. Da ciò deriva il fatto che fra gli onori di cui una città fa sfoggio si trovi quello del suo rapporto con un santo o un martire, che nel caso di Catania è Sant'Agata.

Come si può vedere, la parte religiosa occupa un luogo fondamentale nella rappresentazione della città come espressione di comunità civica. Nella veduta si distinguono, infatti, diversi edifici religiosi (chiese, conventi, monasteri) e sono messi in evidenza, nella «platea magna», o piazza Maggiore, il palazzo Episcopale e la Curia, la chiesa Maggiore di Sant'Agata, oggi cattedrale di Catania, dedicata alla santa patrona della città. È bene ricordare che quello che si osserva oggi ha poco o niente a che vedere con quello che fu in quel tempo, dato che dopo le catastrofi che abbiamo menzionato, furono necessari diversi interventi di ricostruzione. La sua festività si celebrava già in quel tempo due volte all'anno, la prima ricordandone il martirio il 5 febbraio, e la seconda il 17 agosto per festeggiare il ritorno delle sue spoglie da Costantinopoli a Catania. La figura dei santi e dei martiri come patroni e protettori della loro città diventò, infatti, un elemento fondamentale nella rappresentazione e nell'identità di una comunità civica. Celebrate ancora oggi con allegria ed entusiasmo in presenza delle autorità civili e religiose, fanno sì che persone da tutta l'isola e da altre parti del mondo giungano a Catania per partecipare a quelle che sono considerate come una delle feste religiose più importanti del cattolicismo.

Fig. 4: Cattedrale di Sant'Agata a Catania (foto dell'autrice, 17 agosto del 2013, data di festeggiamento).

3. Cadice «La muy noble y muy leal»

Braun e Hogenberg dedicano tre vedute a Cadice, città in cui nel 1535 fu fondato un «Juzgado de Indias», o tribunale delle Indie, a dimostrazione di un futuro vincolo tra Cadice e l'America e del suo ruolo come porta verso il Nuovo Mondo. Questo significò la presenza nella città di diverse «naciones», tra le quali la comunità fiamminga, la cui presenza era collegata al commercio transatlantico, di cui si farà portavoce Hoefnagel, di origine fiamminga. Egli, infatti, rappresentò l'«hospital de la marina flamenca» [Crespo Solana 2002, 308; e 2003, 182-184] dopo aver realizzato la maggior parte del suo giro per la Spagna (verso il 1563 o il 1565) in Andalusia [Gil Sanjuán, Sánchez López 2003, 344].

La prima delle vedute appartiene al libro I (1572) e già dalla sua legenda viene sottolineata l'importanza del ruolo del porto, dato che Cadice appare come una piccolissima città costiera e il mare occupa più della metà dello spazio dell'immagine. Sin dal tempo dei fenici *Gadir* era un importante emporio marittimo, commerciale e strategico, come ben si riflette nella gran quantità di navi rappresentate.

La prima delle vedute appartiene al libro I (1572) e già dalla sua legenda viene sottolineata l'importanza del ruolo del porto, dato che Cadice appare come una piccolissima città costiera e il mare occupa più della metà dello spazio dell'immagine. Sin dal tempo dei fenici *Gadir* era un importante emporio marittimo, commerciale e strategico, come ben si riflette nella gran quantità di navi rappresentate. In primo piano possiamo vedere un gruppo di quelli che forse sono contadini che ballano animatamente, mentre per mezzo del «camino a la isla» giunge un uomo che sembra salutare alzando la mano, accompagnato dalla sua cavalcatura e portando due grandi pesci, probabilmente tonni. Lo spazio ridotto di cui si serve Cadice è ancor oggi un problema per i suoi cittadini e per l'espansione economica dell'urbe. Già in quel tempo lo spazio rendeva difficili sia lo sviluppo di un'attività agricola che l'allevamento di animali. Nonostante ciò, la città seppe servirsi della sua favorevole posizione geografica dedicandosi al mare e sfruttandone le risorse in termini commerciali e di pesca. Ne sono un esempio le tonnare, o «almadrabas», che si osservano sulla destra. Oltre a questo, benché mancasse la terra per il lavoro agricolo, Cadice si valse dei prodotti dei territori circostanti, soprattutto di Chiclana de la Frontera, per rifornirsi di frutta e verdura [Bustos Rodríguez 2005, 370-371].

Fig. 5: Cadice, Civitates Orbis Terrarum, libro I, 1572 (Heidelberg University Library. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1593bd1/0030 - consultato 9/2/2016).

Fig. Fig. 6: Cadice, Civitates Orbis Terrarum, libro V, 1598(Heidelberg University Library. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5/0038 - consultato 9/2/2016).

Fig. 7: Cadice, Civitates Orbis Terrarum, libro V, 1598 (Heidelberg University Library. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5/0041, consultato 9/2/2016).

Nel libro V (1598) si trova la seconda immagine, firmata e datata da Hoefnagel nel 1564. Vi sono tre scene, una centrale e due secondarie di minore dimensione negli angoli inferiori, separate tra loro dalla legenda sulla quale si trova Ercole, il fondatore mitico della città, ancor oggi presente nello stemma locale, affiancato da due leoni. La scena principale è una veduta di Cadice da ovest, concretamente dalla «Punta di St. Sebastiano», comunemente detta «fin del mundo», come riferisce la legenda della stampa, dove si trova l'eremo di St. Sebastiano, in primo piano nell'immagine. Com'era da aspettarsi, nella stampa di Hoefnagel il mare riveste di nuovo un importante ruolo: sulla riva destra si osservano, infatti, due pescatori e su quella sinistra un recinto fatto di pietre che i pescatori avrebbero collocato per catturare i pesci sfruttando la bassa marea. Di questo «novum piscationis genus» parla il testo che accompagna la stampa [Kagan 2008, 300-307].
Così come abbiamo visto nella rappresentazione di Catania, l'importanza del passato greco-romano è messo in evidenza sia nel disegno che nel testo, trasmettendo quindi l'idea di una città con una lunga storia. Ciò accade anche con i temi vincolati alla religiosità della comunità urbana. Vediamo, infatti, posto in primo piano l'eremo e come venga messa in risalto la chiesa Maggiore, detta oggi «Catedral Vieja». Vi sono, inoltre, tre singolari animali in questa veduta. Il primo è un pesce «straordinario» che pende dalla parte superiore e sotto la scritta «captus hic anno 1564». In questo modo si usa

l'immagine di un prodigio o portento come se fosse un segno o un messaggio di Dio [Redondo 1996, 287], rafforzando l'idea della singolarità di Cadice. Nell'angolo sinistro vediamo un «canis leporarius ex indiis occidentalib, allatus a[nno] 1565», posto sulla scena nella quale Hoefnagel avrebbe plasmato l'istante del reclutamento di marinai per il servizio nelle galere [Gil Sanjuán, e Sánchez López 2003, 355]. Siamo, quindi, un'altra volta di fronte all'immagine di Cadice come porta verso nuovi mondi da scoprire. L'ultimo animale, situato nel lato opposto, è un «avis sive pica peruuiana allata anno 1578» e con gli altri tre simboleggia le caratteristiche più rappresentative di Cadice in quel momento, quelle vincolate direttamente al mare e alla sua economia commerciale: Cadice come porta di accesso degli animali esotici e strani dall'America.
Infine, sono messi in risalto quelli che sono gli elementi legati all'identità della comunità civica gaditana. Ne sono un esempio le torri di guardia, di gran importanza in una città come Cadice per la sua sorveglianza e difesa e per annunciare l'arrivo e la partenza delle navi mercantili nel porto, il castello medievale, la famosa spiaggia «La Caleta», il castello di St. Catalina e il castello di St. Felipe, dal quale escono due volute di fumo, possibilmente dovute a spari di cannone. Nella scena dell'angolo destro si osservano quattro soldati nel castello di St. Felipe in un momento che sembra essere d'attività bellica. Di fatto, mostrare il dettaglio del baluardo potrebbe significare l'intenzione di sottolineare il ruolo militare di una città marittima come Cadice [Füssel 2011, 348].
L'ultima stampa di Cadice è quella del libro V (1598) e in questo caso Hoefnagel ci presenta due vedute, entrambe da sudest. Quella superiore ci situa vicino alle mura, dove si ripete l'immagine di soldati e cannoni che sparano (non dobbiamo dimenticare che tra il 1585 il 1604 ci fu la guerra anglo-spagnola) e presenta, tra altri riferimenti, quelli ai baluardi, alle torri di guardia, ai castelli e alla chiesa Maggiore. In quell'inferiore, invece, ci allontaniamo per trovarci davanti a una scena della vita quotidiana dei gaditani. Così acquista protagonismo la scena quotidiana della «almadrava de Caditz, sive thynnorum piscatio apud Gades», da situare, forse, negli odierni dintorni di San Fernando. Non mancano i dettagli, come la tonnara e la cattura dei pesci mediante l'uso di piccoli arpioni, mentre due persone, ognuna in una delle due torri d'Ercole (che sarebbero situate al giorno d'oggi nella zona di Torregorda), sono probabilmente impegnate nel comunicare l'arrivo delle navi e più sicuramente della scoperta di una gran banco di pesci su cui lanciare le reti [Füssel 2011, 350]. Queste due persone, in quanto «atalayas», rivestono un ruolo così sorprendente che Agustín de Horozco li menziona nella sua *Historia de Cádiz* (1598). Nell'immagine viene inoltre raffigurato il trasporto dei pesci e il loro imballaggio, sezionamento e magazzinaggio [Camino Carrasco 2015, 2891-2].

Conclusioni

Mura, porte, torri, piazze maggiori, strade, ponti, porti, castelli, edifici religiosi e sedi dei governi locali sono i principali elementi che vengono messi in risalto nelle vedute, non soltanto mediante i dettagli del disegno, bensì anche per mezzo della legenda che lo accompagna. Salvo alcune eccezioni, mura, torri e porte sono elementi costanti nelle stampe del *Civitates*, specialmente quando le città si trovano in zone conflittuali, come succede alla frontiera con «i turchi». È necessario sottolineare, inoltre, come le città portuali e commerciali fossero in costante pericolo come obiettivo dell'assalto dei corsari e delle potenze nemiche alla ricerca dei prodotti o della ricchezza derivata dai commerci. Molte di queste mura erano costruzioni di origine romana o medievale (cristiano o

islamico) e giunte sino all'Età Moderna. Filippo II proseguì il lavoro iniziato da suo padre Carlo V e migliorò i sistemi difensivi medievali di cui le città erano dotate, poiché non si adattavano più né alle nuove tecniche di guerra né ai nuovi tipi d'artiglieria. Chiamò per questo tecnici e ingegneri stranieri, soprattutto italiani, come esperti nelle nuove tecniche di fortificazione. Le mura sono, inoltre, un elemento indispensabile nelle rappresentazioni, dato che dividono due ambiti diversi: ciò che è propriamente urbano, contenuto al loro interno, da quello che è il territorio circonstante nell'estramuro, dove vi sono le zone produttive, agricole e di allevamento, le infrastrutture collegate all'attività peschiera e commerciale, oltre ad alcuni edifici religiosi, come gli eremi e i monasteri. Le città vogliono mettere in particolare evidenza la loro identità cristiana, soprattutto a quei tempi. Da ciò deriva che nelle stampe si faccia un'esaltazione dei santi patroni delle città, come modelli di buona condotta e allo stesso tempo simboli e stendardi delle urbi che sono sotto la loro protezione. In questo senso abbiamo visto il caso di Catania, «patria Scte Agathae virginis et mart». Abbiamo, infatti, parlato del ruolo di ciò che è religioso come simbolo dell'identità della comunità civica e del ruolo dei resti dell'antichità, come fattori principali nella costruzione dell'immagine delle città, che cercano di mostrarsi prestigiose e uniche.
Per quanto riguarda l'elemento umano, le immagini della vita quotidiana arricchiscono ogni veduta con la raffigurazione, tra gli altri, di donne, nobili, mercanti, commercianti, contadini e viaggiatori, ora con piccole scene di danza, come quella di Cadice, ora con una passeggiata in campagna; ora con pastori che pescolano il bestiame, ora con agricoltori che lavorano i campi con i buoi; o con scene più complesse come quella della tonnara di Cadice. Un altro luogo di attività quotidiana è il porto, rappresentato nelle stampe di entrambe le città con l'intenzione di far conoscere ai lettori l'importanza del mare nel loro sviluppo.
Infine, vogliamo sottolineare come la concezione dello spazio come contesto in cui si sviluppano la vita e l'esperienza degli esseri umani ci abbia portati a considerarlo non solo come un termine puramente geografico, bensì come un elemento articolatorio della vita e della cultura delle persone e che, lasciando un'impronta nelle identità delle stesse, si riflette nelle rappresentazioni che essa crea, giungendo, a volte, sino ai nostri giorni. La rappresentazione dello spazio viene quindi ad essere proiezione dell'identità della propria comunità civica.

Bibliografia

BELLOSO MARTÍN, C. (2010). *La Antemuralla de la Monarquía. Los Tercios españoles en el Reino de Sicilia en el siglo XVI.* Madrid: Ministerio de Defensa.
BRAUN, Georg, e HOGENBERG, Franz: *Civitates Orbis Terrarum*. Libro I (1593) in http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1593bd1 e libro V (1599?) in http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5 Colonia (consultati 9/2/2016).
BUSTOS RODRÍGUEZ, M. (2005). *Historia de Cádiz. Los siglos decisivos.* Madrid: Sílex, vol. 2.
CAMINO CARRASCO, M. (2015). La imagen de las ciudades hispano-italianas de la Monarquía filipina a través del «Civitates Orbis Terrarum». In *Comercio y Cultura en la Edad Moderna*. A cura di IGLESIAS RODRÍGUEZ, J. J., PÉREZ GARCÍA, R. M. e FERNÁNDEZ CHAVES, M. Universidad de Sevilla, 2879-2893 nel CD-ROM.
CARBONE, E. (1997). *Catania: Cronache dal tempo*. Catania: Bonanno.
CARO BAROJA, J. (1992). *Las falsificaciones de la Historia*. Barcelona: Seix Barral.
CASTRO FERNÁNDEZ, J. e CUADRADO, Á. (2012). Las fortificaciones de la Corona Hispánica en el Mediterráneo durante los siglos XVI y XVII (1492-1700). In *Actas IV Congreso de Castellología. A cura di* RUIBAL, A. Madrid: AEAC, 143-200.

CRESPO SOLANA, A. (2002). «El patronato de la nación flamenca gaditana en los siglos XVII y XVIII: trasfondo social y económico de una institución piadosa», *Studia historica. Historia moderna,* n. 24, 297-329.
CRESPO SOLANA, A. (2003). Nación extranjera y cofradía de mercaderes: el rostro piadoso de la integración social. In *Los extranjeros en la España moderna.* A cura di VILLAR GARCÍA, Mª B. e PEZZI CRISTÓBAL, P. Universidad de Málaga, vol. 2, 175-187.
FERRARA, F. (1818). *Descrizione dell'Etna con la storia delle eruzioni e il catalogo dei prodotti dell'abate Francesco Ferrara.* Palermo: Lorenzo Dato.
FÜSSEL, S. (2011). *Georg Braun and Franz Hogenberg, Cities of the World. 363 Engravings Revolutionize the View of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617*. Colonia: Taschen.
GAUDIOSO, M. (1929). «Lo stemma di Catania: il simbolo A», *Rivista del Comune di Catania*. Anno I, n. 1, 1-13.
GIL SANJUÁN, J. e SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2003). El Flamenco Joris Hoefnagel pintor de las capitales andaluzas del Quinientos. In *Los extranjeros en la España moderna.* A cura di VILLAR GARCÍA, Mª B. e PEZZI CRISTÓBAL, P. Universidad de Málaga, vol. 2, 341-358.
GUINEA DÍAZ, P. (1995). Tergiversaciones en la historiografía local andaluza del siglo XVIII sobre la Antigüedad y la Arqueología. In *La Antigüedad como argumento II*. A cura di GASCÓ, F. e BELTRÁN, J. Sevilla: Librería Scriptorium, 121-133.
HOROZCO, A. (2001). *Historia de la ciudad de Cádiz* (1598). A cura di MORGADO GARCÍA, A. Universidad e Ayuntamiento de Cádiz.
KAGAN, R. L. (2008). *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso.
MILITELLO, P. (2004). *L'isola delle carte: cartografia della Sicilia in età moderna*. Milano: Franco Angeli.
REDONDO, A. (1996). Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII. In *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750).* A cura di ETTINGHAUSEN, H., INFANTES DE MIGUEL, V., REDONDO, A. e GARCÍA DE ENTERRÍA, Mª C. Universidad de Alcalá de Henares, 287-304.
SÁNCHEZ GIJÓN, A. (2012). Fortalezas y castillos españoles de Italia: La fortificación como Arte Real. In *Actas IV Congreso de Castellología.* A cura di RUIBAL, A. Madrid: AEAC, 111-142.
SCAGLIONE, G. (2010). *Cartografia tematica della città di Catania tra XVI e XIX secolo*. Università degli Studi di Catania.
SUÁREZ DE SALAZAR, J. B. (1985). *Grandezas y Antigüedades de la Isla y ciudad de Cádiz* (1610). A cura di CORZO SÁNCHEZ, R. Cádiz: Caja de Ahorros.

Sitografia

HINOJOSA MONTALVO, J. (2003) *Jaime II el Justo (1267?-1327).* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/monarquia/jaime_ii.shtml (consultato 9/2/2016)

Note

[1] Il presente contributo si inquadra nel progetto di ricerca HAR2014-53802-P del MINECO.

"Plan et veue de Mazzara". Un modello descrittivo per la rappresentazione del paesaggio tra misura e percezione

"Plan et veue de Mazzara": a descriptive model for the representation of landscape, between measurement and perception

GIUSEPPE SCUDERI
Università degli Studi di Catania

Abstract
In the "Archivio General de Simancas" holds a representation of the landscape of Mazara del Vallo, Sicily. This drawing is prepared according to specific descriptive model, which represents and allows the comparison of measurable data with the perceived reality of the location. The representation, dated 1719, portrays the city, the surrounding environment and the communication routes, using a double orthogonal projection that relates zenithal and perspective views. The need for measurability and shape control requires and involves a specific representation, where the orthogonal projections, used to document the city, are grafted to the perspective space that describes the territory's perceptiveness. The space, therefore, is structured in two different descriptive models which follow one another in continuity. The representation offers a particular descriptive model that identifies and organizes natural and anthropic elements in the image of landscape.

Parole chiave
Rilievo a vista, modello descrittivo, rappresentazione militare, spionaggio
Relief in view, descriptive model, military representation, espionage

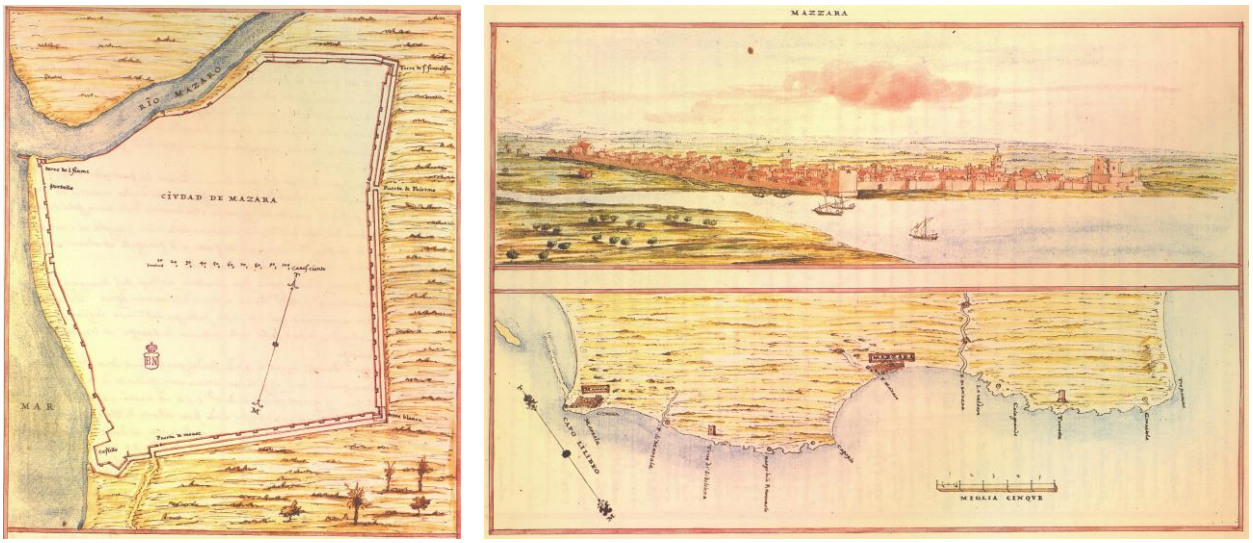
Introduzione

Le rappresentazioni a scopo militare sono una particolare espressione di un modo di raccontare graficamente il territorio secondo la categoria interpretativa della razionalità, laddove il territorio stesso è osservato e valutato sotto l'aspetto metrico e dimensionale al fine di una specifica gestione. Aspetto significativo di questi disegni è la capacità di rilevare e restituire le componenti dimensionali delle risorse naturali ed antropiche presenti nel territorio. I disegni di progetto delle fortificazioni, come anche quelli che accompagnavano le relazioni sullo stato delle difese, sono stati maggiormente studiati dalla storia dell'architettura e dell'urbanistica sia per la capacità di descrivere e fornire prova documentale dello stato dell'edificato urbano e del territorio, che, per le capacità grafiche, per le quali, questi disegni, erano assimilati a vere e proprie opere d'arte. In questi lavori risulta di facile riscontro il ricorso a rilievi geometrici per la composizione dell'immagine, e l'utilizzo di un metodo di rappresentazione che consente di verificare le misure e le relazioni metriche degli elementi costituenti il paesaggio.
Il disegno delle fortificazioni, tuttavia, non ha per oggetto solo la difesa, in quanto esistono molteplici rappresentazioni relative agli assedi di città od anche di piccole fortezze realizzate a tutela di un territorio. Queste raffigurazioni erano solitamente composte a conclusione di un assedio così da registrare e trasmettere i piani di attacco che erano risultati vittoriosi e, pertanto, rispondevano pienamente ai caratteri di oggettività e

misurabilità propri di questo genere cartografico. A tal proposito si vedano i disegni del fondo Montemar [Colletta 1981], che furono collezionati dall’omonimo duca per la conquista borbonica del regno di Napoli e del regno di Sicilia.
Altri disegni realizzati per l’assedio di un luogo fortificato rappresentano il territorio prima che l’attacco sia avvenuto e, il più delle volte, sono composti quasi segretamente, in condizioni proibitive per la realizzazione di un rilievo geometrico, indispensabile per fissare la certa posizione delle mura nemiche e delle eventuali batterie avversarie. Questi disegni non posseggono le caratteristiche di oggettività e precisione proprie del genere grafico di appartenenza, dato che, le proprietà metriche e formali delle risorse antropiche e naturali costituenti il territorio sono dedotte per mezzo di un rilievo “a vista”. In questi disegni, la restituzione grafica avviene, quindi, nello stesso tempo dell’acquisizione dei dati territoriali e, di fatto, coincide con un’interpretazione soggettiva della forma e della consistenza dei luoghi e con un’arbitraria scelta dei metodi di rappresentazione. Scopo di questi disegni è, pertanto, comprendere e trasmettere la forma del territorio e di tutti gli elementi che potrebbero condizionare l’assedio. Per tale ragione e per l’obbligo di sintesi, imposto dalla segretezza del lavoro, queste opere forniscono diverse informazioni, la cui rappresentazione, di solito, è determinata dalla contemporanea presenza in uno stesso elaborato di più metodi di rappresentazione. Così le proiezioni ortogonali e quelle prospettiche sono impiegate simultaneamente, secondo l’occorrenza ed il tipo di oggetto da raffigurare.

1. Mazara del Vallo nelle rappresentazioni dei cartografi del regno di Sicilia

Nel corso del XVI e del XVII secolo Mazara del Vallo è stata più volte descritta nelle relazioni sulle difese del regno di Sicilia e rappresentata in appositi elaborati grafici che ne dimostravano lo stato, la forma delle difese e gli interventi necessari per il loro adeguamento.
Tiburzio Spannocchi è il primo ingegnere incaricato della relazione sulle difese. Operante in Sicilia su incarico del viceré Marcantonio Colonna, tra il 1575 ed il 1578 realizza un’opera in cui sono descritte le fortificazioni delle città costiere, i baluardi ed i lavori necessari per il loro ammodernamento.
La relazione di Tiburzio Spannocchi su Mazara del Vallo contiene tre rappresentazioni raffiguranti la pianta della città (fig. 1), la veduta prospettica della stessa (fig. 2) e una carta contente il tratto costiero su cui insistono Marsala e Mazara del Vallo. La rappresentazione urbana, consiste unicamente nella raffigurazione del profilo murario, e di pochi elementi legati alla consistenza del sito come la costa e il corso del fiume Mazaro. La cinta muraria esistente è rappresentata con linee continue campite con velature di colore rosso, mentre, con linee tratteggiate sono descritti gli interventi per l’aggiornamento delle difese. I baluardi che Spannocchi ritiene debbano essere modificati sono quelli rivolti verso il territorio quali la torre bianca, quella di San Francesco e quella nell’immediata sinistra di quest’ultima. Il rapporto con il paesaggio è riconquistato con la veduta della città, in cui sono presenti oltre che le fortificazioni, anche l’insediamento urbano e la territorialità collinare presente alle spalle della città. L’ultima rappresentazione è d’interesse militare,



Figg. 1-2: Mazzara, T.Spannocchi, pianta e veduta prospettica, Descripcion de las marians de todo el Reyno de Sicilia…, (1596).

in quanto, nel descrivere la forma della costa riporta anche la posizione di Mazara del Vallo, di Marsala e delle torri costiere presenti.
Questo lavoro è seguito a pochissimi anni di distanza dall'opera di Camillo Camilliani che nel 1583 e per circa diciotto mesi compie un'importante attività ricognitiva e di rilevazione.
Tra le città rappresentate dal Camilliani vi è anche Mazara del Vallo. A questa città l'ingegnere dedica due rappresentazioni, una pianta (fig. 3) e una veduta prospettica (fig. 4). Come già osservato nell'opera di Spannocchi la rappresentazione della città è una veduta zenitale della cinta muraria, e a meno della descrizione della fascia costiera e del corso del Mazaro, non presenta alcun altro elemento legato alla territorialità del sito. Lo strappo con la rappresentazione planimetrica del territorio è ricucito, anche in questo caso, con la rappresentazione prospettica della città. La veduta rende percepibile le volumetrie urbane e la realtà territoriale circostante.
L'ultimo e considerevole lavoro è quello realizzato da Carlo Maria Ventimiglia, matematico palermitano e da Francesco Negro, artista e incisore. L'opera voluta da Filippo IV di Spagna nel 1634 consiste nella rappresentazione delle fortezze e delle piazze forti siciliane. Le rappresentazioni sono realizzate dal Negro sulla base dei rilievi che il Ventimiglia conduce impiegando moderne tecniche di rilievo, quali la triangolazione.
Alla città di Mazara del Vallo sono dedicati un disegno planimetrico (fig. 5), la pianta del castello e una veduta dello stesso in pseudo assonometria. La pianta è rappresentata in proiezione ortogonale, e contiene non solo il profilo della cortina muraria ma anche le teste degli isolati a ridosso delle mura, nonché, il fossato, raffigurato con una velatura bruna, che separa Mazara dal territorio. La rappresentazione di quest'ultimo è limitata a una minima fascia perimetrale suddivisa in ambiti minori dalla rete viaria extra urbana. La specificità territoriale è percepibile per mezzo di velature di colore più scuro, che disposte a confine con l'anello viario esterno, restituiscono la posizione elevata della città.
A queste rappresentazioni che raffigurano Mazara del Vallo secondo i principi del disegno geometrico, seguono altri lavori che liberamente ne interpretano la forma e la consistenza.

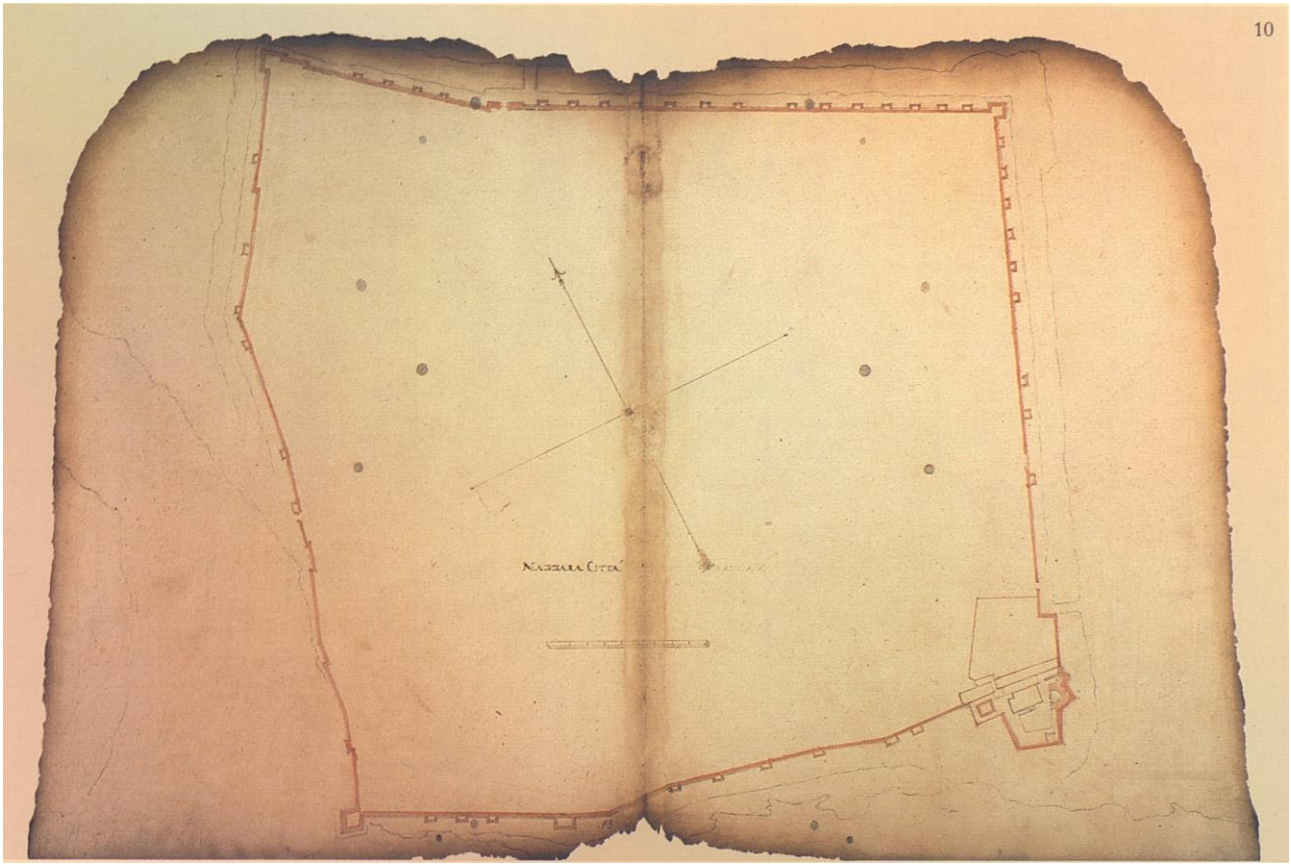


Fig. 3: Mazzara, C. Camilliani, pianta di Mazara del Vallo, Descrizione della Sicilia, (1584).

Tra questi, la veduta (fig. 6) contenuta nel *Teatro geografico antico e moderno del Regno di Sicilia* edito nel 1686, probabilmente per volere del viceré Carlos de Bonavides e per fini celebrativi, rappresenta una situazione piuttosto distante rispetto alla realtà dei luoghi. Il castello è situato dentro un ampio e sovradimensionato fossato che cinge l’intera città, creando una fascia di separazione con la costa e con il fiume. Di questa fascia non si ha traccia nelle altre rappresentazioni prese in esame. La rappresentazione del tessuto urbano, inoltre, sembra del tutto di fantasia, mostrando isolati, che, in alcun modo rimandano alla reale struttura dell’edificato, poiché costituiti da una ripetizione di fabbriche tutte uguali.

2. La pianta e la veduta di Simone De Bauffe

La rappresentazione oggetto di questo studio è conservata presso *l’archivio general* de Simancas e raffigura la pianta e la veduta di Mazara del Vallo. Il disegno non è stato composto durante l’assedio della città ed è il frutto di una vera e propria attività di spionaggio diretta a verificare l’opportunità di procedere militarmente contro la città. La pianta e la veduta di Mazara è composta nel 1719 in un periodo in cui la Sicilia è il teatro principale della guerra, detta della quadruplice alleanza.

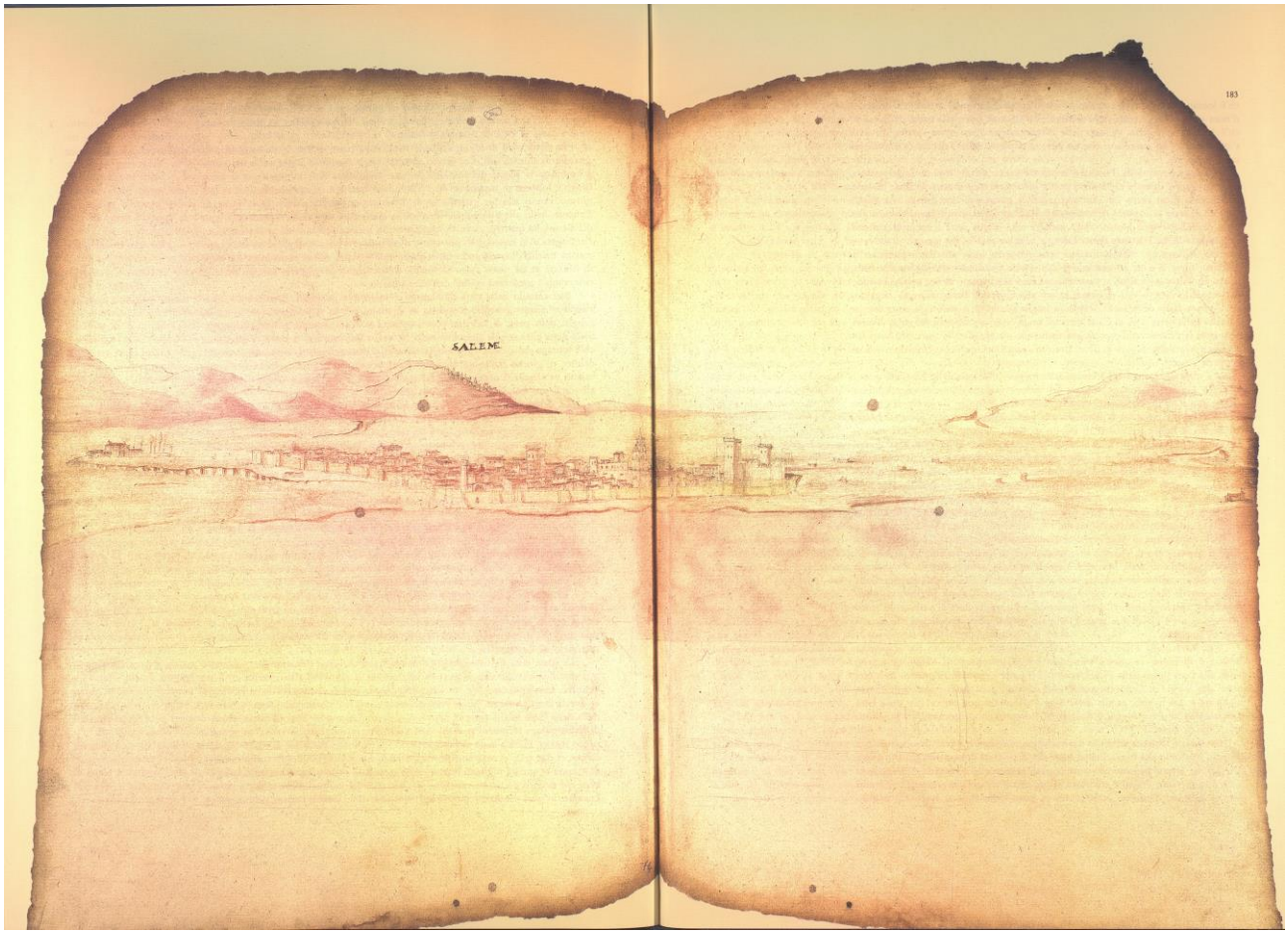


Fig. 4: Mazzara, C. Camilliani, veduta prospettica di Mazara del Vallo, Descrizione della Sicilia, (1584).

La rappresentazione di Mazara del Vallo (fig. 7) è realizzata da Simon De Bauffe ingegnere militare belga in ruolo nell'esercitò di Carlo VI d'Austria. De Bauffe, nato nella località di Ath nel 1676, divenne luogotenente generale austriaco, governatore di Lierre e ingegnere principale dei Paesi Bassi [Jacobs 1778, 45]. Allievo di Fernandez de Medrano [Martin, Virol 2008, 147] è noto per aver introdotto presso gli Asburgo d'Austria le teorie sull'architettura militare sviluppate da Vauban [De Bievre 1988, 12].
Non si conosce lo specifico ruolo del de Bauffe in questa campagna militare, e la sua presenza nell'isola, al momento, sembra sia stata accertata solo per l'elaborato grafico in oggetto. Dalla relazione che accompagna questo disegno, inoltre, è noto che l'ingegnere militare si trovava a Castelvetrano e che il suo compito era di valutare l'opportunità di assediare Mazara del Vallo.
L'elaborato grafico prodotto non è una semplice descrizione della città, ma, è un documento la cui utilità consiste nella possibilità di visualizzare tutte quelle risorse antropiche e naturali presenti nella città e nel territorio limitrofo utili a valutare la possibilità di assediare con successo la città di Mazara.
La rappresentazione è un unico elaborato costituito dalla pianta e dalla veduta prospettica della città e del territorio circostante. Una linea continua e ininterrotta, con andamento zigzagante simile a una merlatura raffigura il profilo della cortina muraria. Lo spessore della muratura non è ricostruibile dal disegno, ma la relazione informa che la cinta muraria

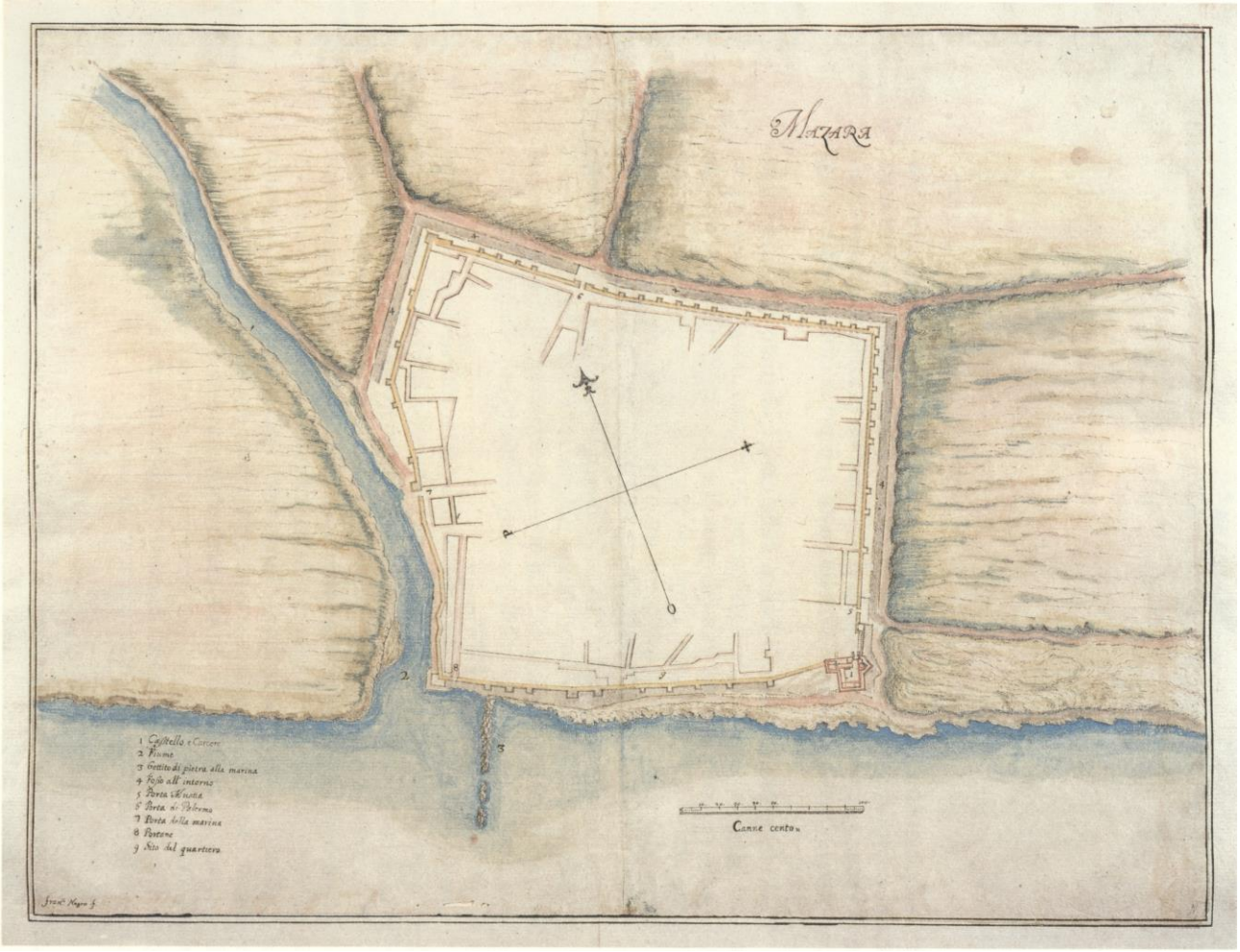


Fig. 5: Mazara, F. Negro, C. M. Ventimiglia, pianta di Mazara del Vallo, Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia. (1640).

ha uno spessore di dieci palmi e che il suo coronamento è in stato di disordine con molte parti dirute. Il tessuto urbano non è in alcun modo oggetto di disegno e, solamente, attraverso le scritte poste in corrispondenza di alcuni punti di interesse, è possibile dedurre i nomi dei bastioni, quelli delle porte e degli elementi costruiti di maggiore consistenza e di maggiore preoccupazione per un assedio come il castello e la torre bianca.
Una linea puntinata, procedente da un fronte a un altro della città indica la rilevazione di una misura. La linea della cortina muraria restituisce una forma pressoché rettangolare, con una leggera flessione verso l’interno in corrispondenza della porta di Palermo. La città, inoltre, risulta separata dal mare e dal corso del fiume Mazaro da una rilevante fascia costiera. Ciò non si riscontra nelle rappresentazioni di Spannocchi, di Camilliani, e in particolare in quella di Francesco Negro che precede quella di De Bauffe di circa ottanta anni, un tempo non sufficiente, in condizioni climatiche normali, a determinare una variazione così tanto significativa dei luoghi. Quanto rappresentato dall’ingegnere belga potrebbe essere, quindi, frutto o di una significativamente errata valutazione dei luoghi, o, viceversa, di un reale modifica dell’ansa del fiume, causata dal “marrobbio”.

Fig. 6: Mazara, veduta prospettica, Teatro geografico antico e moderno del Regno di Sicilia, (1686).

Questo è un fenomeno naturale consistente in una variazione, anche consistente, del livello del mare, che, a Mazara del Vallo determina il rientrare delle acque del fiume con il conseguente straripamento delle anse dello stesso. Quanto rappresentato da De Bauffe, pertanto, potrebbe considerarsi, o, come un errore di rilievo, dovuto alla difficoltà di osservazione del sito causata della situazione bellica, o, come un'accurata fotografia dello stato delle rive del fiume e, quindi, della portata che il fenomeno naturale potrebbe causare. Le vie di comunicazione dividono lo spazio esterno alla città in più settori contenenti zone alberate e piccoli manufatti edilizi. Questi sono indicati con una sagoma e con il proprio nome collocato nell'immediata prossimità. La presenza nel disegno delle risorse naturali e antropiche non ha una finalità decorativa e di arricchimento della carta. De Bauffe, di fatto, disegna tutti quei luoghi costituenti una particolare rilevanza ai fini di un attacco. Sono rappresentati, pertanto, non solo i fabbricati, la cui altezza avrebbe favorito il tiro degli assedianti, ma anche i gruppi e le singole alberature che avrebbero potuto proteggere i soldati nel loro avvicinamento alla città, permettendo, minori perdite. L'attenzione al racconto del territorio come strumento stesso dell'attacco è rivelata anche dal disegno della veduta della città. Questa rappresentazione è separata dalla pianta da una linea orizzontale che divide in due il campo del disegno e rende apparentemente indipendenti le due rappresentazioni. La veduta di De Bauffe consente di apprezzare la città ritratta da un punto di vista insolito che è quello dall'interno del territorio.

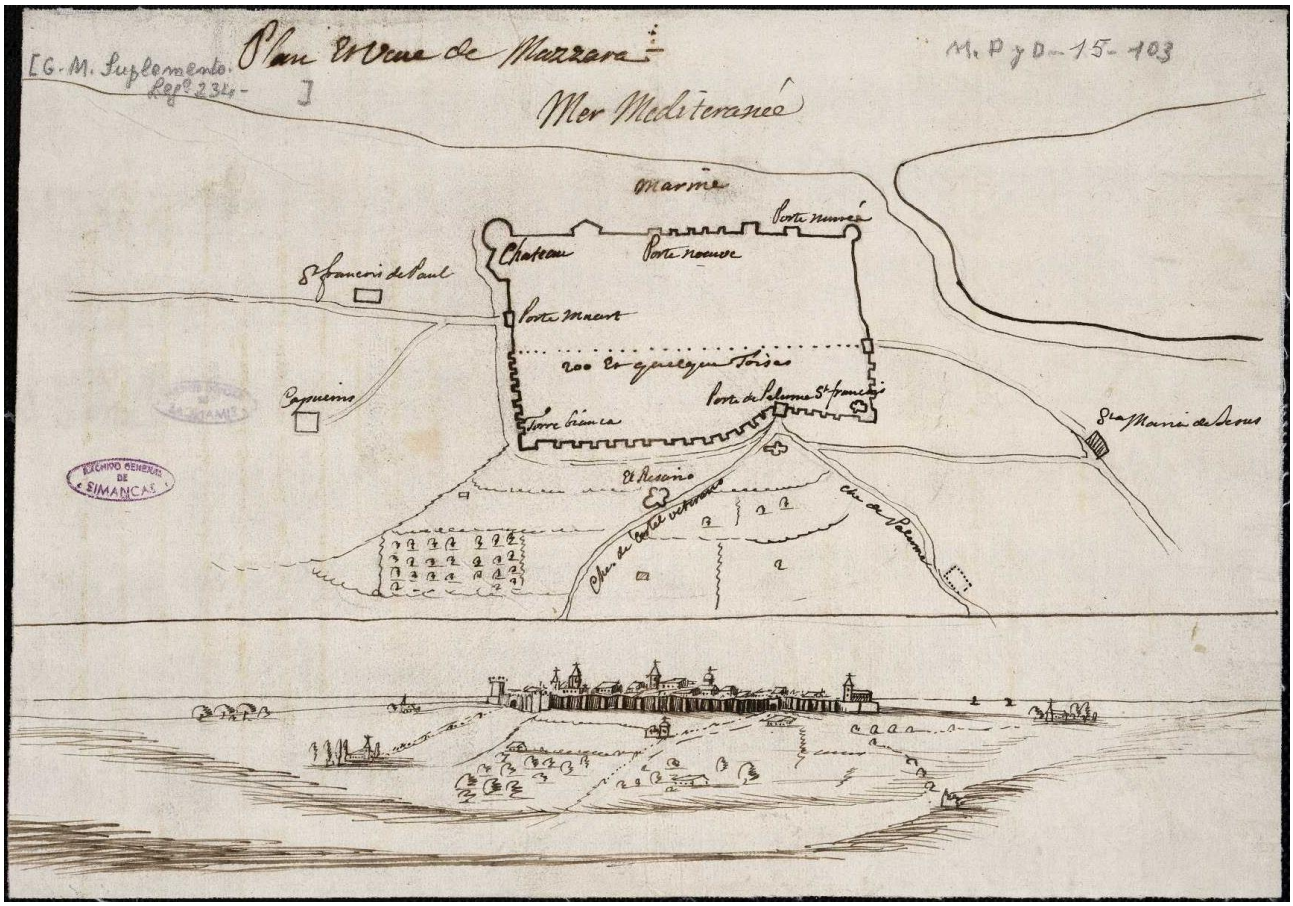


Fig 7: Plan et vue de Mazzara, S. De Bauffe, dim. 290x210 mm, (1719), [Archivio General de Simancas, MPD 15 103].

Questo punto di vista è del tutto poco comune, se messo a confronto con la tradizione iconografica della città e con le prospettive di Spannocchi e Camilliani che ritraevano la città dal mare, punto di vista privilegiato per mostrare le difese congeniate per respingere gli attacchi dei pirati ottomani e barbareschi. Nel caso in oggetto, il punto di vista è assolutamente coerente con le necessità dell’assedio, giacché mostra la città osservata dal luogo in cui si sarebbe attestato l’esercito. La rappresentazione è composta dall’ingegnere componendo in un unico disegno due immagini realizzate con due distinti metodi di rappresentazione. Il metodo delle proiezioni ortogonali è impiegato per la rappresentazione del prospetto della città. Questo è, di fatto, costruito mediante la proiezione della pianta della città su una linea di terra impiegata per rappresentare il basamento rialzato su cui è collocata la città, e da cui, successivamente, hanno origine le linee costituenti l’orizzonte della rappresentazione. L’altezza delle mura e delle altre costruzioni raffigurate, trattandosi di un disegno realizzato in condizione di segretezza, si può immaginare che sia stata rilevata a “vista”, senza l’ausilio delle necessarie strumentazioni scientifiche. L’immagine della città, indipendentemente dall’esattezza metrica ottenuta, per il fatto stesso di essere stata costruita come proiezione ortogonale della pianta, non è alterata dalla presenza di proiezioni di altro tipo, solitamente, impiegate per indicare la volumetria dell’oggetto rappresentato. L’edificato urbano, non presente in pianta, è, invece, rappresentato in prospetto, consentendo di apprezzare il profilo della città e di riconoscere i luoghi preminenti e di immaginarne la collocazione. La

rappresentazione prospettica è, invece, usata per il disegno del territorio. De Bauffe, dispone in prospettiva i dati che aveva rilevato e rappresentato in pianta, così da dare forma al paesaggio e renderne visibili i luoghi per come si sarebbero presentati al momento dell'attacco. La necessità militare, ossia ciò che determina il disegno, condiziona, quindi, sia la scelta del punto di osservazione che i metodi di rappresentazione. Nella veduta, De Bauffe mette in atto uno specifico schema spaziale in cui i due metodi di rappresentazione riscontrati si susseguono senza che avvenga una cesura nel passaggio dall'uno all'altro. Così facendo la semplice veduta del paesaggio è trasformata in uno strumento utile alla preparazione dell'assedio, che consente, sia, di apprezzare la forma della città, che, la percezione della consistenza territoriale del luogo.

Conclusioni

Sulla città di Mazara, come visto, esistono diverse rappresentazioni realizzata nel tempo per scopi militari e per fini celebrativi. Quella nominata *Plan et vue de Mazzara* è la rappresentazione che rispetto alle altre fornisce una maggiore descrizione del territorio, restituendo la veduta paesaggistica della città, ritratta da un punto di osservazione interno al territorio. De Bauffe realizza il *Plan et vue de Mazzara* durante un'attività di spionaggio, che ne preclude, di fatto, ogni possibilità di comporre il disegno sulla base di un rilievo strumentale. L'ingegnere militare dovendo, tuttavia, raccogliere le informazioni necessarie alla valutazione dell'assedio organizza la pianta e la veduta della città sulla scorta di ricognizioni e rilievi "a vista". L'efficacia dell'intervento consiste nella predisposizione di uno specifico schema spaziale che disciplina e organizza i diversi modelli descrittivi impiegati. Proiezione ortogonale e prospettica sono, quindi, usate all'interno dello stesso disegno per raffigurare l'una gli aspetti metrici propri della lettura quantitativa del territorio e l'altra i dati percettivi caratterizzanti la lettura qualitativa. Misura e percezione sono, quindi, le categorie scelte dal De Bauffe per analizzare il territorio e dare forma nella restituzione grafica al paesaggio. Misura e percezione, razionalità e sensualità, pertanto, convivono in questa rappresentazione secondo le leggi definite dallo schema spaziale del disegno.

Bibliografia

ARICÓ, N. (1992). Negro F., Ventimiglia C. M, *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia 1640;* a cura di Nicola Aricò, Messina: Sicania.

COLLETTA, T. (1981), *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le "carte Montemar" ed il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento, Ercolana (Na):* Edizioni Scientifiche italiane.

CONSOLO, V. ; DE SETA, C. (1990). *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia [1686], in Sicilia teatro del mondo,* Torino: Nuova Eri Edizioni rai.

DE BIEVRE, G. (1988). *Le Patrimoine monumental de la Belgique-Wallonie, tome 13-1: Province de Hainaut:* Liege, Mardaga.

JACOBS, J. (1778). Wekelijks nieuws uyt Loven, mede beschrijvinge der stad, Volume 12, Tot Loven.

MARTIN, T, VIROL, M. (2008). *Vauban, Architecte de la Modernitè:* Paris, Presses Universitaires de Franche – Comtè.

MILITELLO, P. (2008). *Ritratti di citta in Sicilia e a Malta: XVI-XVII sec.* Palermo: Officina di studi medioevali.

PRINCIPE, I. (1982). *Il progetto del disegno : citta e territori italiani nell'Archivo General di Simancas.* Reggio Calabria, Roma: Casa del Libro. SCARLATA, M. (1993). *L'opera di Camillo Camiliani*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.

TROVATO, R. (1993). Tiburzio Spannocchi. *Marine del Regno di Sicilia*, a cura di Trovato R., Corsico-Milano: Ordine degli Architetti della Provincia di Catania.

Iconografie dei viaggi cognitivi nei (para)testi del Settecento
The iconography of cognitive journeys in the (para)texts of the 1700s

PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO
Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara

Abstract
In the 18th century, Western Europe witnessed a true literary fad: the increasing popularity of allegorical texts dealing with journeys in search of truth and wisdom (Addison 1711; Johnson 1760; Hawkesworth 1753; Fordyce 1757; Goldsmith 1759; Barbauld 1773). These literary works were also written in the form of a modern "specula principum" and influenced later literary production in the cultures of south-eastern Europe (Reljković 1767; Obradović 1788, 1793; Stojković 1800). It is interesting to note that the texts contain a peculiar iconography of the travels, and the corresponding descriptions of the landscapes show strong relations to the initiation journeys of the Freemasons, always marked by a precise iconography related to the environments of their rites. This paper therefore analyzes the iconographic aspects of these cognitive travels, present either as images in para-textual elements, or in the "descriptio loci" of the texts themselves.

Parole chiave
Iconografia, viaggi cognitivi, Settecento
Iconography, cognitive journeys, eighteenth century

Introduzione
Nell'Europa occidentale del Settecento la moda dei viaggi e del *Grand Tour* si legava in stretta misura alla riscoperta estetica dell'ambiente naturale [Hussey 1927, 12], se si pensa che proprio in questo periodo divampò nell'aristocrazia inglese la passione per le Alpi e per il Mediterraneo, veicolata in particolare dalla pittura italiana con la sua tradizione di vedute e prospettive *en plein air*. La contemplazione del paesaggio durante gli itinerari di viaggio alla lunga condizionava l'occhio di chi era intento alla visione, indotto a considerare l'ambiente circostante non solo come soggetto privilegiato da ritrarre, ma vero e proprio quadro che incornicia la natura [Marshall 2005, 19].
Al tempo stesso, accanto alle tradizionali modalità di viaggio, si registra una vera moda letteraria di «viaggi cognitivi»: nel secolo della Ragione si assiste infatti a una crescente produzione di testi allegorici, perlopiù racconti, che trattano di viaggi alla ricerca della verità, della saggezza, dell'illuminazione. Sono fiabe, parabole e allegorie che esortano il lettore a trovare il significato celato dietro la narrazione, per cui, spesso, il dramma che si consuma è un accadimento implicito nella mente stessa. Lo spazio si anima nelle medesime forme mentali che condizionano la percezione dell'ambiente, esterno e interno, ed è questa la modalità rappresentativa del cammino ideale compiuto dal protagonista per conseguire le virtù che rendono possibile l'illuminazione interiore.
Lo spazio entro cui si dispiegano i viaggi cognitivi è tracciato dal testo e dal paratesto – soprattutto in riferimento al frontespizio e alle immagini tra le pagine –, e come tale, oltre a condizionare l'interpretazione, è soggetto a essa [Jouve 2010, 53]. Nella realtà il viaggio

incarna poi un'idea, anzi, attraverso il paesaggio come costruzione e rielaborazione mentale, lo spostamento fisico dà corpo a una serie di riflessioni sulla natura e sulla composizione del mondo [Cosgrove 1984, 13]. Il dato porta inevitabilmente all'instaurarsi di un nesso tra *topographical turn* e *topological turn* [Hess-Lüttich 2012, 7]: nell'allegoria settecentesca, infatti, il viaggio rappresenta sia una mediazione semiotica sia la componente principale per la creazione di significati, matrice di valori e connotazioni, ma anche momento privilegiato in cui si intersecano natura e architettura vissute come «arte del mettere in cornice» [Cache 1995, 2]. Restando sul piano delle allegorie, i viaggi sottintendono il superamento dei confini e dei limiti spaziali, mentre la metafora stessa del viaggio allude alla conquista del sapere, alla presa di coscienza, al raggiungimento della verità [Hunt 1976]. In questo processo è logico presupporre modelli frequenti e fissi che ripetono, e non di rado condizionano, le connotazioni simboliche dello spazio [Jaworski, Turlow 2010, 7]. Lo spazio del viaggio rivive così in senso mentale e cognitivo, e come tale è codificato per mezzo di segni e simboli tipici della forma scritta [Soja 2001; Lefebvre 1974, 33].

1. Incontri cognitivi tra Occidente e Oriente

Tali testi allegorici erano intesi anche sotto forma di moderni *specula principum*, sulla scia delle fiabe dell'indiano *Pilpay*, concepite, secondo la tradizione, per l'educazione di principi di stirpe reale e raccolte nel *Pañchatantra* (III secolo d. C. circa), tra le opere forse più tradotte dopo la Bibbia. A partire da questo modello i racconti allegorici occidentali si configurano dunque come storie orientaleggianti di carattere fantastico, moralistico, filosofico, oppure satirico [Pike Conant 1908, XV], che tengono conto anche della traduzione di Antoine Galland delle *Mille e una notte* (1704). A questo peculiare espediente letterario si uniforma una folta schiera di autori come Joseph Addison, Samuel Johnson, David Fordyce, John Hawkesworth, Elizabeth Carter, Horace Walpole, Tobias Smollett, Frances Sheridan, Oliver Goldsmith, John Langhorne e Anna Laetitia Barbauld. Compendiando suggestioni e ispirazioni orientali con i principi neoclassici di armonia e virtù [Day, Lynch 2015, 861], i viaggi narrati da questi scrittori sono assimilabili a percorsi di formazione dove i protagonisti, in un cammino costellato di prove, rivivono l'esperienza della rivelazione della verità che contrassegna la fede cristiana. L'universo culturale del lettore occidentale e l'ambientazione dai tratti orientali [Ballaster 2005, 312] arrivano così a sfiorarsi in un'immaginaria «zona di contatto» [Makdisi, Nussbaum 2008, 16].

Questa formula letteraria – i cui autori, a partire da Addison, ne presagivano la dizione elevata e un immaginario biblico più astratto che concreto [Pike Conant 1908, 120] – ebbe a sua volta forte impatto nell'Europa sudorientale: tali racconti, per quanto oggi poco studiati, non si limitarono a far conoscere l'Oriente nei Balcani, ma svolsero un importante contributo culturale in una nazione come quella serba, soprattutto in virtù delle traduzioni e degli adattamenti [Javarek 1947; 1961; Lazarević Di Giacomo 2015, 179-225] di Dositej Obradović (1739/42-1811). In ambito croato, invece, circolava in forma manoscritta la traduzione dei racconti di Pilpay, «Pripovidke Pilpaj-bramine» (1767), compiuta dall'ufficiale Matija Antun Reljković (1732-1798), ma a lasciare una forte impronta fu anche il poema religioso di Antun Kanižlić dedicato a santa Rosalia, patrona di Palermo: *Sveta Rožalija panormitanska divica* (1780). Nei Balcani si sentiva bisogno di questa *peregrinatio* allegorica, spesso affrontata come visione [Lazarević Di Giacomo 2015, 180-187], oppure rivestita di misticismo che tendeva verso altre forme narrative ma sempre dalle evidenti

connotazioni massoniche, come nel caso del romanzo simbolico, filosofico e soprattutto iniziatico [Radulović 2005; 2009] del fisico Atanasije Stojković (1773-1832), intitolato *Kandor ili otkrovenje egipatskih tajni* (1800). Opera ibrida e pervasa da un accentuato simbolismo, *Kandor* prefigura un'esperienza di iniziazione [Radulović 2005, 448] e nel contempo ripercorre l'iconografia tipica dei rituali massonici [Stevens Curl 2011, 204-245], delle *peregrinationes* e dei viaggi cognitivi.
I tratti peculiari dei luoghi attraversati possono così essere schematizzati in base: 1) ai protagonisti del viaggio cognitivo e alle motivazioni per cui essi sono stati spinti a intraprendere tale avventura; 2) alla geografia fisica del viaggio cognitivo in riferimento a punti precisi sulle mappe; 3) all'ambiente (immaginario) esterno al viaggio; 4) agli interni della peregrinazione mentale.

2. I protagonisti del viaggio cognitivo e le loro motivazioni

Di solito sono due le figure che animano la storia. Il protagonista è generalmente un giovane inesperto e bisognoso di una guida, ruolo cui si presta un anziano descritto quasi sempre come canuto. Di rado del giovane vengono specificate la nazionalità e l'etnia, dal momento che si tratta di tipi asiatici o presunti tali, ma senza particolari distinzioni, dunque dai lineamenti semplicemente «orientali».
Il protagonista si mette così in viaggio per ambire, di volta in volta, a conoscenza, saggezza, sapere – quest'ultimo inteso più spesso come «sapere materiale», dunque risorsa utile che permette di progredire e affermarsi economicamente nella vita [Johnson 1760]. Durante il proprio viaggio mentale egli affronta temi e concetti astratti attraverso le modalità del sogno – ossia la visione resa possibile dal sogno – o della fantasia [Marti 2002]. È a tale scopo, in stretta analogia con il percorso d'iniziazione massonico concepito per gradi, che si rende necessario il sostegno di un uomo anziano, emblema appunto della saggezza. Ma talvolta la guida può assumere le forme di creatura soprannaturale, angelo o spirito, come nel racconto di Addison, *The Vision of Mirzah* (1711): «I had been often told that the Rock before me was the Haunt of a Genius; [...]. When he had raised my Thoughts, [...] as I looked upon him like one astonished, he beckoned to me, and by the waving of his Hand directed me to approach the Place where he sat.»
Una volta inoltrato nel viaggio che lo condurrà alla conoscenza, il giovane cammina, sosta, osserva, infine ascolta colui che lo porterà a scoprire nuovi mondi. A tale funzione di guida si presta anche la figura paterna, come nel caso della storia di *Ortogrul of Basra* di Johnson, apparsa sulla rivista "The Idler", dove il protagonista, proprio come Mirzah, ha una visione onirica, mentre lo spirito di Mirzah è sostituito dal padre di Ortogrul [cfr. Pike Conant 1908, 119]: «as he stood on the top of a hill shaded with cypress, in doubt whither to direct his steps, his father appeared on a sudden standing before him. Ortogrul, said the old man, I know thy perplexity; listen to thy father» [Johnson 1760]
Anche nel *Kandor*, il protagonista conosce un uomo anziano che si rivela in ultimo angelo di Dio. Puro e ingenuo come Candide, Kandor è desideroso di mettersi in viaggio per Menfi, l'antica città egiziana della scienza e del sapere, convinto che lì si nasconda la verità. La guida tuttavia gli confessa che la verità non si cela in un luogo fisico, piuttosto è il giovane a dover diradare le nebbie che gli offuscano l'occhio della mente. Solo da quel momento il suo viaggio potrà avere inizio [Stojković 1800, 8-11].

3. La geografia del viaggio cognitivo

Prima e durante una visione che racchiude un viaggio cognitivo, capita anche che si indichi come punto di partenza un luogo geografico reale, solitamente in (Medio) Oriente, Asia, Iraq, oppure Egitto. L'Oriente di questi racconti dalle suggestioni orientaleggianti è in realtà una dimensione immaginaria che pone il lettore occidentale di fronte a un contesto sociale e politico per certi versi familiare, anche se rivestito di una patina di esotico [Day, Lynch 2015, 861]. Così si apre *The Vision of Mirzah*, con il narratore intento a rievocare la scoperta da lui fatta in Egitto di un antico manoscritto orientale dove si descrive una visione: «When I was at Grand Cairo I picked up several Oriental Manuscripts, which I have still by me. Among others I met with one entituled, The Visions of Mirzah, which I have read over with great Pleasure. I intend to give it to the Publick».

Nel racconto *The Journey of a Day, a Picture of Human Life; the Story of Obidah*, pubblicato nel n. 65 del *Rambler*, il protagonista si mette in viaggio nella piana dell'Indostan: «OBIDAH, the son of Abensina, left the caravansera early in the morning, and pursued his journey through the plains of Indostan».

Anche in un altro racconto di Addison, *The Story of Abdallah and Balsora* (*The Guardian*, n. 167), il narratore rinviene un manoscritto orientale incentrato sulla figura del medico Helim, noto in Oriente tra i persiani: «The name of Helim is still famous through all the eastern parts of the world. He is called among the Persians, even to this day, Helim the great physician.»

Per le vie di Bagdad vaga poi l'Ortogrul dell'omonimo racconto di Johnson («As Ortogrul of Basra was one day wandering along the streets of Bagdat»), mentre in *Asem, an Eastern Tale: or a vindication of the wisdom of Providence in the moral government of the world* (1759), Goldsmith [1818, 21] descrive invece il monte Taurus in Turchia: «WHERE Tauris lifts its head above the storm, and presents nothing to the sight of the distant traveller but a prospect of nodding rocks, falling torrents, and all the variety of tremendous nature».

4. L'ambiente del viaggio cognitivo: esterni

Due dimensioni marcano l'ambiente di questa tipologia di viaggi: una interna, l'altra esterna. Quest'ultima può essere artificiale, dunque opera della mano dell'uomo, oppure espressione della volontà divina.

L'esterno nei racconti dei viaggi cognitivi corrisponde al mondo naturale: deserti di incommensurabile vastità, montagne, colli e valli, fiumi e laghi, cui si aggiungono i corpi celesti e pochi altri elementi: alberi, palme, cespugli, piante. Fulcro costante dell'ambientazione naturale è l'altura (la montagna o il colle), motivo dalle connotazioni via via diverse. Simbolo dell'approssimarsi alla divinità, la montagna è radicata in molte culture, antica concezione cosmica dell'*axis mundi*. Non a caso le montagne sacre come l'Olimpo o il Sinai sono emblema della potenza divina, tanto che l'ascesa allegorica ricorre anche nella Bibbia (Esodo 19, 10-13; Matteo 5, 1).

Degno di nota il fatto che *Mons Sapientiae* e *Mons Veritatis* sono un motivo presente nelle fiabe di Pilpay, in particolare nel racconto di Dabschelim, *The story of Dabschelim and Pilpay* [[Pilpay] 1789]. Sempre in *Pilpay*, tra le montagne che fanno da sfondo a molte avventure, viene menzionata Serandib, «famous for the residence of many of the learned men of the east» [15], oppure Gahen, «famous for a vast number of venomous animals» [44], e ancora Zamardot, «the most mountainous country of all the east» [189].

Nel racconto *The Hill of Science. A Vision* (1773), dove è evidente il richiamo all'etimo latino *scientia* («conoscenza», «illuminazione»), Anna Laetitia Barbauld, alla maniera del dialogo *La tavola*, attribuito al filosofo greco Cebete – dove un vecchio spiega ai protagonisti i significati nascosti in un quadro che vuole essere l'allegoria del destino dell'anima umana –, il Sognatore viene guidato da uno Spirito e va incontro ad alcune sembianze: Memoria, Pigrizia, Diligenza. Tra queste, Virtù dichiara che solo la *scientia* può portare alla felicità, infatti sul Colle della Scienza si erge il Tempio della Verità: «The mountain before thee, said he, is the HILL OF SCIENCE. On the top is the temple of Truth» [Aikin 1774, 14-15].

5. L'ambiente del viaggio cognitivo: interni

In Oriente la montagna o il colle sono intesi più volte come corrispettivo naturale del tempio, richiamo accentuato dallo scorrere dell'acqua, simbolo della vita presente tanto nel tempio quanto nel monte. In particolare in Egitto ogni edificio sacro è rappresentazione del colle primordiale [Reymond 1969, 46-47, 59; Lundquist 1994, 86]. Nei racconti appena citati l'ambiente è sì il prodotto della volontà divina ma è anche il risultato dell'operosità umana, di cui le costruzioni sono espressione tangibile. Attraverso varie peripezie, i protagonisti nei loro viaggi, oltre ai templi, intravedono palazzi, case, capanne, labirinti, giardini, ponti, ma anche serragli, tutti luoghi-chiave che rendono possibile il contatto tra le diverse culture dell'Oriente e dell'Occidente [Day, Lynch 2015, 861].

Una realizzazione puramente cognitiva è il tempio delle virtù nell'omonimo scritto del filosofo scozzese David Fordyce, *Temple of Virtue* (1757), dove il protagonista immagina di essere trasportato all'improvviso nel Palazzo del Piacere, concepito per soggiogare l'uomo e renderlo infelice. Di lì passa alla valle incantata, dove incontra un anziano che incarna lo Spirito della Formazione e lo conduce sul colle dove sosta un altro uomo, ancora più anziano, intento a meditare seduto in un padiglione elevato che domina l'ambiente circostante. Si tratta della Contemplazione, posta in cima alla collina dove ha sede il Regno della Virtù per educare coloro che vanno verso l'omonimo tempio [Fordyce 1759, 46].

Anche Kandor riceve l'illuminazione in cima a un colle in presenza di un saggio canuto; questi lo invita a seguirlo, e insieme vanno a occidente, attraverso una valle da cui si scorge un bosco, e dopo che si sono addentrati il vecchio si volta a oriente: si apre allora una porta che dà in un giardino creato da mano divina e solcato da due file di cedri. Quando svoltano a sinistra vedono un palazzo a pianta circolare a forma di anfiteatro, con molte stanze all'interno. Il palazzo è di marmo e sulle pareti di roccia sono raffigurati i Campi Elisi. Al centro vi è una stanza con un grande tavolo sul quale vi sono un libro e una candela. Attorno al palazzo-anfiteatro si estende un giardino, inaccessibile a coloro che non hanno raggiunto l'illuminazione. Qui, come menziona il vecchio, secondo un percorso iniziatico che presuppone più gradi di conoscenza, in linea con la massoneria, l'egittomania e l'esoterismo così in voga tra Sette e Ottocento, dopo che il giovane si sarà sottoposto a più prove gli si dischiuderanno gli occhi della ragione e potrà vedere la Verità seduta sul trono nel proprio palazzo.

Una costruzione ancora più insolita e dalla ricca simbologia è quella del ponte nel racconto-visione di Mirzah: in mezzo a uno specchio d'acqua contornato da montagne si trova un ponte con 77 pilastri e archi; è un'ardita costruzione che non ha inizio né fine, e in essa si scorgono molte botole attraverso le quali le persone cadono: «I see a Bridge, said

I, standing in the Midst of the Tide. The Bridge thou seest, said he, is human Life; consider it attentively».
La coscienza di posti come questi, che si possono *prospicere*, è fermamente radicata negli stessi protagonisti, indotti quasi sempre a contemplare le vedute e a rielaborarle nella loro mente per arrivare infine all'illuminazione, come nel racconto *The Value of Life fixed by Hope and Fear. An Eastern Story* (*The Adventurer*, n. 114) di Hawkesworth, dove il derviscio Almet, una volta terminata la visione e tornato alla realtà, consegue la pace interiore e vince ogni esitazione: «The sun was going down, the multitude was ret red to rest, and the solemn quiet of midnight concurred with the resolution of my doubts to compleat the tranquillity of my mind.» [Griffiths 1758, 296]

Conclusioni

Caduti oggi nell'oblio, forse perché considerati espressione di un genere "minore", i racconti qui presentati hanno giocato un ruolo fondamentale nel panorama culturale dell'Illuminismo europeo. In questo caso si dovrebbe parlare di vera moda letteraria di un'epoca, visto che il modello veniva ripetuto attraverso più varianti, pur nel rispetto dell'iconografia di base. La loro incidenza è confermata anche da attestazioni nell'arte figurativa, sia al momento della pubblicazione ma anche nei secoli successivi: si pensi per esempio al racconto *The Vision of Mirzah*, archetipo per molti artisti, dal pittore italiano Antonio Jolli all'incisore Charles William Sheeres, ma si tenga presente anche il volume *Journeys through Bookland* (1909) di Charles H. Sylvester. Se l'iconografia contribuì senza dubbio a plasmare le vedute di cui i protagonisti, nella finzione letteraria del testo, offrivano una testimonianza nei propri viaggi cognitivi, vale anche la considerazione opposta, nel senso che la *descriptio loci* di una così copiosa produzione fu fonte d'ispirazione per le raffigurazioni allegoriche di artisti in età successive. Un *feedback* culturale, dunque, anche se in realtà non sempre riscontrabile nei secoli a seguire.

Bibliografia

ADDISON, J. (1711), *The Vision of Mirzah*, "Spectator", n. 159, 1.9.
AIKIN, A.L. & J. (1774), *Miscellaneous pieces in prose*. Belfast: Printed by James Magee.
BALLASTER, R. (2005), *Fabulous Orients: Fictions of the East in England 1662-1785*. Oxford, New York: Oxford University Press.
CACHE, B. (1995), *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, tr. by Boyman, A. Ed. by SPEAKS, M. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
COSGROVE, D. E. (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin press.
DAY, G., LYNCH, J. (2015),*The Encyclopedia of British Literature: 1660-1789, vol. I*. Chichester: Wiley.
FORDYCE, D. (1759), *The Temple of Virtue. A Dream*. London: Printed for the Author.
GOLDSMITH, O. (1818), *Essays on Miscellaneous Subjects with and Inquiry into the Present State of Polite Learning*. Belfast: Printed for Samuel Archer.
[GRIFFITHS], R. (1758), *The Moral Miscellany: or, a collection of select pieces, in prose and verse, for the Instruction and Entertainment of Youth*. London: Printed for R. Griffiths.
HAWKESWORTH, J. (1753), *The Value of Life fixed by Hope and Fear. An Eastern Story*, "The Adventurer", n. 114, 8.12.
HESS-LÜTTICH, E.W.B. (2012), *Spatial Turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory*, "Journal for Theoretical Cartography", 5, 1-11.
HUNT, B.C. Jr. (1976), *Travel Metaphors and the Problem of Knowledge*, "*Modern Language Studies",*6/1, 44-47.
HUSSEY, C. (1927), *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London, New York: F. Cass.

JAVAREK, V. (1947), *Dositej Obradović and the English Rationalists*, "The Slavonic and East European Review", 25/65, April, 478-487.
JAVAREK, V. (1961), *Dositej Obradović's English Models, 1785-1788*, "The Slavonic and East European Review", 11/94, December, 24-43.
JAWORSKI, A., TURLOW, C. (2010), *Introducing Semiotic Landscapes*, in: *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*. Ed. by JAWORSKI, A., TURLOW, C. London, New York: Continuum International Publishing Group, 1-40.
JOHNSON, S. (1760), *Ortogrul of Basra*, "The Idler", n. 99, 8.3.
JOUVE, V. (2010), *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso. Il senso dello spazio. Lo* spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando.
LAZAREVIĆ DI GIACOMO, P. (2015), *U Dositejevom krugu. Dositej Obradović i škotsko prosvetiteljstvo*. Beograd: Zadužbina Dositej Obradović.
LEFEBVRE, H. (1974), *The Production of Space*, tr. by Nicholson-Smith D. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell.
LUNDQUIST, J.M. (1994), *What is a Temple? A Preliminary Typology*, in: *Temples of the Ancient World: Ritual and Symbolism*. Ed. by PARRY, D. W. Salt Lake City: Desert Book.
MAKDISI, S., NUSSBAUM, F. (2008), *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. New York, Oxford: Oxford University Press.
MARSHALL, D. (2005), *The Frame of Art: Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
MARTI, K. (2002), *Dream Vision*, in: *A Companion to Old and Middle English Literature*. Ed. by COONER LAMBDIN L., LAMBDINR. T. Westport: Greenwood Press.
PIKE CONANT, M. (1908), *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*. New York: The Columbia University Press.
[PILPAY] (1789), *The Instructive and Entertaining Fables of Pilpay, an Ancient Indian Philosopher*. London: Printed for J. F. and C. Rivington, S. Crowder, T. Longman, B. Law, S. Bladon, G. and T. Wilkie, and B. Collins.
RADULOVIĆ, N. (2005), *Stojkovićev Kandor kao inicijacijski roman*, "Letopis Matice srpske", 181/476, 3, 447-455.
RADULOVIĆ, N. (2009), *Podzemni tok: egzoterično i okultno u srpskoj književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
REYMOND, E.A.E. (1969), *The Mythical Origin of the Egyptian Temple*. Manchester: Manchester University Press.
SOJA, E. (2001), *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
STEVENS CURL, J. (2011), *Freemasonry & the Enlightenment: Architecture, Symbols, & Influences*. London: Historical Publications.
STOJKOVIĆ, A. (1800), *Kandor ili Otkrovenije egipetskih tain*. Budim: Pečatano pismeni Slaveno-Serbskija Pečatni Kralevskago Vseučilišća Peštanskago.
SYLVESTER, C. H. (1909), *Journeys through Bookland*. Chicago: Bellows-Reeve Company.

Chinese Cultural Landscapes Diaspora in Modern Era in Europe: a Brief History

YAPENG OU
Università Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract
In modern times, especially with deepening globalization and increasing transnational mobility, Chinese cultural landscapes diaspora, a by-product of intercultural exchanges, is becoming more and more frequent and varied in forms. In a diachronic way, this paper aims to explore this phenomenon with a special focus on modernity. For this purpose, by exploring reasons for the formation and development as well as analysing the typology and characteristics of Chinese cultural landscapes diaspora, it first traces its history before the 1840s, discussing artistic and architectural representations of Chinoiserie in Europe. Then mainly based on the author's observations in Germany and France, the discussions are focused on Chinese cultural landscapes diaspora in the course of Chinese modernization, which saw two major landscape diasporic forms: Chinatown and in a later phase world exhibitions and Chinese gardens. Finally, a tentative definition of Chinese cultural landscapes diaspora is given.

Keywords
Chinese Cultural Landscapes Diaspora; Modernity; *Chinoiserie*; Chinatown; Chinese Gardens

Introduction
In modern era, the world has started seeing increasing communication and exchanges between the East and the West. The modern world of today is characteristic of globalization and transnationalism, which prove to be a dynamic process leading to socio-cultural transformations in urban societies. In this process, mobility, especially transnational one, becomes a significant impact factor in creating opportunities for intercultural interactions, since around the world it has been "a crucial means by which new cultural knowledge is gained, new spatial images and meaning are generated, and new cultural or national identities are formed" [Lin 2003, 142]. Indeed, intercultural interactions in modern era have led to dialogues among civilizations, which have in return help to create new artistic and landscape forms. For example, *Chinoiserie* "combined Asian and European motifs in whimsical, Chinese-inspired designs for architecture and interior decoration" [Leath 1999, 48]. The Japanese garden (also called Garden of Peace) at the UNESCO Headquarters in Paris also clearly shows Noguchi's attempts to combine "the ancient and modern and even the Eastern and Western" [Ashton 1993, 144].
With increasing mobility and cultural pluralism in big cities especially of developed countries, cultural landscape diaspora is more and more a by-product of international immigration, shaping urban cultural landscapes. According to UNESCO, cultural landscapes are cultural properties and represent the "combined works of nature and of man" and "a diversity of manifestations of the interaction between humankind and its natural environment" [UNESCO 2015, 71]. Such a definition is focused on the interconnectedness between naturality and culturality of landscapes, which exist as an

anthropised natural environment. However, giving emerging ethnic socio-cultural phenomena in urban areas under the influence of multiculturalism and modernity, which tend to create new urban landscapes, it is therefore necessary to enlarge the concept "cultural landscape" to incorporate the "interactions between human beings and their environment" which is no longer confined to natural environment [Liu 2013, 230].

As the available literature shows, there is a lack of systematic research on cultural landscape diaspora as a whole, which tends to be explored seemingly in a marginalized way, for instance, as part of discussions on immigration-related studies, which account international immigration, or diaspora for landscape formation and transformation. Falola, for example, sees the new African diaspora in the US as "a visible part of the cultural landscape", since ethnicity-based businesses, such as groceries and restaurants, are part of the urban landscape, resulting in social relations which are "conducted across borders, and one can live in one country and consume the culture and products of another" [2013, 255-256]. It is also acknowledged that African diaspora has played "a significant role in shaping the cultural landscape of the Americas since 1500" [Carney & Voeks 2003, 70]. Woldemariam and Lanza [2015] maintains that there exists a linguistic landscape helping the construction of an imaginary community among a diaspora community based on the myth of the old homeland. Liu highlights the role of collective identities and traditional *savoir-vivre* in the formation and development of Chinatown as a "particular cultural landscape" [2013, 227-230].

The scarcity of literature available about cultural landscape diaspora invited the author to come up with such a thesis that under the influences of Chinese modernity and European modernity, there has been a Chinese cultural landscapes diaspora in Europe following increasing intercultural communications and exchanges between China and Europe since the early modern period of modern history. This paper is therefore meant to carry out under the context of modernity a diachronic study on the Chinese cultural landscapes diaspora in Europe by exploring reasons for its formation and development as well as analysing its typology and characteristics in different historical phases.

1. Chinese Cultural Landscapes Diaspora before the 1840s

Following the discussion in the Introduction, especially mindful of landscape issues closely linked with modernity, this paper tentatively enlarges the range of cultural landscapes by integrating urban socio-cultural environment, thus adopting the concept of "macro-cultural landscapes". In addition, this paper also considers conceptual representations of landscapes, namely the artistic, immaterial and intangible dimension of landscapes as "cultural landscapes", or to put it more precisely, "micro-cultural landscapes", for instance, landscape-related artistic forms, so as to highlight the culturality of cultural landscape, i.e. landscape represented or created as a result of cultural activities. Therefore, the following discussions on *Chinoiserie* and Chinatown are considered as diaspora of Chinese cultural landscapes. As for Chinese gardens abroad, they contribute unarguably to the overall picture of Chinese cultural landscapes diaspora, since gardens in general are cultural landscapes which represent "the clearly defined landscape designed and created intentionally by man" [UNESCO 2015, 71].

Generally speaking, cultural landscape diaspora from China and East Asia to Europe seemingly has started as a byproduct of increasing commercial activities since the 17th century between China and Europe under the influence of European modernity. On

China's side, Ming Dynasty (1368-1644) saw great prosperity of urban commodity economy, which is best demonstrated in Jiangnan – a geographic area covering lands immediately to the south of the lower reaches of the Yangtze River, including the southern part of the Yangtze Delta – 江南 by the highly developed handicraft industry and water transportation facilitated by the Grand Canal. With the annulment of the ban on maritime trade 隆庆开关 in 1567 by the Longqing Emperor 明穆宗, foreign trade in coastal areas was reactivated, making exportation of silk and porcelain possible via the Maritime Silk Road 海上丝绸之路. Earlier than that, in 1557, Macau was rented to Portugal as a trading port. On Europe's side, the period between 15th and 18th century marked the Age of Discovery and the discovery of the sea route to the East through extensive overseas explorations, leading to overseas business expansions. During the Age of Discovery, Europeans, instead of through Mongol- or Muslim-controlled territories started arriving on China's southeastern coast by sea, via Portuguese-controlled Malacca or the Spanish Philippines. Moreover, this period also marked the development of European modernity, especially with the rising of the Industrial Revolution from about 1760 to sometime between 1820 and 1840. Besides overseas trades, missions of the Jesuits in China between the 16th and 17th century also played a significant role in promoting exchanges of knowledge, science and culture between China and Europe. Under the above-mentioned historical background, this paper argues that Chinese cultural landscapes diaspora has successively gone through three historical phases: *Chinoiserie*-led cultural landscape diaspora, Chinatown-led cultural landscape diaspora and exhibition-garden-led cultural landscape diaspora. While the first phase enjoyed greatest popularity before the 1840s which was considered as a pivotal turning point of historical course of China, the other two later phases, to be discussed in the following section, owed their emergence to Chinese modernization.

In its very first phase, Chinese cultural landscapes diaspora takes the form of *Chinoiserie* [Marx 2007, 735], which began in the mid-to-late 17th century and reached its apogee in the mid-18th century. *Chinoiserie*-led cultural landscape diaspora is manifested in two ways: artistically where Chinese landscapes are represented by single artwork, furniture, interior decorations (wall paintings and wallpapers for example) (fig. 1) and architecturally where Chinese landscapes are represented by single *Chinoiserie* building, complex or landscape garden (figg. 2, 3). Except for exported Chinese artifacts with landscape motifs which later served as inspiration for European imitations, both artistic and architectural cultural landscape diaspora are in essence landscape imitations. A good example of artistic imitation of Chinese landscape is the well-known "willow pattern" (around 1790, fig. 4), whose fancied "Chinese" landscape elements even led to the invention of various folkloric stories to promote sales.

As for architectural imitations, Chinese landscape garden concepts, usually blended with the cultural, artistic and architectural traditions of host counties, prove to be quite influential in the construction of a "Chinese" landscape. The first Chinese garden art concept introduced into the West, *sharawadgi*, meaning "beauty, without order that takes the form of an aesthetically pleasing irregularity in landscape design" [Kuitert 2014, 78], was

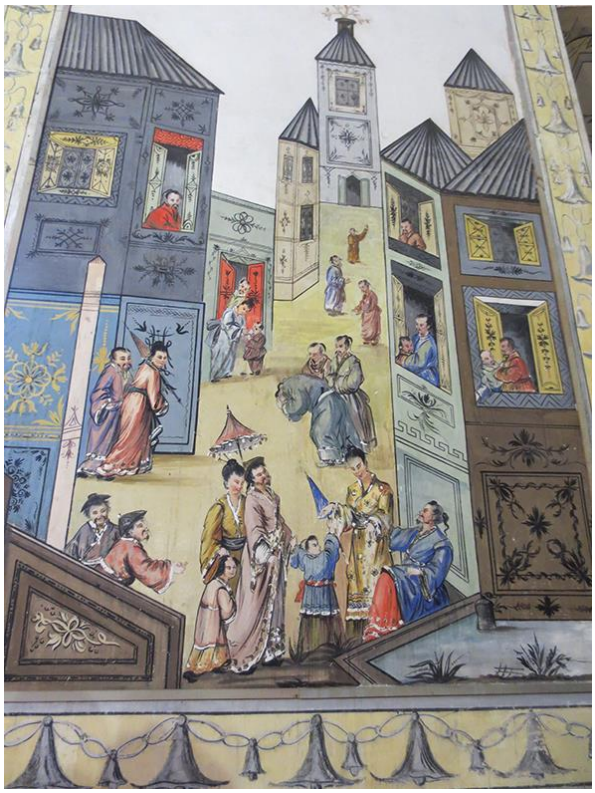


Fig. 1: Chinoiserie Wall Paintings in the Chinese Room of the Royal Palace of Portici, Portici, Italy. © OU Yapeng (2013)

Fig. 2: Model of a Chinese pavilion (for the garden of the Royal Palace of Portici, Italy). Designed by Luigi Vanvitelli. Painted wood and plaster, 120 x 60 cm. Caserta Royal Palace, Inv. 3871 [1951/52]. © OU Yapeng (2015)

Fig. 3: A Chinoiserie pavilion observed in Posillipo, Naples, Italy. © OU Yapeng (2013)

Fig. 4: A "willow pattern" plate (incomplete) exhibited at the Museum of Castello Maniace, Syracuse, Italy. © OU Yapeng

Fig. 5: William Marlow (1763). View of the Wilderness at Kew with the Chinese Pagoda. Watercolor, 28.1 x 45.2 cm. [25.19.43]. Source: metmuseum.org (2016).

influential in English landscape garden movement in the 18th century, leading to the development of Anglo-Chinese garden [Chang 2010, 18] in Britain, France, Germany, etc. Famous gardens preserved until today showing evident style of Anglo-Chinese landscape garden, just to name a few, are Kew Gardens in Britain (fig. 5), Wörlitzer Park and Oranienbaum Castle in Germany, etc., with Stourhead in Britain deemed as the perfect realization of the Anglo-Chinese garden concept in Europe [Sullivan 1990, 286].

It is worth noting that Chinese cultural landscapes diaspora in this phase results essentially from landscape imitations in Europe, where Chinese culture landscapes are reinterpreted, transformed, localized and finally acculturated. Since it was driven by

"imaginary" understanding of Chinese culture as a whole based on European fantasies, it inevitably led to the creation of landscapes alien to any authentic Chinese cultural landscapes. The *Chinoiserie*-led architectural Chinese cultural landscapes diaspora gradually declined from the late 18th century on, when "the appeal of the East had to compete with other exotic tastes", and more importantly, it seemed to European eyes "the antithesis of neoclassicism". The decline of *Chinoiserie* also reflects the fall of the Empire of China, whose ossified, rigid feudal regime became an obvious obstacle for China to usher in modernity.

2. Chinese Cultural Landscape Diaspora since the 1840s

As mentioned above, the two later phases emerged as a result of Chinese modernization. The second phase of Chinese cultural landscapes diaspora, mainly in the form of Chinatown, is closely linked with "Chinese modernity" starting from the 1840s [Chen 2008], when the then Qing Empire (1644-1911) was forced to open up under successive Western invasions following the First Opium War (1839-1842). More precisely speaking, Chinatown developed under two influences of the modernity: the Chinese modernity and the Occidental modernity [Liu 2013, 233]. In this historical period, emigration from China, especially to North America, started to emerge and accelerate, which became even more remarkable during the first half of the 20th century. In a time when racism and ethnic segregation and even persecution – for example, the Chinese massacre of 1871 in the Chinatown in Los Angeles, and the *Chinese Exclusion Act* (1882) – were nothing uncommon, early Chinese immigrants had to settle down together in enclaves in cities, creating clan-like Chinatown, "an idiosyncratic oriental community amidst an occidental urban environment" [Lai 1973, 102-103]. Chinatown proves to be a Chinese cultural landscapes diaspora mainly because of its notable symbolism, not only on architectural and cultural level, but also collective identity. Cha thus coined the term *enchinoisement* to describe the idea of attributing a Chinese character to an object, to a place, through reinterpretation rather than parody [2004, 7]. Chinese architectural symbols, such as front (arch) doors, Chinese stone lions, Chinese red lanterns, commercial signs in Chinese characters, Chinese ornaments, etc., all contribute to the *enchinoisement* of Chinatown (fig. 6), making a somehow stereotyped, metamorphosed "Chinese" landscape out of the urban environment and architectural structure of a certain host city.

The third phase started from the last decades of the 19th century, often in the form of world exhibitions or gardens by voluntary actions of the Chinese government, and persists until today. This phase thus can be said to be exhibition-led or garden-led Chinese cultural landscapes diaspora. Increasing international communications and exchanges have created official opportunities for China to present its architecture, culture, way and life, etc. to the Western World, whose interest in *Chinoiserie* continued to diminish. No matter the 1867's *Exposition universelle* (International Exposition) in Paris or the 1915's Panama-Pacific International Exposition in San Francisco (fig. 7), not to mention many others before 1949, the then Chinese government constructed pavilions in classic Chinese architectural style, where mainly Chinese artifacts were exhibited. However, this kind of landscape diaspora was short-lived, and they were unavoidably torn down after the

Fig. 6: Enchinoisement observed in the Triangle de Choisy, the largest commercial and cultural center for the Asian community of Paris. *© OU Yapeng (2015).*

Fig. 7: China Pavilion at the 1915's Panama-Pacific International Exposition in San Francisco.
Source: C. Roskam (2014), jsah.ucpress.edu.

Fig. 8: Garten der schönen Melodie, Stuttgart, Germany.
© OU Yapeng (2013).

conclusion of exhibitions. Nevertheless, it revitalized *Chinoiserie* in a certain way, for example, King Leopold II, inspired by the Paris World Exhibition of 1900, commissioned the construction of the Chinese Pavilion and Japanese Pagoda in the the Royal Palace of Laken in Brussels.

Another international event dedicated to the arts of garden, garden design, landscaping and landscape architecture, garden festivals or exhibitions, have served as another important platform for China to introduce its cultural landscapes to the West. This occurred especially following the reform and opening up of China since the 1980s. The *Internationale Gartenbauausstellung* (International Garden Expo) of 1983 in Munich saw China's participation for the first time in a European garden exhibition, contributing the very first authentic Chinese garden *Garten von Duft und Pracht* (Garden of Scent and Splendor) 芳华园 in Europe, which still stands in today's Westpark. Then on the occasion of the 1993's World Horticultural Exposition in Stuttgart, another authentic Chinese garden, *Garten der schönen Melodie* (Garden of Fine Tune) 清音园 (fig. 8) was built, which was then relocated and became a permanent landscape garden in Stuttgart. To promote mutual understanding and cultural communication between the East and the West, since the 1960s there has been the trend that landscape gardens are sometimes used as gifts for sister cities. As available literature shows, today Germany boasts most Chinese gardens in Europe, many of which are

Fig. 9: Frühlingsblumengarten, Frankfurt, Germany. © OU Yapeng (2013)

Fig. 10: Wen Zhengming (1531). The Small Flying Rainbow Bridge depicted in the Atlas of the Humble Administrator's Garden, a typical scholar garden. Source: commons.wikimedia.org (2016).

gifts for sister cities. The *Garten des Kranichs* (Garden of Crane) 郢趣园, completed in 1988 as a gift of Wuhan to Duisburg, is the first Chinese garden of this type. Shortly after in 1989, Frankfurt received its *Frühlingsblumengarten* (Garden of Spring Flowers) 春华园 (fig. 9) from Guangzhou. Hamburg also received its *Neuer Yu Garten* (New Yu Garden) 汉堡豫园 in 2008 from Shanghai. These gardens prove to be highly authentic as Chinese culture landscapes, considering the fact that they respect, represent as well as transmit Chinese landscaping and garden ideals, thus almost duplicating Chinese cultural landscapes. Different from *Chinoiserie* or Chinatown, they represent more complete, genuine cultural landscapes in terms of both authenticity and diversity. On the one hand, without one single exception, they were completely built by Chinese garden craftsmen with original materials imported from China; more importantly, most of their landscape designs and realization are in strict accordance with the norms of the long-established "scholar garden" paradigm (fig. 10). For example, the *Qians Garten* (Qian Garden) 潜园 in Bochum made allusion to the famous fable *The Peach Blossom Spring*《桃花源记》written by Tao Qian 陶潜, a Chinese poet of the Six Dynasties period (220-589). Similarly, the *Garten der schönen Melodie* was inspired by a poem written by Zuo Si 左思, a writer and poet of theWestern Jin Dynasty (265-316): "Not only lute and flute, strings is also landscape" 非必丝与竹，山水有清音.

On the other hand, the various styles of Chinese gardens in Germany vividly demonstrate the diversity of Chinese
garden arts. Besides the above-mentioned *Garten von Duft und Pracht*, *Qians Garten* and *Garten der schönen Melodie*, others including *Garten des ewigen Glücks* (Garden of Eternal Joy) 怡园 in Weißensee, *Garten der vielen Ansichten* (Garden of Changing Views) 多景园 in Mannheim, *Garten des wiedergewonnenen Mondes* (Garden of the Reclaimed Moon) 得月园 in Berlin, etc., all of these gardens have the classical garden style popular in Jiangnan regions, especially from Suzhou and Yangzhou cities. However, not all Chinese gardens are confined to the Jiangnan style.
For example, the style of *Garten des Kranichs*, a gift from Wuhan to Duisburg, presents cultural and artistic features of the ancient Chu State, which Wuhan considers as its cultural origins. As for *Frühlingsblumengarten*, it manifests typical architectural style in Anhui Province.
In addition, it is worth noting that, Chinese gardens in Germany are not mere “replicas”, simply because they are not bluntly “copied” from classical gardens in China. For example, the design and construction of *Frühlingsblumengarten* strictly complied with principles and norms of classical Chinese gardens, creating an original garden that is “kein exotisches Schauobjekt ..., auch keine Imitation, sondern in Gestaltung, Konstruktion und Materialien dem entsprechen, was Chinesen in jahrhundertealter Tradition zu planen und zu bauen imstande sind” [Stadt Frankfurt 1989]. Actually, it proves to be rather challenging to build a Chinese garden in a German city with distinctive landscapes and environmental conditions from those in China. Moreover, it’s necessary to address the particular needs of special groups in modern society, such as the disabled. The construction of *Frühlingsblumengarten* best illustrates this:

> Einen chinesichen Garten in einen alten und wertvollen, mit vielen alten Bäumen bestückten Park einzufügen war kein leichtes Unterfangen. Denn, alte Bäume, wenn auch untypisch für das Bild eines chinesichen Gartens, sollten auf jeden Fall erhalten bleiben, das Gesamtgelände durfte in den Höhen nicht wesentlich verändert werden und die Wasserfläche des ehemaligen Weihers sollte als zentrales Element den neunen [sic] Garten prägen. Darüberhinaus durfte der Garten in seinen wesentlichen Bereichen keine räumlichen Barrieren aufweisen, damit er für ältere Menschen und für Körperbehinderte zugänglich und erbebbar [sic] ist[1]. [Stadt Frankfurt 1989]

Thanks to painstaking considerations, the designs and constructions of these Chinese gardens have taken full advantage of local existing landscape and environmental conditions as well as users’ needs, so as to maximize the gardens’ adaptability into the surrounding landscapes and their accessibility.
Based on the above discussions, this paper defines Chinese cultural landscapes diaspora as an on-going both historical and contemporary phenomenon and a dynamic process where Chinese culture landscapes in artistic, socio-cultural and architectural forms diffuse and develop abroad, following increasing intercultural communications and exchanges between China and the rest of the world, either as a result of the host country’s autonomous imitation and/or creation based on its understanding of original Chinese cultural landscapes or Chinese individuals’ or governmental behaviors in the course of Chinese modernization.

Conclusions

This paper explored the history, typology and causes of Chinese cultural landscapes diaspora in Europe taking place in modern era, namely, from the mid-to-late 17th century until today. Conscious of landscape issues closely related to modernity as well as the necessity to possibly present an overall picture, this paper addressed the thesis of Chinese cultural landscapes diaspora with an enlarged scope of cultural landscapes, which incorporates into conventional cultural landscapes (gardens for example) both urban socio-cultural environment, the "macro-cultural landscapes", and artistic, conceptual representations of landscapes, "micro-cultural landscapes". Initially as a by-product of commercial exchanges and later as a means of intercultural exchanges in modern times, Chinese cultural landscapes diaspora is in essence a natural phenomenon that reflects the on-going process of transnational mobility, modernization and globalization. Becoming more and more frequent and varied in forms, Chinese cultural landscapes diaspora has successively gone through three historical phases, each of which corresponds to three major representations, namely, *Chinoiserie*, Chinatown, and most recently, world exhibitions and Chinese gardens. While the first phase is characteristic of active, creative European imitation of Chinese cultural landscapes both artistically and architecturally, the other two phases are driven by Chinese modernity: either Chinatown as individual behaviors or Chinese gardens as governmental behaviors.

Due to space limitation, the present study didn't provide further discussions on *Chinoiserie*'s diversity of artistic representations (for example, interior decorative arts) and its evolution in modern times. It is expected that in the near future, this paper will invite more discussions on Chinese cultural landscapes diaspora, and East Asian cultural landscapes diaspora in the West also proves to be an interesting research field.

Bibliography

ASHTON, D. (1993). *Noguchi East and West*. University of California Press.

CARNEY, J. A. & R. A. Voeks (2003). "Landscape Legacies of the African Diaspora in Brazil". *Progress in Human Geography*. 27/1, pp. 68-81.

CHA, J. (2004). "La représentation symbolique dans le contexte de la mondialisation: L'exemple de la construction identitaire du quartier chinois de Montréal". *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture*. 29, No. 3, 4, pp. 3-18.

CHANG, E. H. (2010). *Britain's Chinese Eye: Literature, Empire, and Aesthetics in Nineteenth-century Britain*. Stanford: Stanford University Press.

CHEN, L. (2008). "De l'occidentalisation à la modernisation - une brève histoire de la modernité chinoise", http://www.world-governance.org/IMG/pdf_modernite_chinoise_-_version_en_francais.pdf, accessed on April 15, 2016.

FALOLA, T. (2013). "Tanure Ojaide and Akin Ogundiran: Knowledge Circulation and the Diasporic Interface". in *The African Diaspora: Slavery, Modernity, and Globalization*. Rochester: University of Rochester Press.

KUITERT, W. (2014). "Japanese Art, Aesthetics, and a European Discourse: Unraveling *Sharawadgi*". *Japan Review*, 27, pp. 77-101.

LAI, D. C. Y. (1973). "Social-Economic Structures and Viability of Chinatown". *Residential and Neighborhood Studies in Victoria*. Victoria: University of Victoria Press, pp. 102-103.

LEATH, R. A. (1999). "'After the Chinese Taste': Chinese Export Porcelain and Chinoiserie Design in Eighteen Century Charleston". *Historical Archaeology*. Vol. 33, No. 3, pp. 48-61.

LIN, G. (2003). "Identity, Mobility, and the Making of the Chinese Diasporic Landscape in Hong Kang". In L. Ma and C. Cartier (eds.) *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility and Identity*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

LIU, Y. (2013). "Chinatown: un marquage ethique de l'espace urbain". In R. Krüger & U. Ufer (eds.) *Paysages culturels de la modernité*. Aachen: Shaker Verlag.

MARX, J. (2007). "De la Chine à la Chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles)". *Revue belge de philologie et d'histoire*. Vol. 85, No. 3, pp. 735-779.
Stadt Frankfurt (ed.) (1989). *Der Chinesische Garten in Frankfurt*. Offizielle Broschüre der Stadt Frankfurt, http://www.frankfurt.de/sixcms/media.php/738/china_garten_ok.pdf, accessed on April 19, 2016.
SULLIVAN, M. (1990). "Chinese Art and Its Impact on the West". In P.S. Ropp & T.H. Barrett (eds.) *Heritage of China: Contemporary Perspectives on Chinese Civilization*, University of California Press.
UNESCO (2015). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. World Heritage Centre.
WOLDEMARIAM, H. & E. Lanza (2015). "Imagined community: The linguistic landscape in a diaspora". *Linguistic Landscape*. Vol. 1, Issue 1-2, pp. 172-190.

Sitography

Consulate-General of China in Frankfurt (2013). "Chinese Gardens in Germany"
http://www.decorativefair.com/key-periods-in-the-development-of-Chinoiserie-style-in-the-west-how-taste-travelled-part-iii/, accessed on 14 April 2016
"Key Periods in the Development of *Chinoiserie* Style in the West - How Taste Travelled. Part III", http://frankfurt.china-consulate.org/chn/zxxx/t1069046.htm, accessed on 19 April 2016
https://en.wikipedia.org/wiki/Jesuit_China_missions, accessed on 10 April 2016
https://fr.wikipedia.org/wiki/Chinoiserie, accessed on 15 April 2016
https://en.wikipedia.org/wiki/Age_of_Discovery, accessed on 15 April 2016
https://zh.wikipedia.org/wiki/隆庆开关, accessed on 10 April 2016
http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/chinoiserie, accessed on 10 April 2016
https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Chinese_Americans, accessed on 10 April 2016
http://www.kmkg-mrah.be/history-0, accessed on 16 April 2016
https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_history, accessed on 20 April 2016

Note

[11] "To insert a Chinese garden in an old and valuable park stocked with many old trees was not an easy task. Because old trees, although not typical for the image of a Chinese garden, should be preserved in any case. The height of the total area shouldn't be significantly changed, and the water area of the former pond should characterize the new garden as a central element. Moreover, the garden should have no spatial barriers in its main areas, so that it is accessible for the elderly and the disabled." Translation by the author.

Quei diavolacci di Appennini... *Dal Giogo al passo della Futa tra impervi paesaggi e luoghi malfamati*

Those hellish Apennines...: *from Giogo to the Futa Pass - between a rock and a hard landscape*

FABIANA SUSINI
Ricercatore indipendente

Throughout the 18th century, the road from Florence to Bologna, passing through the mountain pass of Giogo, was the busiest route of the Grand Duchy of Tuscany. Prior to the opening of the pass of Futa (1752), the route between the two cities required at least two days. After that, the journey could be made in half a day. This paper will examine the "vision" of the 18th century travelers, examining the accounts of a series of witnesses who discuss the theme of contrast between the bleak Apennines and the beautiful Tuscan countryside. These travelers were sensitive to agricultural landscapes as expressions of order and rationality, and only reluctantly susceptible to the fascination of the undisciplined wildness and variety of the mountain landscape. As the conditions of the road and infrastructure improved, a change in sensitivity led to a new affection for the landscapes first seen as harsh, difficult and thorny.

Parole chiave
Grand Tour, viabilità, Appennino, ricettività
Grand Tour, roads, Apennines, receptivity

Introduzione

Il percorso che da Firenze conduce a Bologna, da sempre uno dei più frequentati dell'Italia centrale, è considerato uno dei tracciati più impervi e difficili della viabilità appenninica: per secoli questo tragitto ha angosciato i viaggiatori per la faticosa lentezza dell'ascesa, l'asprezza del tratto montano, il fondo dissestato delle strade e le angustie delle condizioni metereologiche.

A partire dall'età moderna e fino alla prima metà del XVIII secolo, l'antica strada postale bolognese dipartiva da Firenze per raggiungere Bologna in 2-3 giorni di viaggio, passando attraverso il passo del Giogo: durante il tragitto erano previste occasioni di sosta a Fontebuona, San Piero a Sieve, Scarperia, Ponzalla, Giogo, Firenzuola, per poi raggiungere Pietramala e le Filigare; una volta passata la dogana, in territorio pontificio-emiliano, altre soste erano previste a Scaricalasino, Loiano, Pianoro, Sabbione, prima di raggiungere Bologna [Chieppi 1993, 27]. La situazione della viabilità del Granducato toscano agli albori del Settecento presentava condizioni generalmente arcaiche e trascurate; soprattutto nelle zone di passo montane le strade erano caratterizzate dalla tortuosità e dalla grettezza del fondo (quasi sempre sterrato, raramente sistemato con massicciata e inghiaiato o lastricato). Questa poca accuratezza nella manutenzione delle strade era frutto di una politica territoriale tipica degli stati di antico regime, che consideravano la strada principalmente nella sua valenza strategico-militare: soprattutto i

tratti che risalivano i versanti dell'Appennino ai confini del Granducato erano volutamente mantenuti nelle loro caratteristiche di estrema precarietà poiché, in quelle condizioni, essi si prestavano maggiormente alla difesa del territorio [Rombai 1989, 147]. Le condizioni generali della viabilità montana erano pessime soprattutto nel periodo invernale; raramente i valichi erano transitabili a causa dell'altitudine a cui la vecchia via Bolognese si spingeva per aggirare gli ostacoli naturali e anche le strade di fondovalle, con le piene primaverili, erano difficilmente praticabili. In alcuni punti del tragitto vi era la necessità di ricorrere ai muli, con notevoli guadagni per i locali che rifornivano i forestieri di bestie supplementari al bisogno [Boncompagni 1998, 27]; questo il commento di Charles Thompson (1744):

> se gli italiani non avessero cura delle loro strade, per le quali sono rinomati in tutta Europa, recarsi da Bologna a Firenze superando gli Appennini sarebbe pressoché impossibile; infatti la via che valica questi monti è talmente impraticabile alle carrozze che da queste parti consigliano di ricorrere ai muli.

Si dovette aspettare la seconda metà del XVIII secolo, per iniziare un'imponente opera di ammodernamento delle vie di comunicazione, ritenute allora un fondamentale veicolo di progresso economico e socio-culturale. Sul percorso venne allestita una strada carrozzabile per iniziativa lorenese, per facilitare le comunicazioni tra Vienna e Firenze. Il nuovo tracciato fu progettato nel 1747, con un percorso più alto rispetto al precedente, ma più breve, che abbandonava il vecchio passo del Giogo per attraversare quello della Futa [Sterpos 1961, 127] . Dal 1764 il nuovo tragitto fu considerato una strada transappenninica di interesse nazionale: il viaggio tra Bologna e Firenze richiedeva allora dalle 12 alle 15 ore, a seconda della stagione e delle condizioni della strada.

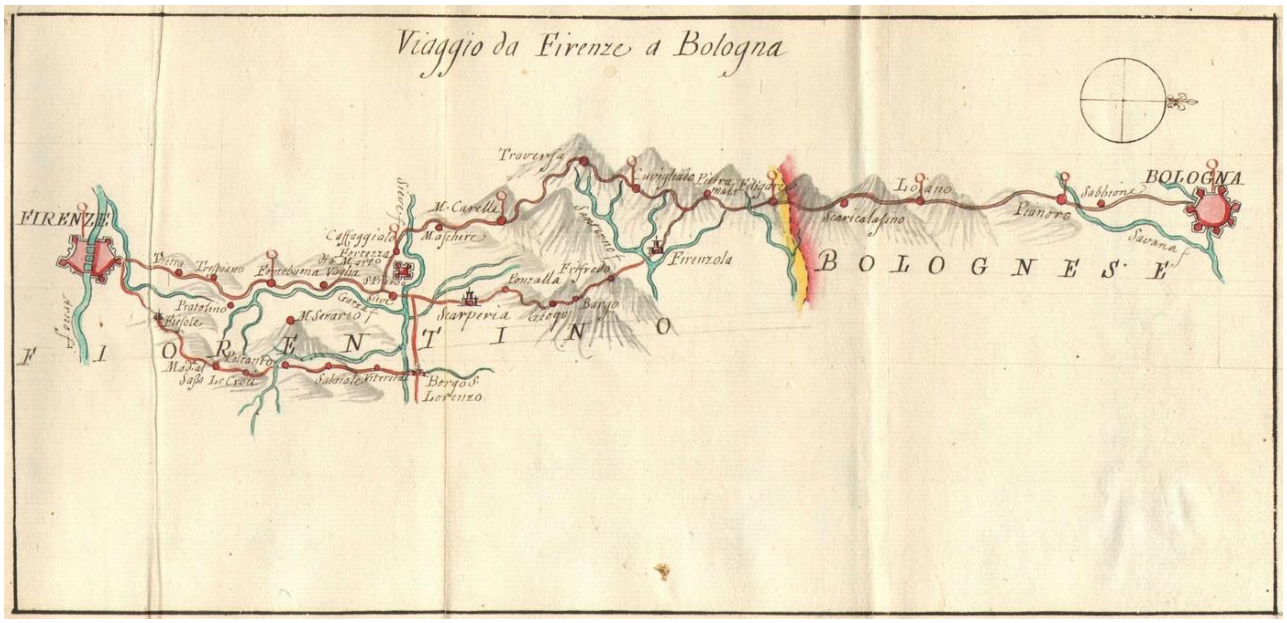


Fig. 1 A. Cantile, Guida per viaggiar la Toscana e Sulla guida per viaggiar la Toscana del XVIII secolo custodita nelle conservatorie dell'I.G.M., I.G.M. e supplemento alla rivista universo 6/2002, Firenze. Viaggio da Firenze a Bologna.

1. Dall'antica via del Giogo al nuovo passo della Futa: le difficoltà del percorso appenninico e le impressioni sul paesaggio

Fin dalla fine del XVII secolo, le impressioni dei viaggiatori sulla Firenze- Bologna furono molteplici e a volte in contraddizione tra loro: Lassels (1670) impiegò due giorni per attraversare gli Appennini a cavallo con un viaggio «lungo e monotono»; Burner (1685-86) trovò invece le strade maestre in «buone condizioni, tanto che sarebbe difficile trovarne altre tenute così bene perfino nei paesi con tenore di vita più elevato». Per Misson (1691), la strada era «difficile» per la presenza dei monti e il cammino si faceva «molto cattivo»: alla salita bisognava «immancabilmente scendere a piedi». Le difficoltà del viaggio sull'antico tracciato sono lamentate anche da numerosi viaggiatori del secolo successivo: per Addison (1701-3), «la via da Firenze a Bologna […] è la peggiore strada di tutte le appenniniche». Wright (1720-21) annotava che «nel tragitto da Firenze a Bologna passammo per il Giogo, la più alta e ripida salita dell'Appennino di questa zona d'Italia». De Brosses (1739) descrisse il suo arrivo da Bologna a Firenze in una sola giornata con cinquantacinque miglia di cammino; una giornata di posta delle più dure, tuttavia, proprio a causa delle difficoltà delle strade. Salire e scendere dagli Appennini non era infatti cosa facile e sebbene quelli che si incontravano procedendo nello Stato Pontificio fossero «dei bravi diavolacci di Appennini», quelli del versante toscano si mostravano «più difficili da abbordare, rustici e selvaggi». Lady Montagu (1740) lamentava ancora il fatto che «tra Bologna e Firenzuola [vi sono] strade deplorevoli, fra monti e rocce».
Alla metà del XVIII secolo la viabilità fu modificata, permettendo così un percorso più agevole per le centinaia di persone che intraprendevano il viaggio: negli anni immediatamente successivi alla realizzazione della nuova carrozzabile, numerosi viaggiatori presero gradualmente atto della strada attraverso la Futa, apprezzandone la praticità e riuscendo persino a godersi il panorama. Così scriveva John Earl (Boyle) nel 1754:

> Il nostro viaggio da Bologna a qui [Firenze] è stato realizzato in un giorno e mezzo. Il passaggio degli Appennini non è stato né pericoloso né faticoso. Non appena lasciammo il territorio bolognese ed entrammo in quello toscano, la strada fu buona e il nostro salire e scendere sorprendentemente facile. Difficilmente un'altra opera pubblica può giovare di più all'onore dell'attuale imperatore, quale duca di Toscana, di questa nuova strada. Essa viene condotta in una tale maniera tra gli Appennini che il Monte Giovo [Giogo], una specie di fratello gemello del Moncenisio, viene completamente evitato.

Madame du Boccage (1757) segnalava l'apertura di un «cammino erto, ma sicuro», al posto della «via per metà disselciata e assai malagevole del Giogo, passo scosceso e temuto da tutti» [Sterpos 1961, 124]. Nonostante il miglioramento della viabilità, i viaggiatori continuarono a non apprezzare il paesaggio del tratto appenninico: Gibbon (1764) descrisse il percorso da Bologna a Firenze annotando la selvatichezza del paesaggio, posto a confronto anche con il più ridente panorama alpino:

> Non sono montagne alte, ma piuttosto colline larghe e molto estese che occupano molto terreno. Nulla è più triste del colpo d'occhio che offrono; vi si incontra appena, di tanto in tanto, qualche brutto villaggio, né vi si vedono quei pascoli ricoperti di greggi che rallegrano un poco lo spettacolo della maggior parte delle montagne .

Più attenuato il commento di Goethe (1787) che, alla percezione del 'disordine' appenninico, univa l'apprezzamento per un paesaggio razionalmente organizzato:

è un singolare groviglio di dossi montuosi contrapposti gli uni agli altri; sovente non si riesce a distinguere in che direzione corrono le acque. Se le valli fossero meglio colmate e le pianure più livellate e più irrigue, si potrebbe paragonare questa terra alla Boemia, pur essendo il carattere delle montagne completamente diverso. Non ci si deve però immaginare un deserto di monti, ma una regione ben coltivata, anche se montagnosa. Qui cresce molto bene il castagno, il frumento è bellissimo e i seminati già verdeggianti. Lungo le strade si vedono querce sempreverdi dalle foglie piccole, mentre intorno alle chiese e alle cappelle sorgono snelli cipressi.

Walker, nel 1780, definiva i paesaggi appenninici «belli e romantici, pur se ancora scomodi da attraversare», e riteneva «graziose» le bianche case che punteggiavano i rilievi meglio vocati alle coltivazioni.

Fig. 2 J. Smith, Selected views of Italy, London: Chapman et aliis 1792-96. L'Appennino tra Bologna e Firenze.

Lo stereotipo della desolazione del paesaggio appenninico rimase diffuso tra i viaggiatori di fine secolo: nel 1785 Hester Linch Piozzi paragonava gli Appennini alle montagne della Savoia, definendoli «inferiori per imponenza e bellezza […] sebbene siano abbastanza alti da essere preoccupanti e abbastanza aridi da essere desolati». Simile il commento di Young (1787) che descriveva la campagna da Bologna a Firenze come «tutta montagnosa, per la maggior parte povera e sterile, con boschi desolati e degradati, chiazzati da lembi di coltivazioni deboli e sparpagliate». Un giudizio condiviso da Owen (1791-92) che definiva le montagne appenniniche «selvagge e desolate».
Alla desolazione e asprezza del paesaggio percepita dai viaggiatori settecenteschi, subentrò poi il sentimento del sublime tipico del viandante romantico: per Stendhal (1817), «le cime numerose degli Appennini presentano la straordinaria immagine di un oceano di montagne in fuga in ondate successive»; secondo Duprè (1822) «fra Filigare e Pietramala, l'aspetto delle montagne diviene più orrendo, il suolo è privo di ogni specie di vegetazione»; per Simond (1828) invece «l'aspetto dell'Appennino, su questa strada, è più

Fig. 3 J. Smith, Selected views of Italy, cit. L'Appennino tra Bologna e Firenze.

aspro che magnifico: al posto delle rocce si vedono pietre sparse e la vegetazione grama».

2. Le meraviglie del viaggio appenninico: i fuochi di Pietramala

Nel tragitto lungo la via Bolognese, quello dei "fuochi di Pietramala" fu il fulcro della curiosità e degli interessi scientifici dei viaggiatori di tutto il XVIII secolo: le fiammelle bluastre scaturivano come per incanto dal terreno, suscitando le più disparate congetture, fino a che Alessandro Volta non dimostrò, nel 1780, essere provocate dalla fuoriuscita naturale di gas metano [Boncompagni 1998, 45]. Già Lassels, alla metà del XVII secolo, rimase colpito dalla vista di un «incendio» che appariva spesso in questo luogo, specialmente quando il tempo è nuvoloso: «La gente di campagna chiama questo fuoco 'la bocca dell'inferno' e, secondo me, hanno ragione a chiamarlo così».
Misson, nel descrivere il fenomeno, faceva riferimento ad un «fuoco di legno», definizione che troviamo anche in una guida del Settecento:

> In questo viaggio per mezzo a montagne asprissime non v'è di osservabile se non tra le Filicaje, e Covigliajo nella Villa di Pietramala un fuoco, che i Paesani chiamano fuoco di legno, fuoco si vivo, spezialmente, se il tempo è piovoso, e buia la notte, che illumina le vicine montagne, e quando il tempo è disposto a tuoni, la fiamma rafforza la sua vivacità. Esce questo fuoco dal pendio di una montagna, e alle volte si vede uscire in globi, saltellando intanto pel resto del terreno alcune fiammelle turchine, e leggiere [Tiroli 1775, 315].

Nel corso del XVIII secolo le descrizioni si arricchirono di interpretazioni personali: per De Brosses (1739) le rocce di Pietramala «bevono la luce del sole e fanno una specie di fosforo»; secondo Lady Montagu (1740) «la fiamma che se ne sprigiona è senza fumo e sembra acquavite accesa». Ancor più affascinante il resoconto di Spence (1747):

Quello che si diceva (e che io avevo sempre considerato come una mezza bugia) era che c'era un fuoco che appariva sempre di notte, poco distante da un posto chiamato Pietra Mala. Che c'era un fuoco nell'aria, ma di poco sopra il terreno, e che esisteva, senza aver recato alcun danno, da tempo immemorabile.[...]. Era una placida fiamma gialla, come il corpo del sole, e sembrava, da quella distanza, alta circa tre piedi e larga uno; il postiglione ci disse che in realtà era alta circa dieci piedi e, in proporzione, più larga. Ci disse che era stato spesso sul posto e ultimamente con certi gentiluomini inglesi, di cui non conosceva il nome. Che il terreno dove appare la fiamma e da cui fuoriesce è di un colore rossastro e che quello è il colore del suolo in genere lì intorno. Che nel terreno non c'è alcuna cavità e che niente è andato bruciato, benché il più anziano della parrocchia si ricordi di quel fuoco da sempre e lo stesso ricordavano i suoi antenati. Che c'era zolfo nel terreno, e 'oleo de' sassi.

Per Walker questa fiamma ardeva «in modo molto simile all'alcol che si trova nel vino o al gas infiammabile che si sprigiona da una miniera di carbone»; esso notò che il «terreno tutt'intorno è pieno di pirite, minerale di ferro, pozzolana e zolfo», ma non riusciva a credere che l'acqua piovana che si infiltra nella montagna potesse raggiungere «uno strato di pirite tale da infiammarla» e che la fiamma potesse essere perpetua. Ricca di dettagli la descrizione del Marchese De Sade (1775), che osservò attentamente il «focolaio che brucia senza interruzione»; per Young si trattò di uno «spettacolo eccezionale», dovuto senza dubbio alla presenza di «aria infiammabile».

Fig. 4 J. Smith, Selected views of Italy, cit. Dogana a Pietramala.

3. I luoghi malfamati: osterie, locande e stazioni di posta sulla via Bolognese

I disagi più disparati e l'inospitalità delle locande toscane e più in generale italiane costituiscono un vero e proprio stereotipo della letteratura odeporica dalla fine del XVI secolo in avanti, senza un sostanziale mutamento neppure nella seconda metà del XVIII, quando la viabilità divenne oggetto di importanti ammodernamenti. Dalle fonti scritte, la vecchia Via Bolognese risultava essere, dal punto di vista dell'ospitalità, uno dei tratti peggiori di tutta la penisola [Guarducci 1997, 44]. Leandro Alberti nella *Descrizione di tutta l'Italia* della seconda metà del XVII secolo ricorda come questa strada fosse «una

contrada piena di taverne per i passeggeri», ma, nonostante la folta presenza di locande e stazioni di posta, il servizio della ricettività risultava inadeguato agli occhi dei viaggiatori; significativo questo paragone di Young (1787) che sottolineava la diversità tra l'accoglienza italiana e quella inglese:

Le condizioni degli alloggi di questa strada sono da non credere. È certamente una delle più frequentate di tutta Europa. Sia che si vada a Firenze, Roma o Napoli, da Parma, Milano o Venezia […] si passa per questa strada. Ci si aspetterebbe di conseguenza di trovare a ogni posta una locanda tollerabilmente buona per accogliere le persone che il caso, gli affari, o qualsivoglia altro cambiamento di programma, dovessero indurre a sostare tra Bologna e Firenze […]. Se questa strada fosse in Inghilterra, e avesse un decimo del suo traffico, ci sarebbe un'eccellente locanda ogni quattro o cinque miglia per accogliere i viaggiatori in modo conveniente, a qualsiasi distanza la loro partenza imprevista potesse rendere più conveniente la sosta. Ma Inghilterra e Italia sono separate da un abisso, per quanto riguarda i *comforts* della vita, molto più ampio del canale che divide Dover e Calais.

Sull'antica via del Giogo da Firenze in direzione Bologna la prima possibilità di pernottamento e di cambio cavalli era a Uccellatoio, località situata nei pressi della villa di Pratolino a pochi chilometri dalla città.

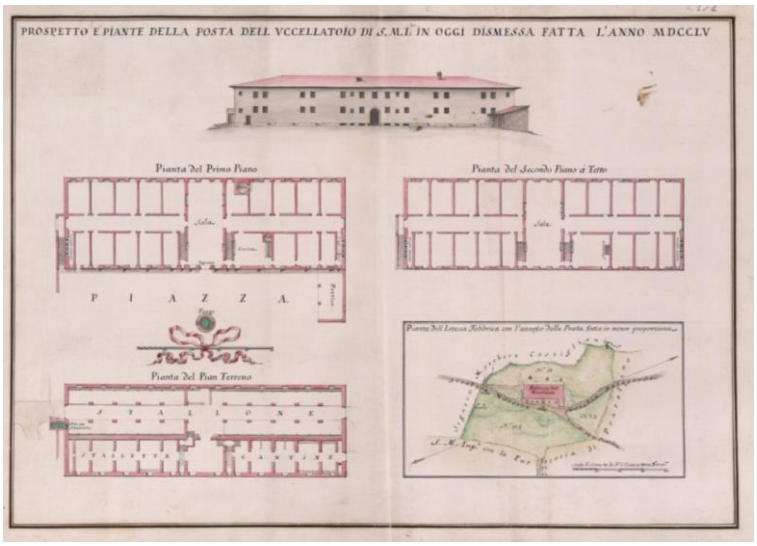


Fig. 5 Piante dello Scrittoio delle Regie Possessioni, Tomo 2, Pianta n. 1. Prospetto e piante della posta dell'Uccellatoio di Sua Maestà Imperiale in oggi dismessa fatta l'anno 1755 (Firenze, Archivio di Stato).

Un'altra sosta era prevista a S. Piero a Sieve con pernottamento a Scarperia, dove esisteva un'antica posta di epoca medicea oppure, in alternativa, era possibile alloggiare in osterie e ricoveri privati. A detta di Montaigne (1580), a Scarperia si usava «mandar incontro ai forestieri, fino a sette, otto leghe, dei messi per scongiurarli di scendere a questo o quell'albergo. Non di rado si incontra l'albergatore stesso a cavallo e, in vari punti, numerose persone ben vestite che vi spiano».
Dopo aver pernottato a Scarperia, la possibilità di sosta successiva era prevista al Giogo e in inverno, quando le giornate erano più corte, a Firenzuola, centro fornito di molti ricoveri per la notte. Ultima possibilità di pernottamento sull'Appennino toscano era all'osteria di

Pietramala, dove il vecchio percorso del Giogo si ricollegava al nuovo tracciato stradale della Futa. Qui Stendhal (1817) rimase impressionato dal racconto del fenomeno della sparizione di tanti viaggiatori che soggiornavano nella locanda di questo paese: una banda di malfattori, guidata dal curato Biondi, uccideva, dopo averli derubati in combutta con l'ostessa, i malcapitati che decidevano di soggiornare in quell'albergo. Anche il marchese De Sade sconsigliava vivamente il pernottamento a Pietramala:

e siccome non occorre più di mezz'ora per osservare questi due vulcani, il mio consiglio è di lasciare domestici e vettura fuori, piuttosto che entrare in questa casa infame, in cui, se ci si passa la notte, si rischia di venire derubati e magari anche peggio.

Con la costruzione della nuova via della Futa si fabbricarono nuove strutture ricettive: a Fontebuona venne istituita una stazione di posta che prese il posto della più antica dell'Uccellatoio. A Cafaggiolo furono realizzati i locali per la nuova locanda di posta negli annessi della villa medicea.

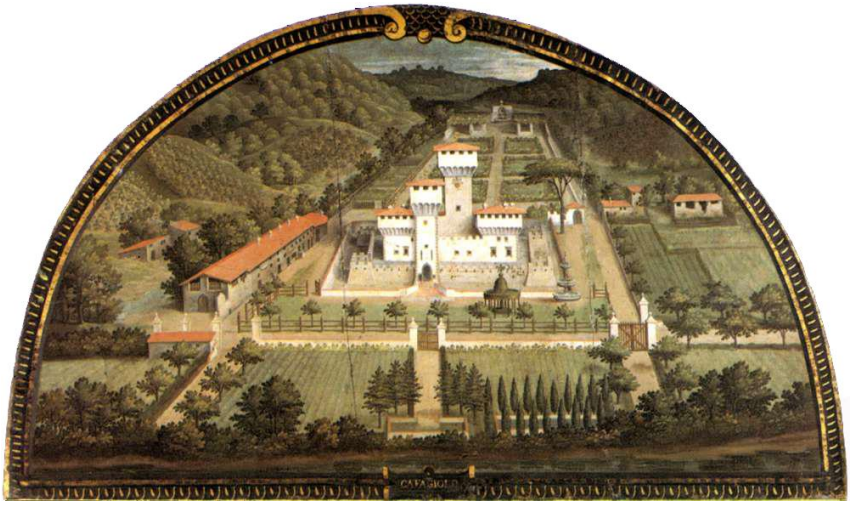


Fig. 6 G. Utens (1559-1602), lunetta con la villa medicea di Cafaggiolo.

Per i viaggiatori più esigenti, risultava un buon alloggio quello '*alle Maschere'*, aperto dai «Marchesi Gerini per dar tutti i comodi possibili a passeggeri»[1]. Per i viaggiatori provenienti da Bologna e diretti a Firenze, la guida di Dutens, dopo aver raccomandato di evitare di fermarsi a Loiano, nel Bolognese, della quale locanda di posta dice «*on y est fort mal*», consigliava di dividere in due parti il viaggio dormendo proprio all'albergo delle Maschere, dove però il viaggiatore avrebbe dovuto farsi carico anche delle spese di vitto e alloggio del personale. Le fermate di posta successiva erano quelle di Montecarelli e quella di Covigliaio, dove Young si stese con gli abiti indosso, ma non riuscì a dormire, sperando, «non senza timori, di scampare la scabbia. Simili sistemazioni, su di una strada come questa, sono davvero incredibili».

Fig. 7 W. Marlow, Stazione di Posta vicino a Firenze, 1770 ca. (Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo 1997).

Conclusioni

Per tutto il XVIII secolo il percorso appenninico tra Firenze e Bologna venne comunemente percepito come un ostacolo da superare nel più breve tempo possibile. Le annotazioni che lo riguardano ponevano l'attenzione sulle difficoltà logistiche dell'attraversamento, sugli inconvenienti del viaggio e sulle paure e le lamentele per le soste in luoghi più o meno malfamati, dovute spesso alla cattiva accoglienza di osti e locandieri e alle condizioni precarie delle strutture ricettive. Il tragitto era percepito come lungo e difficoltoso e i riferimenti al paesaggio erano sporadici, ripetitivi e quasi del tutto negativi; a metà del percorso i viaggiatori rimanevano però piacevolmente affascinati dal fenomeno delle "montagne ardenti" o dei "fuochi di Pietramala". Con la costruzione delle prime strade rotabili appenniniche, proprio a partire dalla nuova via Bolognese, le modalità e i tempi del viaggio registrarono una vera a propria rivoluzione: pur continuando a rimanere notevoli difficoltà soprattutto durante la brutta stagione, la percorrenza fu resa più rapida e più comoda. Tale miglioramento delle condizioni infrastrutturali, unito a quello delle strutture ricettive, permise un mutamento di sensibilità nell'approccio dei viaggiatori rispetto al paesaggio circostante: il tratto montano, prima ritenuto aspro e selvaggio, veniva considerato più agevole, anche se lo scenario non sempre gradito, perché scarno di vegetazione e desolato. Alla fine del XVIII secolo si costruì un'immagine più 'sentimentale' del passo appenninico, apprezzato dai viaggiatori romantici che ritrovarono in esso sensazioni gradevoli nella irregolarità e nel disordine spontaneo della natura, unito alla piacevolezza del ridente paesaggio agrario. L'introduzione della strada ferrata, alla metà del XIX secolo, portò alla definitiva consacrazione del paesaggio appenninico, ora attraversato con estrema velocità, che veniva percepito come "cuore e difesa dell'Italia": per Taine (1864) dopo la visione del dolce pendio sul versante fiorentino, completamente messo a coltura e abitato con «case, giardini, terrazze d'ulivi, campi recintati da muri, alberi da frutto riparati nelle scarpate, tratti di verdi prati, sorgenti e cascate», sul versante bolognese la strada girava «tra strette gole boschive, dove sorgenti diasprine scorrono sotto l'ornamento rossastro dei boschi, dentro severe, nude pareti di roccia. […]

Paesaggio chimerico, orribile, franato, come quello di Dante. Montagne ferite, rocce spaccate, lungo, sotterraneo budello dove la macchina grondante [il treno] si spinge in un turbine».

Bibliografia

ADDISON, J. (1705). *Remarks on the Several Parts of Italy*. London: Tonson.
ALBERTI, L. (1681). *Descrizione di tutta l'Italia e isole pertinenti a essa*. Venezia: G. Battista Porta.
ASCARI, M., MONETTI, S.(1991). *La Futa. Una strada nella storia,* Bologna: L'Inchiostroblu.
BONCOMPAGNI, A. (1998) *Il Grand Tour nel Mugello. Itinerari e percezione del paesaggio nei viaggiatori inglesi dal XVII al XIX secolo*, Firenze: Centro Editoriale Toscano.
BORGI, A. (1977). *La rete stradale della Toscana: nei suoi caratteri attuali, nella sua evoluzione storica, nelle sue esigenze di sviluppo*. Firenze: Istituto geografico militare.
BOYLE, J. E. (1773). *Letters from Italy in the Years 1754-55, by the Late Right Honorable John Earl of Cork and Orrery*, London: B. White.
BURNET, G. (1737). *Burnet's Travels*. London: Ward and Chandler.
CASALI, G. (1985). *I luoghi di sosta e di controllo: poste e dogane nei secc. XVIII-XIX*. In *Percorsi e valichi dell'Appennino fra storia e leggenda. Futa, Osteria, Bruciata, Giogo*. Firenze: Giorgi e Gambi.
CHIEPPI, S. (1993). *La Toscana in diligenza. Posta dei cavalli. Posta delle lettere secoli XVII-XIX*, Firenze.
CANTILE, A. (2002). *Guida per viaggiar la Toscana e Sulla guida per viaggiar la Toscana del XVIII secolo custodita nelle conservatorie dell'I.G.M.* In: «Supplemento alla rivista universo 6/2002», Firenze.
CRESTI, C. (1987). *La Toscana dei Lorena. Politica del territorio e architettura*, Firenze: Edizioni Amilcare Pezzi - Banca Toscana.
DE BROSSES, C. (1799). *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*. Paris.
DE MONTAIGNE, M. E. (1774). *Journal du voyage en Italie*, trad. it. a cura di A. Cento, *Viaggio in Italia*, Bari: Laterza, 1972;.
DE SADE, D. A. F. (1775). *Viaggio in Italia*. Torino: Bollati Boringhieri 1996.
DIANA, E. (1994). *In viaggio con il Granduca. Itinerari nella Toscana dei Lorena*, Firenze: Edizioni Medicea.
DUPRE', A. (1826). *Relation d'un voyage en Italie, suivie d'observations sur les anciens et les modernes, avec des tableaux historiques al'appui*. Paris: Boucher.
DUTENS, M. L. (1783). *Itinéraire des routes le plus fréquentées ou journal de plusieurs voyages aux ville principals de l'Europe*. Paris.
GIBBON, E. (1764), *Viaggio in Italia*. Milano: Ed. Del Borghese, 1965.
Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo (1997), catalogo della mostra. A cura di WILTON A. - BIGNAMIN, I. Milano.
GOETHE, J.W. VON (1786-1788). *Diari e Lettere dall'Italia*, a cura di R. Venuti, Roma: Artemide edizioni, 2002.
GUARDUCCI, A. (1997). *In viaggio. Viabilità, mezzi di trasporto, supporti di traffico e percezione paesaggistica nella Toscana centro settentrionale del Settecento*. in «La rete stradale della Toscana centro settentrionale tra '700 e '800'», Supplemento di Storia dell'Urbanistica: Toscana/V, Roma: Kappa.
LASSELS, R. (1670). *The voyage of Italy or a compleat journey through Italy.* Paris.
LINCH PIOZZI, H. (1789). *Observations and reflections made in the course of a journey through France, Italy and Germany in the year 1784-85*. London.
MEINI, M. (2002). *Paesaggio e territorio nella Toscana di ieri: in viaggio col Grand Tour*. In AZZARI, M. - CASSI, L. *Itinerari turistico culturali in Toscana*. Firenze: Firenze University Press.
MISSON, F.M. (1691). *Nouveau voyage d'Italie, avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*. Paris.
MONTAGU, LADY M.W. (1778). *Letters of the right honourable Lady Montagu written during her travels in Europe, Asia and Africa*. London: T. Becket.
OWEN, J. (1796). *Travels into different parts of Europe, in the years 1791 and 1792.* London: T. Cadelejun and W. Davies.
MORELLI, E. (2007). S*trade e paesaggi della Toscana: il paesaggio della strada, la strada come paesaggio*. Firenze: Alinea.
ROMBAI, L. (1989). *Strade e comunicazioni nella Toscana Lorenese.* In *Vie e mezzi di comunicazione nella Toscana dei Lorena,* Catalogo della Mostra, Fiesole 3-23 dicembre 1989.
ROMBAI, L.- SORELLI M. (1985), *La viabilità del Mugello Occidentale intorno alla metà del Settecento*. In *Percorsi e valichi dell'Appennino tra storia e leggenda*.

SCARSO, F. (1996). *L'organizzazione postale nel Granducato di Toscana (1681-1808),* Tesi di dottorato in Storia Economica, Napoli.
SIMOND, L. (1828). *Voyage en Italie et en Sicilie*. Paris: Santelet.
SMITH, J. (1792-96). *Selected views of Italy,* London: Chapman et aliis.
STENDHAL (1817). *Roma, Napoli, Firenze, viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Bari: Laterza 1974.
STERPOS, D. (1961). *Comunicazioni stradali attraverso i tempi. Bologna-Firenze*. Ed. Società Autostrade. Novara: Istituto Geografico de Agostini.
STERPOS, D. (1977). *Le strade di grande comunicazione della Toscana verso il 1790*. Firenze: Sansoni.
TAINE, H.A. (1866). *Viaggio in Italia,* a cura di V. Sorbello, Torino: Aragno 2003.
TAGLIAFERRI, P.C. (2012). *La Traversa e la Futa nell'Alto Mugello*. Imola: Angelini Editore.
THOMPSON, C. (1744). *The travels of the late Charles Thompson containing his observations on France, Italy.* London.
TIROLI, F. (1775). *La vera guida per chi viaggia in Italia*. Roma: Giunchi.
WALKER, A. (1790). *Ideas suggested on the spot in a late excursion through Flanders, Germany, France and Italy by Adam Walker*. London: Robson e Johnson.
WRIGHT, E. (1730). *Some observation made in travelling through France, Italy, ecc. in the years 1720,1721 and 1722* London.
YOUNG, A. (1792). *Travels during the years 1787, 1788 and 1789*. London: Bury St. Edmund's.

Sitografia

http://viaggionelweb.issp.po.it/ (consultato 3/5/2016)
http://electronica.unifi.it/online/iti_toscana/iti2/sito/iti2.htm (consultato 26/5/2016)
http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/ (consultato 29/06/2016)

Note

[1] Archivio di Stato di Firenze, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, n. 496.

La descrizione di una provincia del Regno di Napoli, la Calabria Ultra, in una relazione di fine settecento

The description of a province of the Kingdom of Naples, the Calabria Ultra, in a report of late eighteenth century

CIRO ROMANO
University of Jyvaskyla Finlandia, Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract
In 1783, after the devastating earthquake that struck Calabria and Sicily, in the south of the Kingdom of Naples, a "supreme council" was established for the "cassa sacra", which was the central reference for the same local institution established in Catanzaro, the capital of Calabria Ultra, to provide for the damage caused by the earthquake. In 1797, the Marquis Thomas Spinelli of Fuscaldo (1743-1830), acting under royal appointment, compiled the so-called ecclesiastical plans for Calabria Ultra, now held in the records of the supreme council for the cassa sacra, in the State Archive of Naples. Despite the name, the source, which is handwritten in a volume of 624 pages, does not take a uniquely ecclesiastical approach. The compiler describes the places, the state of things, and the local customs from the smallest village to the city, providing large amounts of data, notations and descriptions of the Province of Calabria Ultra. This reference is therefore extremely useful for knowledge of the landscapes of Calabria Ultra, as carefully observed by a representative of the central government.

Parole chiave
Calabria, Terremoto 1783, Tommaso Spinelli di Fuscaldo, Riformismo
Calabria, Earthquake 1783, Spinelli of Fuscaldo, Reformism

Introduzione

Dopo lo spaventoso terremoto che aveva sconvolto e devastato la provincia di Calabria Ultra nel 1783, venne istituita a Catanzaro la suprema giunta di corrispondenza con quella della cassa sacra di Catanzaro, con dispaccio del 4 giugno 1784 inviato dal ministro Acton al vicario Francesco Pignatelli di Strongoli. Questa Giunta aveva come compito principale quello di immagazzinare tutte le rendite dei luoghi pii della Calabria Ulteriore per poi impiegarli nella ricostruzione e nella ristabilizzazione socio-economica della medesima provincia. In effetti la giunta incamerò progressivamente l'intera proprietà dei conventi e monasteri soppressi in seguito alla sovrana disposizione del maggio 1784, le rendite delle badie, dei benefici residenziali, di quelli di giuspatronato laicale, delle cappellanie laicali e gentilizie vacanti, etc. Il 25 settembre 1784 il vicario Pignatelli rappresentò ad Acton la necessità di istituire in Napoli una giunta di corrispondenza con la giunta di Catanzaro, sia per il gran numero delle cause che si andavano di giorno in giorno istruendo presso quest'ultima istituzione, sia perché vi erano alcune pendenze relative agli interessi della stessa cassa sacra che dovevano necessariamente trattarsi e definirsi nella capitale. Con dispaccio del 15 novembre 1784 venne ufficialmente creata la suprema giunta di

corrispondenza di cassa sacra. La suprema giunta di corrispondenza di cassa sacra venne infine abolita, contemporaneamente alla cassa sacra catanzarese, con dispaccio del 30 gennaio 1796 [Placanica 1970, passim].

1. Le descrizioni della Calabria

L'*Iliade Funesta* come ha definito il terremoto del 1783 Augusto Placanica [Placanica 1982, 9-10] nei suoi studi sull'evento, coinvolse in una sola rovina gran parte della Calabria Ultra (le attuali provincie di Reggio Calabria, Catanzaro e parte di Vibo Valentia) con la distruzione completa di decine e decine di centri abitati, la morte di oltre 30.000 persone, lo sconvolgimento di gran parte del paesaggio agrario. L'immensità del disastro fu accertata dal governo napoletano grazie all'invio di missioni di soccorso e di vere e proprie spedizioni scientifiche di osservazione e di studio [Cortese 1965, passim]. Il rimedio più incisivo fu quello di allontanare dalla provincia colpita dall'evento sismico tutti i religiosi e le religiose, confiscando i beni dei conventi e monasteri nell'intento di vendere tali beni e monetizzare contante al fine di gestire le opere di ricostruzione di assistenza alle popolazioni, specialmente consentendo ai molti contadini non proprietari di entrare in possesso di appezzamenti di terra.

Agli interessi scientifici e tecnici di chi si approcciava, per la prima volta, al problema del terremoto - o meglio del post terremoto - si aggregarono anche interessi che potremmo definire più *spettacolari* [Placanica 1982, 11]; il terremoto come spettacolo, infatti, fu il punto principale sul quale iniziò a basarsi la rappresentazione del terremoto visto come svelamento di forze occulte, di energie e di ricchezze grandiose, di figurazioni fantastiche.

Nelle descrizioni, o meglio nelle ricostruzioni narrative, successive all'evento sismico inizia a far le prime apparizioni il *topos* romantico del calabrese tenebroso e dalla sensibilità primitiva; in questo senso i paesaggi descritti si accordano con i tratti dolci e garbati o feroci e rudi degli abitanti. In questa temperie culturale, e soprattutto in questa esigenza descrittiva della provincia di Calabria si creano gli stereotipi tipici che caratterizzarono un complesso movimento di idee e di immagini ricorrenti sulla Calabria che ebbe propaggini lunghissime, una considerevole eco di studi ed in interessi eruditi e antiquari nei decenni successivi.

Boschi impenetrabili, marine sconfinate, mari in tempesta ricorrono nelle descrizioni che della Calabria furono fatte, descrizioni che in buona parte rappresentavano la costruzione mitica di un paesaggio selvaggio ed incontaminato [Placanica 1982, 11-15; Cortese 1965, 7 e ss.]. Mentre la tragedia del terremoto, quindi, rimaneva tutta presente nelle popolazioni, la cultura da subito si attivò per creare, con un meccanismo complesso, un processo di spiegazione o di rimozione, di appropriazione o di strumentalizzazione che alternava il significato storico con quello fisico, il senso del tragico e dell'ineluttabile, l'approccio di rassegnazione religiosa e, a tratti, filosofica. La cultura si appropria dell'evento, e nel pieno fervore dell'attivismo illuministico, la rivalsa della natura sulla scienza, il potere distruggente ed improvviso del naturale sul razionale, porge interrogativi nuovi e soprattutto impone la ricerca di nuove proposte per elaborare strumenti diversi e spiegare il rapporto dell'uomo con la componente stravolgente, e irrazionale, della natura. Un rapporto non facile in una provincia di periferia come la Calabria che aveva un rapporto molto distante con la capitale ed era pervasa, in questi anni, da rinnovate questioni feudali: una contrapposizione continua tra università e signori, tra fisco regio e immunità locali, tra popolazione e territori demaniali e non feudali [Addante 2008, 8]. In una condizione di

criticità sociale, economica e politica, il terremoto del 1783 consente allo Stato centrale, nelle ultime propaggini degli anni dell'illuminismo, di entrare prepotentemente negli affari di una provincia tanto lontana quanto, mai, totalmente sottoposta a controllo.
Quest'operazione di conoscenza della situazione della Calabria, in seguito alla contingenza del post terremoto, indusse il governo centrale ad organizzare una spedizione per l'invio dei primi soccorsi, e per l'ottenimento delle informazioni sullo stato dei luoghi. Il principe Francesco Pignatelli di Strongoli (1734-1812), fu prescelto il 15 febbraio 1783, subito dopo il terremoto, e nominato vicario generale delle Calabrie «con autorità e facoltà ut alter ego sopra tutti li présidi, tribunali, baroni, corti regie e baronali e qualsísiano altri uffiziali politici di qualunque ramo qualità e carattere, come altresì sopra tutta la truppa tanto regolare quanto di milizie» [Battaglini 1999, 155]. Il Vicario Pignatelli fu in grado di mettere insieme i dati che i suoi sottoposti gli inviavano volta per volta, e confezionò una relazione unica che trasmise al re ed al governo. La relazione fu stesa tra aprile e maggio del 1783 e divenne parte integrale di almeno tre opere come la prima e la seconda edizione della *Istoria e teoria dè tremuoti* scritta da Giovanni Vivenzio nel 1783 e nel 1788, e del *Giornale e notizie dè tremuoti* di Andrea de Leone del 1783 [Placanica 1985, 56-57]. La descrizione del Pignatelli, che è contenuta in un manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli[1], è il testo più vicino alla drammatica esperienza di quei giorni. Essa registra, e restituisce, la dimensione catastrofica dell'evento tra descrizioni di umana desolazione, di cadaveriche presenze, di paesaggi stravolti.
Dalla descrizione del Pignatelli, che aveva un'esigenza pratica e contingente, si passa ad una descrizione della Calabria di un illuminista pieno quale era Giuseppe Maria Galanti (1743-1806). Osservatore implacabile il Galanti, nominato nel 1791 visitatore del re per la Calabria, percorre la regione in lungo e in largo, va in carrozza, in lettiga, a cavallo, a piedi. Osserva che vi è un penuria di strada, di locande o taverne, e l'ospitalità è sorretta solamente grazie all'arcaica propensione di quelle popolazioni ad accogliere come amici e superiori, un'accoglienza che viene fatta dagli abitanti per come sanno e per come possono fare [Placanica 1993, 12-14]. Galanti arriva in una Calabria che, come abbiamo visto, fu sconvolta otto anni prima da un terremoto devastante e che costrinse il governo a sottoporla ad un regime straordinario. Dalla prima descrizione del principe Pignatelli di Strongoli, una folla di studiosi e pubblicisti con intenti ufficiali o privati, da soli o in gruppi, erano venuti a studiare i vari aspetti della Calabria e a descriverne la geologia, l'economia, la società, la cultura. L'opera del Galanti cominciava dalla descrizione dello stato naturale, monti, rocce, acque, spiagge, clima, per poi passare allo stato politico e morale con l'intento di esaminare ed approfondire le varie cause dell'avvilimento nei diversi ambiti che, agli occhi del Galanti, presentava la Calabria[2].

2. La descrizione del Marchese Tommaso Spinelli di Fuscaldo

Passata l'emergenza, il governo di Napoli avviò dal 1795 delle azioni volte a sopprimere la giunta per la cassa sacra e ristabilire l'ordinaria amministrazione in Calabria. Il 16 gennaio del 1796 viene comunicato al Marchese Spinelli di Fuscaldo che «S.M. si è degnata di presceglierla per visitare quella Provincia, stabilirvisi un nuovo sistema e recarvi quegli aiuti che saranno giudicati convenienti»[3]. Il *nuovo sistema* che lo Spinelli avrebbe dovuto impiantare in Calabria, come gli viene indicato nella lettera testé citata, si ricollega idealmente e culturalmente a quella visione tutta illuministica che Mario Pagano (1748-1799) esemplificò scrivendo della sua speranza su un resurrezione morale della Calabria

dopo il terremoto e sperando nella nascita di un «sentimento della natia uguaglianza nel petto di què miseri villani» [Pagano 1783, XII]. il Marchese Spinelli quindi subito viene presentato da Ferdinando Corradini (1731-1801) che era il presidente della suprema giunta di cassa sacra perché «vuole S.M. che si somministrino al suddetto marchese tutti i lumi che sarà per dimandar»[4]. Il Marchese Spinelli doveva avere un quadro chiaro della situazione, visto che poi avrebbe dovuto proporre al re delle soluzioni adatte volte alla soppressione della giunta ed alla ridistribuzione dei beni che essa deteneva e che, come detto, erano costituiti dai beni soppressi a monasteri, conventi e luoghi pii.
Tommaso Spinelli di Fuscaldo (1743-1830), che era gentiluomo di camera di esercizio, cavaliere dell'Ordine di San Gennaro, cavaliere di gran croce dell'Ordine di San Ferdinando al Merito e membro del Consiglio di Stato [Almanacco delle Due Sicilie 1829], era esponente della nobiltà vicina alla corona, un nobile che, attento alle innovazioni dell'ambiente illuminista, non si fece trascinare nel turbinio dell'allontanamento dalla fedeltà alla Corona come, invece, capitò ai discendenti del primo visitatore della Calabria Pignatelli di Strongoli. Nella busta 4261 del fondo Affari Esteri dell'Archivio di Stato di Napoli si ritrovano tutti gli incartamenti che, poi, hanno costituito la base per l'attività dello Spinelli in Calabria Ultra. Lo stesso Spinelli redasse un'attenta descrizione nel 1797 che va sotto il nome di *Piani Ecclesiastici per tutte le diocesi di Calabria Ultra*[5] nella quale il Marchese elencò tutti i borghi, diocesi per diocesi, di Calabria Ultra (attuali provincie di Catanzaro, Vibo Valentia e Reggio Calabria) dando un'elencazione specifica degli abitanti e riguardo alla presenza di strutture religiose e luoghi pii, annotando per ognuno le rendite effettive. Il termine *desolazione* riferito alla Calabria, dopo il terremoto, è molto ricorrente nelle relazioni che allo Spinelli vengono inviate dove viene spiegato che il terremoto e la mala gestione successiva «han prodotto in quella sventurata ma più bella parte del Vostro Regno la desolazione, la miseria, la mancanza delle anime e l'abbandono della religione per cui inferociti quei popoli più che mai han dato in mille eccessi e vivono nella disregolatezza e né delitti»[6]. Allo Spinelli viene riferito che

> il tremuoto del 1783 produsse in Calabria la perdita di uomini, e di beni, e quei che avanzarono da quel terribile flagello, rimasero per la maggior parte senza casa, senza mobili, e caduti dalla primiera opulenza e vigore. Si tratta della più bella, e della più ricca provincia del Nostro felicissimo Regno, per la situazione, per la fertilità del terreno, e per la naturale attività degli abitanti. Il flagello sofferto la presentano ora in un aspetto di desolazione[7].

Un aspetto desolato, una popolazione dedita alla sregolatezza ed ai delitti rappresentano le descrizioni della Calabria che lo Spinelli si trovò ad amministrare e che danno il senso della situazione di una regione del Mezzogiorno che fu colpita da un'innegabile sciagura che, però, si innestò su comportamenti di un popolo già particolarmente provato schiacciato da un contesto sociale duramente provato ed iniquo [Placanica 1982, 111]. Ma a queste descrizioni che ricalcano, in certo qual modo, le descrizioni che più volte della Calabria furono fatte, a volte con consapevole intento denigratorio, si aggiungono due importanti relazioni fatte da altrettanti Vescovi della Calabria Ultra. A queste lo Spinelli conferì particolare riconoscenza poiché, come detto, suo intento principale era quello di riorganizzare l'impianto ecclesiastico della Calabria, con chiare conseguenze anche sull'impatto sociale della regione. Il Vescovo di Mileto Enrico Capece Minutolo (vescovo dal 1792 al 1824) scrive che la sua diocesi ormai «era condotta alle ultime angustie e pressoché irreparabili, dovute a 3 capi cioè l'ignoranza, l'irreligione, la mendicità»[8] con una

assenza di luoghi dove educare e dove invitare «i scienziati stranieri per istruire»[9]. Ma ad una situazione logistica già grave, dice il vescovo, si aggiunge anche una situazione infrastrutturale insostenibile «vie impraticabili nei mesi invernali, arie infette nei mesi estivi, mancanza di abitazioni e di commodi in ogni tempo, avendo il tremuoto rovinato tutte le case e tolto il commercio»[10]. Ed anche il vescovo di Oppido, vicino a Mileto, Alessandro Tommasini (vescovo dal 1791 al 1818) riconosce che la sua diocesi «comprende i più ricchi e ubertosi terreni che vi sono nella Piana della Calabria Ulteriore suscettibili di ogni miglioria, ma fan pietà a vederli inculti, e senza industria quasi abbandonati»[11] e con «i laghi formati dal tremuoto che i paesi più vicini ad essi sono più spopolati […] e le stesse piante vicine ai laghi, alcune restano sterili e altre non maturano frutti»[12].
Nella sua relazione lo Spinelli, descrive la *dotazione* di luoghi pii delle località interessate. Avendo letto le relazioni dei vescovi di Mileto e di Oppido leggiamo quanto dice lo Spinelli di queste due località. Nella città Mileto «oltre ai luoghi pii appartenenti alla Badia [sarebbe la Badia della Santissima Trinità di Mileto] esistono pure le cappelle del SS. Sacramento e Rosario, della Cattolica di S. Anna, di S. Antonio abate, di S. Francesco di Paola, ed alcuni beni appartenenti ai Cappuccini. Esiste pure un monastero di Conventuali»[13]. La diocesi di Oppido, invece, è «formata da 17 paesi ed esiste in Oppido un conservatorio per la pubblica educazione delle donne e non dissentisco che si aumentino le rendite del Conservatorio giacché una cassa di pubblica educazione per le donne è di giovamento infinito più alle famiglie che ve le custodiscono, sì perché possono poi le donne educate propagare la buona educazione ed il buon costume che vi avranno appreso. Vi sono due dirute chiese di S. Caterina e dei Suffragii»[14]. L'attenzione del compilatore della descrizione, com'è palese, riguarda la presenza dei luoghi pii e/o di istituti religiosi. Questo perché, a seguito dell'incarico ricevuto dal governo in previsione della soppressione delle giunta della Cassa Sacra, bisognava fornire la piena mappatura dei beni che erano di pertinenza della stessa giunta. Quest'attenzione, però, lungi dall'esser esclusivamente *inventariale* ambiva anche a determinare la reale esigenza del mantenimento di determinate istituzioni rispetto ad altre. La geografia urbana della Calabria Ultra risulta esser costellata di luoghi pii e di istituzioni religiose a cui le popolazioni erano legate come il citato caso dell'educandato di Oppido[15]. A titolo esemplificativo, mi pare opportuno anche citare alcune notazioni dal passo sulla città di Nicastro, oggi Lamezia Terme, che lo Spinelli redige. La città contava 7500 abitanti con altri 1500 concentrati in una zona distaccata dal centro urbano chiamata Platania. Essa, oltre alle solite note sui luoghi pii, contava uno *Spetale* un Monte dei Pegni e un Monte dei Maritaggi[16]. Ma sappiamo dallo Spinelli che «alcune chiese sono state distrutte dal fiume Piazza […] e che la Chiesa di Santa Maria la Bella, anche è necessaria a coloro che vi si tengono vicine le case dopo esser stato distrutto dal fiume Piazza il quartiere Torrevecchia»[17].
Lo Spinelli, quindi, descrive i vari borghi di Calabria Ultra con una necessaria attenzione verso la presenza di luoghi pii, cappelle, congreghe, chiese, conventi e questo perché egli aveva l'incarico specifico di mappare tutti i beni al fine di gestire la transizione post Cassa Sacra, che in effetti non fu mai chiaramente eseguita [Placanica 1979, 28].

Conclusioni

L'intento amministrativo della missione affidata allo Spinelli di Fuscaldo è chiaramente rintracciabile nelle pagine della relazione che fu prodotta. Sicuramente non era un viaggiatore che descriveva per puro diletto né era uno dei tanti accademici, come i diciotto

studiosi della Reale Accademica che si recarono subito dopo il disastro su quei luoghi [Chiosi 1983, 447], non ritroviamo assolutamente quelle notazioni spettacolari che colpirono i primi ufficiali giunti in Calabria al seguito del Pignatelli di Strongoli, né ritroviamo quel *pathos* morale che caratterizzò altri commentatori che vedevano nelle macerie di quel disastro la speranza per la nascita di una società riformata e progredita, modello per le altre nazioni [Diaz-Guerci 1975, 748-49]. Certamente lo Spinelli di Fuscaldo è espressione di quella nobiltà attenta alle innovazioni culturali provenienti dall'illuminismo, poiché nelle sue notazioni spesso si sofferma sull'utilità di conservare determinate istituzioni al fine di far progredire le popolazioni del posto (come nel caso del citato conservatorio per giovani donne di Oppido), ma è altrettanto attento a compilare scrupolosamente la relazione affidatagli. Con le notazioni di questa relazione oggi possiamo virtualmente passeggiare nei luoghi descritti e possiamo ricostruire con molta precisione lo *status* dei luoghi, cioè dei borghi descritti, nella loro conformazione al 1797 cioè dopo il terremoto e dopo le prime opere di ricostruzione. Il terremoto costituì un'imprevista occasione favorevole al governo centrale per un intervento concreto sul territorio azionando quelle leve riformatrici tipiche della temperie culturale di fine XVIII secolo. Riformare imponendo una revisione totale del controllo sui beni ecclesiastici e ridistribuendo la territorializzazione degli stessi. La cassa sacra, sebbene per emergenza, incamerò quei beni per riutilizzarli e in buona sostanza divennero beni nella disponibilità del governo.

La relazione dello Spinelli, che consta anche - e soprattutto - del materiale preparatorio che è costituito dalle relazioni inviategli dal territorio, registra ancora la drammaticità degli eventi a più di dieci anni di distanza, quella desolata umanità, quei luoghi, quelle città completamente stravolte dalla virulenza incredibile del terremoto. Allo stupore dei primi osservatori, qui, si sostituisce la freddezza dell'esecutore che, in piena aderenza agli ordini centrali, stila con attenzione quelle descrizioni che sarebbero dovute servire al governo centrale -che tenta un controllo più diretto ed una gestione dei conflitti più decisiva- per la ricostruzione sia fisica che istituzionale della provincia, e ciò secondo i dettami dell'illuminismo settecentesco nelle ultime propaggini del secolo dei Lumi [Villani 1964, 88].

Bibliografia

Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie (1829), Napoli.
BATTAGLINI M. (1999). *Il Monitore napoletano 1799*, Napoli.
CHIOSI E. (1983). *Il Regno dal 1734 al 1799*, in *Storia del Mezzogiorno*, Vol. IV/2, Napoli.
CORTESE N. (1965). *Il Mezzogiorno e il Risorgimento italiano*, Napoli.
CORTESE N. (1965). *La Calabria Ulteriore alla vigilia della rivoluzione*, Napoli.
GALANTI G. M. (2008). *Giornale di viaggio in Calabria*, a cura di ADDANTE, L. Soveria Mannelli.
GALANTI G.M. (1993). *Scritti sulla Calabria*, a cura di PLACANICA, A. Cava dei Tirreni.
GARCEA A. (1998). *La delegazione frumentaria, 1796-1806*, in *Rivista storica calabrese*, Anno XVI, N. 1-2, Reggio Calabria, pp. 256-260.
Illuministi Italiani (1975). *Opere di Ferdinando Galiani*, vol. VI, a cura di DIAZ F. e GUERCI L. Milano-Napoli.
PAGANO M. (1783). *Saggi Politici*, vol. I/5, Napoli.
PLACANICA A. (1970). *Cassa Sacra e beni della Chiesa nella Calabria del Settecento*, Napoli.
PLACANICA A. (1979). *Alle origini dell'egemonia borghese in Calabria*, Salerno Catanzaro.
PLACANICA A. (1982). *L'Iliade funesta. Storia del terremoto calabro - messinese del 1783,* Roma.
PLACANICA A. (1985). *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del settecento*, Torino.
VILLANI P. (1964). *Illuminismo e riforme nel Settecento Napoletano,* Napoli.

Note

[1] Biblioteca Nazionale di Napoli, *Sez. Manoscritti*, MS XV-C-15.
[2] Si è tenuto conto dell'edizione del *Giornale* del 1993 curata da A. Placanica, citato in bibliografia.
[3] Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, f. 1
[4] Catanzaro, Archivio di Stato, *Delegazione Frumentaria*, b. 49, f. 887 bis.
[5] Napoli, Archivio di Stato, Cassa Sacra, b. 1030.
[6] Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, ff. 2-3 bis. Relazione sulla Calabria fatta al Re da Pasquale de Simone, senza data, ma coeva all'incarico di Spinelli al quale viene passata per competenza.
[7] Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, ff. 72-75. Lettera, senza firma, del 06 giugno 1797.
[8] Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, f. 81-81 bis. Lettera firmata senza data.
[9] Ibid.
[10] Ibid.
[11] Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, f. 82. Lettera firmata e datata 06 ottobre 1795.
[12] Ibid.
[13] Napoli, Archivio di Stato, *Cassa Sacra*, b. 1030, ff. 134-135.
[14] Napoli, Archivio di Stato, *Cassa Sacra*, b. 1030, f. 533.
[15] Ibid.
[16] Napoli, Archivio di Stato, *Cassa Sacra*, b. 1030, f. 423.
[17] Ibid., ff. 424-427.

Conoscere, descrivere e studiare il paesaggio napoletano: il viaggio come esperienza cognitiva nei taccuini dell'architetto Rodolfo Vantini

Know, describe and study the Neapolitan landscape: journey as cognitive experience through Rodolfo Vantini notebooks

ELISA SALA
Università degli Studi di Brescia

Abstract

Rodolfo Vantini (1792-1856) lived the Italian historical, social and cultural context of the early 19th century with enthusiasm, devoting himself to various aspects of architecture. One of the most interesting topics in his personal records is his travels, particularly in Italy, aimed at the development of professional relationships and the satisfaction of his innate curiosity. He summarized his impressions in small notebooks, sometimes later updated, and in letters to close friends. He describes urban realities, architecture, colors and scents with a romantic approach. Vantini relies on the written text as primary medium, with the addition of a few stylized drawings. The current study, focused on the sojourns in Naples of 1823, 1841 and 1845, discusses Vantini's ability to synthesize urban reality and landscapes, in a balance of emotional engagement and technical observation, and to approach his travels as important steps of his professional activity.

Parole chiave
Napoli, taccuini di viaggio, paesaggio, guide di viaggio, Brescia
Naples, travel notebooks, landscape, travel guides, Brescia

Introduzione

Rodolfo Vantini, architetto e ingegnere bresciano della prima metà del XIX secolo, fu partecipe entusiasta del panorama artistico italiano e della realtà storico-sociale a lui contemporanea. Per alimentare i contatti con gli ambienti intellettuali, coltivare le relazioni professionali e assecondare la sua naturale curiosità, amò viaggiare in Italia, e non solo, appuntando le proprie impressioni in piccoli taccuini, talvolta rielaborati successivamente, e indirizzando lettere agli amici più cari. L'attenzione nei suoi scritti, arricchiti da qualche semplice schizzo, viene posta sulla vedute paesaggistiche, sull'architettura, ma anche sui colori, sui profumi e sulle sensazioni personali, secondo un gusto già romantico. Il contributo, focalizzato sui soggiorni napoletani del 1823, 1841 e 1845, intende far emergere la capacità di sintesi della complessità urbana, sottolineando il giusto equilibrio fra trasporto personale e lucida lettura tecnico-scientifica dell'immagine del paesaggio.

1. Rodolfo Vantini e il primo soggiorno napoletano (1823)

Rodolfo Vantini, architetto e ingegnere bresciano laureatosi presso l'ateneo pavese nel 1810 [Costanza Fattori 1963; Rapaggi 2011], scopre la passione per i viaggi quando la sua attività professionale è già saldamente avviata e ha all'attivo importati commesse quali quella del cimitero monumentale di Brescia [Vantini 1855]. Se alcuni accadimenti privati

possono parzialmente giustificare il distacco dalla città natale, maggiore rilievo assumono per Rodolfo le urgenze d'aggiornamento derivanti da impegni professionali; ad esse si aggiunge un'innata curiosità che lo accumuna a molti viaggiatori del XIX secolo [Di Liello 2015, 187-201; De Seta 2014; D'Angelo 2014, 151-160; Severini 2012; Sabbatino 2012].
Nei primi anni Venti, complice il ritrovamento a Brescia, nel cuore della cittadella vecchia, di «ruderi appartenenti a romani edifizj» (settembre 1822), un dubbioso - e poco preparato - Rodolfo Vantini viene coinvolto nelle attività di scavo [Treccani 2010, 63-91]; tale primo impegno si chiude con la stesura di un documento di sintesi datato 15 giugno 1823 [Vantini 1823, 121-129]. Sembra dunque non casuale la sua partenza, nella primavera dello stesso anno, per un viaggio «da Roma a Napoli»; l'occasione è infatti propizia per visitare una delle aree italiane più nobili in campo archeologico e, plausibilmente, per intessere utili contatti. Sebbene l'impulso lavorativo sia il principale motore del viaggio, il soggiorno non si riduce ad un'asettica ricognizione dei più noti siti archeologici del Mezzogiorno: lo sguardo vivace di Vantini spazia con abilità, sintetizzando particolari paesaggistici e di costume e, al contempo, sfoggiando una perizia già riscontrata anche in carte private di altri viaggiatori e puntualmente approfondita dalla letteratura del settore [De Marco, 2003, 157-166]. E' consuetudine del bresciano appuntare dettagli e impressioni raccolte durante i suoi viaggi in piccoli taccuini dalla copertina azzurra, molti dei quali ancora presenti presso i principali archivi della città di Brescia. Nel caso di questo primo soggiorno napoletano tali importati documenti sono andati persi, ma si è conservato un fascicolo elegantemente compilato e intitolato *Viaggio da Roma a Napoli / fatto nell'anno 1823*[1] seguito dal motto virgiliano «haec meminisse iubavit» (Eneide, I, 203) scelto forse, visti gli interessi politici di Rodolfo, in memoria di Eleonora de Fonseca Pimentel [DBI, *ad vocem*; Gargano, 1999]. L'incartamento, come si evince da alcune note aggiunte tra parentesi, pur cercando di ricalcare la forma del diario, venne redatto da Vantini tra il 1835 e il 1836; del fascicolo, purtroppo lacerato nei margini superiori, risultano illeggibili alcune piccole porzioni di testo.
«Continuazione del viaggio d'Italia» scrive Vantini, ciò porta a supporre l'esistenza di una prima parte del documento, andata perduta. L'architetto descrive il tragitto lungo la via Appia lasciandosi alle spalle i monumenti funebri delle «più illustri famiglie Romane» che «di tratto in tratto […] continuano a mostrarsi non molto lontano da Napoli, ove però si veggono più rari». Il tragitto tra Roma e Albano mostra al viaggatore «pianura a perdita d'occhio […] senza coltura alcuna, e non serve che a pascolo de' bestiami lanuti». «Costeggiando la vetta del monte per istrada ombreggiata da annose piante» scrive «si perviene a Castel Gandolfo», ad Ariccia, a Genzano «famosa pe' suoi vini» e infine a Velletri il cui «territorio però è de' meglio coltivati; ed osservandolo dalle alture della città, si vede la gran vallata che volge al monte, e si estende in pianura seminata di frequenti case». Il viaggio continua verso Terracina di cui viene sottolineata la natura paludosa e la sensazione di insalubrità dell'aria: «Inva[r]no l'occhio cerca all'intorno qualche vestigio almeno dei molti palagi e ville di più di venti popolose città che sappiamo essere state qui edificate» e aggiunge «In mezzo a questi marami d'acque stagnati è costrutta magnifica strada, che per venticinque miglia corre dritta a corda tesa; arborata d'ambi i lati».
Lasciata Terracina il tragitto prosegue per Portello snodandosi tra «amenissime e fertili vallate ripene d'aranci che prosperavano a pieno cielo, imbalsamando l'aria coll'odezzo de' loro fiori. Le agavi a larghe foglie, i sicomori, i palmizj danno un aspetto particolare al paese, e rammentano ciò che ei perviene dall'Affrica»; si giunge quindi a Fondi e a Itri proseguendo per vallate fino a Mola di Gaeta dove «gli ulivi, i fichi, i carubbj, e le viti vi

prosperano in modo felicissimo». Qui comincia la pianura della «Campagna», scrive Vantini, e «I bellissimi acquidotti che vi si osservano e che finiscono al ponte con altre rovine, danno un aspetto pittoresco a questo punto di paese». Giunto a Capua, spende alcune parole d'apprezzamento per la Cattedrale e per il Palazzo del Comune, quindi prosegue per Aversa e «Finalmente passato Melito si giunge alla gran Partenope».
La modalità narrativa di Rodolfo segue la traccia del viaggio *Da Roma a Napoli per le Paludi Pontine* pubblicato in *Itinerario italiano* una delle più diffuse guide di viaggio nel primo Ottocento oltre a richiamare alcuni dettagli riconducibili al secondo tomo della collana di Andrea Manazzale *Itinerario di Roma e suoi contorni*. Entrambi i volumi, il primo nell'edizione romana del 1817 edita da Olivieri, e il secondo, in quella veronese dello stesso anno per i tipi di Mordacchini, sono presenti tra le consistenze della biblioteca privata dell'amico, e cognato, Camillo Brozzoni [Gianfranceschi 2012, 353-355]; ricchezze bibliografiche a cui Vantini aveva sicuramente ampio accesso [Sala 2015, 173-186].
Il viaggio approda a Napoli in una sera di pioggia fitta; sono due gli obiettivi di Rodolfo: «procurarmi il nido», scrive, e «orrizzontarmi sulla giacitura della città». Al sorgere del sole, il primo sguardo è diretto al golfo per poi spostarsi sul nucleo abitato attraversato «dal nord, al sud della grande strada di Toledo […] ed è delle più magnifiche, e per ampiezza, per bellezza degli edifici che la fiancheggiano, per ricchezza di mercanzie nelle botteghe, per affluenza di popolo, o di vetture d'ogni genere». L'attenzione è rapita dalla vivacità della città accresciuta «da mille oggetti [che] rendono vario, e dilettevole il paesaggio» fino a soffermarsi a descrivere il Palazzo Reale «architettato dal Fontana con buon disegno», il cantiere della chiesa di San Francesco di Paola, il «palazzo delle Finanze» e una serie di residenze private tra cui il palazzo «Gravina con molta buona architettura di Gabriello d'Agnolo» e, infine, giungere al «palazzo degli studj detto anche Museo Borbonico» di cui, dettagliatamente, discute le collezioni esposte con riferimenti agli scritti di Winkelmann, Scipione Maffei e Ennio Quirino Visconti [Winckelmann, 1762 e 1764; Maffei, 1720; Visconti, Visconti 1782-1807].
La scelta di queste prime mete, almeno parzialmente, richiama l'articolazione delle visite proposte nella guida di Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo da Roma a Napoli*, data alle stampe a Roma nel 1816 anch'essa presente tra le consistente librarie di Brozzoni, ma è decisamente più affine a quanto riportato da Giovan Battista de Ferrari in *Nuova guida di Napoli, dei contorni….compilata sulla guida del Vasi* stampata a Napoli dalla Tipografia Porcelli nel 1826; questo dato consente di avvalorare l'ipotesi che le 'memorie' vantiniane siano state aggiornate anche sulla base di pubblicazioni successive alla reale data del viaggio e non siano delle semplici rielaborazioni degli appunti presi in loco.
Vantini dedica le sue prime giornate all'architettura, in particolare alle chiese e ai teatri, apprezzando anche i giardini, tra cui cita quello della «villa Reale» e quello botanico a Forio d'Ischia che «disposto sul pendio della collina abbonda di piante esotiche, erbe, fiori; e vi sono boschetti, passeggi coperti, e vista bellissima, e tutto ciò che può renderlo vario ed ameno». Questo primo immergersi nella realtà partenopea lo conduce ad una riflessione: «Parlare della sua popolazione è parlare di un mar fluttuante», assordate, continuo e variopinto; «Il Napolitano è di carattere verboso, animato, allegro. Quest'ultima qualità, io penso» derivi «forse dal bellissimo cielo sotto cui è posta la città, e dal clima dolcissimo». Dopo alcune giornate trascorse sulla terraferma, Vantini tenta la traversata notturna per giungere in Sicilia, ma la navigazione è funestata dal mare in tempesta e scrive: «mi affacciai all'uscio […] per mirare sì gran quadro, impossibile ad essere

imaginato da chi non ha vedute queste sì grandi ampiezze d'acque»; la natura ha il sopravvento e il «bigantino palermitano nominato il S. Giuseppe» rientra al porto.
Riprese le forze, Rodolfo continua a visitare i dintorni di Napoli. Annovera la tomba di Virgilio (Fig.1), posizionata in un luogo magnifico dove «il golfo di Napoli, ed il Vesuvio gli fanno prospettiva», percorre la «grotta di Pozzuoli» (Fig.2) in direzione dell'abitato sostando nei pressi del lago d'Agnano dove «La brezzolina che spirava facea increspare la superficie delle sue acque frequentate dalle foliche, e dalle anitre, dando in qualche modo movimento a tutto il suo maestoso riposo».

Fig. 1: Veduta del sepolcro di Virgilio [Vasi 1816, incontro pagina 96*]. Copia conservata presso la biblioteca Queriniana di Brescia.*

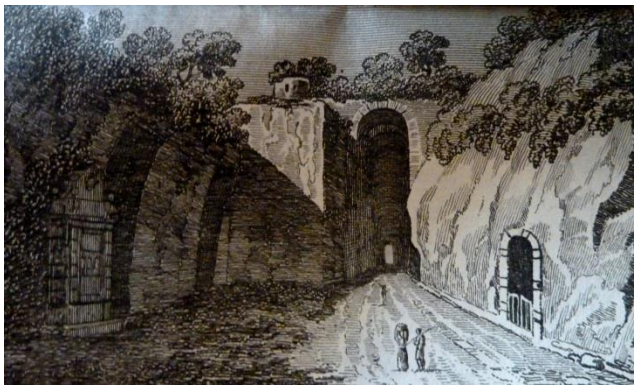


Fig. 2: Veduta dell'ingresso della Grotta di Pozzuoli [Vasi 1816, incontro pagina 94*].*

A Pozzuoli visita e dettaglia puntualmente il «magnifico tempio tetrastilo dedicato a Serapide ed Esculapio», la cattedrale «costrutta sulle rovine del tempio d'Augusto», l'anfiteatro «appena riconoscibile, perchè sfigurato dalle erbe, e dagli arbusti», i templi, la villa di Cicerone e molto altro. Quindi giunge a Baja e da lì si sposta a Bacoli fino a alle «deliziose campagne» alle quale «fu applicato il nome di Campi Elisi» e poi a Miseno dove scrive: «Da questo promontorio si gode la vista delle vicine Isole d'Ischia, Nisida Procida ed altre minori; ed all'estremità opposta del golfo, quella di Capri».
La visita si conclude con un sopralluogo a Cuma posta «sopra un colle quasi isolato dal complesso delle colline di sua pertinenza, il quale al nord, e all'ovest presenta dirute balze» per poi passare ad elencare le architettura visitate: il tempio di Apollo «fabbricato da Dedalo fuggitivo di Creta», il sepolcro della Sibilla e l'arco Felice oltre a brevi soste presso i laghi di Licola e Patria.
«Osservate le bellezze dalla natura, e i monumenti antichi sparsi in tutta l'ampia penisola occidentale» afferma Vantini «ho voluto vedere anche quegli oggetti che ponno appagare la curiosità di qualunque amatore delle belle arti» quindi la «Regia villeggiatura di Portici» e il suo «ampio giardino, e parco, e bosco molto esteso che occupa le basse falde del Vesuvio; e in questo sono uccellande, giuochi passeggi, viali, luoghi di riposo ove si gode un verde indefettibile, e bellissima vista del porto e città di Napoli dall'uno de' lati; e delle adiacenze di Portici, dall'altro». Vantini riferisce anche del museo Ercolanense e fornisce indicazioni sull'area archeologica affermando infine che «In queste vicinanze due altri oggetti destano una speciale curiosità perché uno di essi è unico nel continente di Europa; il secondo, sulla terra: il Vesuvio, e Pompei».

Già nel 1823 Vantini si cimenta in una prima escursione al vulcano intrisa di dettagli sulla storia e sugli aspetti geologici del sito, dati che lasceranno maggior spazio all'apprezzamento del paesaggio nel 1845. A Pompei Rodolfo rimane estasiato dal passato della città e, osservando con rispetto i resti delle sue architetture, si appunta «Questa città ha un incanto, per così dire individuale, si ama come un essere animato; e i suoi edifici, e le ruine sono come tanti amici, a quali convenne dare il bacio, e l'addio». Il viaggio prosegue per Capo di Monte «il Sans-souci della famiglia Reale» dove Vantini visita la fabbrica non terminata del Palazzo, l'Osservatorio astronomico, villa Floridiana e continua affermando «La maggior delizia Reale è a Caserta» la cui Reggia è descritta puntualmente. La trattazione procede veloce e si citano i dintorni di Napoli più noti tra cui Paestum, Salerno e Eboli. Il tono dello scritto muta e l'argomento devia verso la narrazione popolare dettagliando «il così detto S. Martino, e la festa di S. Gennaro».
Scrive infine Vantini:

> Più volte ho accennato il bellissimo cielo che s'incurva su questo bel regno […] Il paesista perciò vi dovrebbe formare il suo modo di dipingere non istudiando che la natura. Vi trarrebbe un genere di […] di monti le cui linee riescono affatto nuove ad un abitatore al di qua del 40° di latitudine. Le forme delle case senza tettoie ma con terrazze, dai recinti delle quali escono palmizj, carrubi, sicomori, aranci danno un carattere a que' paesaggi, che si crederebbero copiati in Africa, o in qualche altra caldissima regione.

2. Ancora a Napoli nel 1841 e nel 1845

Il secondo viaggio a Napoli è databile grazie ai *Diarii* dell'architetto; il 18 gennaio 1841 Vantini scrive «Parto pel viaggio d'Italia / Napoli – Sicilia – Ro / ma!!!» per poi dichiarare il rientro a Brescia nella giornata del 21 aprile [Vantini, 1969, 131].
Vantini, pur visitando i luoghi prediletti tradizionalmente dai viaggiatori e ripercorrendo alcuni degli itinerari già esplorati nel 1823, dedica molto tempo a sopralluoghi presso strutture sanitarie o ricoveri tradendo la sua attenzione professionale verso gli edifici destinati all'assistenza [Rapaggi, 2011, 286-287]. In un'inedita lettera scritta da Roma all'amico Pietro Zambelli (27 marzo 1841) vengono ben chiariti i principali obiettivi del viaggio: «[…] ho visitati i morocomj di Palermo e di Aversa che sono i più celebri in Italia e che se avrò a fare un ospedale pei pazzi sarà gran colpa se non [faccio] bene»[2] [Manzo 2013, 277-279; Marsala 2013, 322-323]. Tale attenzione per le architetture ospedaliere è giustificata dalla natura delle commesse bresciane precedenti al viaggio tra cui l'ospedale di Travagliato (1823-1838), le consulenze per quello di Leno (1838), il progetto per l'ammodernamento del nosocomio Mellini di Chiari (1840-45) e, ancor prima, gli studi per il rinnovo dei locali destinati alle malate di mente in città (1831-1839); forse presagendo anche la successiva candidatura come progettista per il nuovo ospedale di San Domenico a Brescia (1841).
Sempre nella missiva allo Zambelli, Vantini elogia nuovamente Napoli, spende lunghe parole di apprezzamento per Roma, pentendosi di averla sempre sottovalutata, e si concede alcune note sulle città siciliane. Durante questo soggiorno vengono ripetute le visite presso i siti archeologici, si sottolinea infatti che tra il 1833 e il 1844 Vantini è impegnato nel compito di redigere, per il primo tomo della collana *Museo Bresciano Illustrato*, la descrizione dei resti emersi dagli scavi archeologici cittadini e di coordinare la realizzazione delle tavole architettoniche e ornamentali allegate [Vantini, 1838-1874, I, 17-38 e 53-119; Lechi, 1851].

Il motivo che spinge Vantini a ripetere nuovamente il soggiorno in terra partenopea nel 1845 è invece la partecipazione al Settimo Congresso degli Scienziati Italiani organizzato appunto a Napoli dal 20 settembre al 5 ottobre di quell'anno [Potecchi, 2011, 240-263]. Alcuni documenti manoscritti[3], databili 1844, testimoniano l'intenzione di Rodolfo di presentare, in occasione di quell'illustre simposio, il suo progetto per la pubblicazione di «un libro di architettura rurale». Il tutto è da inserirsi nell'ampio dibattito sulle prospettive dell'industria e dell'agricoltura in fase di trasformazione capitalistica estremamente vivo anche a Brescia nella prima metà dell'Ottocento [*Storia dell'agricoltura…*, 2008].
Nel *Diario* del Congresso, al fascicolo 11 datato 2 ottobre, compare il nome dell'architetto come affiliato alla sezione di *Archeologia* [*Diario*…, 1845, 111, n. 897]; Vantini parte infatti il 13 settembre, arriva a Napoli il 18 e lì si trattiene fino al 6 ottobre per poi rientrare a Brescia il 29 dopo varie soste intermedie, la più lunga a Firenze [Vantini, 1969, 176-177]. Delle circa diciotto giornate spese in Napoli la metà sono dedicate al congresso, ma Vantini non tralascia di visitare - in ben tre occasioni – le collezioni del Museo Borbonico, di salire nuovamente sul Vesuvio, di recarsi a Castellamare e a Pompei e, infine, di concedersi un «viaggio a Capri e Pesto». Assai brevi sono le note riportate sul taccuino di viaggio arricchite però da schizzi a matita e inchiostro[4]; si riconoscono la statua di Venere Vincitrice del Museo Borbonico, alcuni dettagli di "vaschette antiche" riconducibili agli scavi di Pompei e due vedute paesaggistiche: la prima raffigurante l'Osservatorio sul Vesuvio (Fig. 3) e la seconda il vulcano in eruzione (Fig. 4), entrambe datate 26 settembre 1845.

Fig. 3: L'Osservatorio sul Vesuvio, disegno di Rodolfo Vantini datato 26 settembre 1845 [Brescia, Archivio di Stato, Rodolfo Vantini*, b.13, Napoli 1845].*

Le scarne informazioni deducibili dalle pagine del taccuino sono integrate da una lettera che Vantini indirizza al suo amico «Momolo», il barone Gerolamo Monti, presidente dell'Ateneo di Brescia, fornendo alcuni dettagli sul suo soggiorno, ma soprattutto, descrivendo la visita al Vesuvio in compagnia dei geologi, una delle molte escursioni organizzate per i partecipanti al simposio di quell'anno [Masetti Zannini, 1970] (si veda inoltre il contributo di Francesca M. Lo Faro presentato in occasione del convegno internazionale di studi *Viaggi e Soggiorni in Europa nel primo Ottocento. Oltre a Napoli, verso Amalfi e Sorrento* (Amalfi, 14-16 aprile 2016). Atti in corso di stampa).

«Napoli offre troppe distrazioni per un congresso» ammette Rodolfo «Serate musicali; teatri; feste da ballo; scampagnate a Baja, a Sorrento, a Pompei, a Pesto, a Caserta, a Capri, al Vesuvio, e via via che questa incantevole terra, ci offre classiche rimembranze, e strane meraviglie» e poi subito aggiunge «Ier l'altro [26 settembre] ho fatto una corsa al Vesuvio associandomi come amatore alla sezione geologi che visita il vulcano».
Il quadro dipinto da Vantini punta all'ironia tinteggiando il gruppetto di una trentina di persone che «all'albeggiare del giorno», chi a piedi, chi come lui su un «asinello procace», si avvia alla lunga risalita. La prima tappa è l'Osservatorio, ma le pause sono frequenti e costellate da continue nozioni impartite dai geologi su «or l'uno or l'altro minerale di quel vulcano». Raggiunta la cima la narrazione è intrisa di emozioni e particolarmente efficace:

Oh, come è sorprendente a questi giorni il Vesuvio! Il suo cratere che nel quarantuno era a foggia di imbuto ora s'è trasformato in cono, allora non esalava che fumo, adesso ad ogni intervallo di cinque o sei minuti manda fuori con iscoppio un gettito di fiamme, e colle fiamme una pioggia di migliaia di pietre arroventate.

L'architetto racconta poi dello «ardimento» di alcuni visitatori impegnati a correre a toccare la cima del cono tra un'esplosione e l'altra in «una soffocante atmosfera di zolfo» oltre al pranzo speso apprezzando «con molta sobrietà i vini saporissimi di quella montagna» al ritmo degli scoppi del vulcano e dei battimani degli astanti.
Sebbene le pagine del taccuino del 1845 siamo molto sintetiche, Vantini non dimentica di fare alcune osservazioni sul paesaggio. Del «giardino di Cellamare», probabilmente intendendo Castellammare, scrive:

Inebriati animo mio! Stampa entro di te le sublimi bellezze di natura che ti stanno intorno. Ricordati questo bell'azzurro di questo mare, ricordati questo purissimo cielo e la calda sabbia, questo sole che tramonta dietro il colle di Posillipo, ricorda questa varietà di linee, questo contrasto di antichi castelli e di moderne case ininterrotte dove verdeggianti boschetti e variopinti giardini ricordano le navicelle che solcano le acque di questo golfo.

Fig. 4: Vesuvio in eruzione, disegno di Rodolfo Vantini datato 26 settembre 1845 [Brescia, Archivio di Stato, Rodolfo Vantini*, b.13, Napoli 1845].*

Dunque l'architetto si avvia verso Roma presso cui soggiorna per una decina di giorni; nuovamente in viaggio, si appunta su di un altro taccuino[5] «Da Terni a Spoleto la strada

attraversa un alto colle ed è pittoresca. La campagna non presenta che molti coperti di costruzioni, ma presso Spoleto vedasi una bella cultura di vigneti di gelsi e di cereali» oltre a sottolineare di aver goduto di «sorprendenti vedute». Alcune righe vengono destinate a descrivere le campagna di Terni e la diversità delle pratiche locali rispetto a quelle bresciane denotando l'occhio allenato all'edilizia rurale per poi aggiungere: «Fra Narni e Terni» è posta «una bella valle fra cui scorre il Tevere con vasta pianura che si coltiva a frumento, ma povera di piantagioni e solo con alcuni vigneti, ed oliveti sulle colline e pochi gelsi» e ancora «Le stupende cascate di Terni si formano con le acque del Velino e sono distanti dalla cittadella 4 miglia circa […] il sito è assai pittoresco e la veduta maravigliosa». Vantini si sta ovviamente riferendo alle cascate delle Marmore e ne riproduce un veloce schizzo datato 19 ottobre 1845 (Fig. 5).

Conclusioni

Il contributo ha indagato, attraverso la rilettura di carte private, l'affezione dell'architetto bresciano Rodolfo Vantini per la terra partenopea. La documentazione analizzata rivela la cura per gli aspetti paesaggistici dei luoghi visitati attraverso una modalità interpretativa di tipo pittorico nella quale a scene paesistiche sono associate finezze 'sensoriali' relative a colori, profumi e rumori [Castria Marchetti, Crepaldi, 2003]. Precisione, suggestione e trasporto emotivo emergono dalle parole di Vantini, incline ad abbracciare echi neoclassici, ma al contempo rapito da tutto ciò che evoca emozioni sublimi e crea quadri pittoreschi, accezione utilizzata più volte ammorbidita da sfumature già romantiche. La partecipazione umana dell'architetto e l'acume nel cogliere la "linea" del paesaggio e la sua vitalità sembrano ricalcare le modalità espressive di alcuni dei pittori con cui Rodolfo fu in contatto grazie alle conoscenze paterne ma, soprattutto, attraverso l'Accademia di Brera presso cui impostò un'intesa frequentazione a seguito dell'ottenimento della commessa per la Porta Orientale di Milano (1827). Il vedutismo e la capacità di rappresentare il paesaggio dimostrata da Vantini tradiscono la ricchezza delle atmosfere, l'uso delicato del colore e, per alcuni dettagli, il 'precisismo neoclassico' di Luigi Basiletti (1780-1859), rimandando ai suoi *Ricordi di viaggio*: memorie, in forma di schizzi e bozzetti, raccolte dal pittore in occasione dei suoi viaggi [Mondini, 1999]. Questo linguaggio viene adottato da Rodolfo soprattutto quando, estasiato, si sofferma ad osservare dei campi visivi molto ampi. Una certa propensione al pittoresco, con venature romantiche, prende forma quanto l'architetto inserisce nelle sue riletture anche una componente umana o di trasformazione antropica descrivendo, o solo accennando, ad architetture inserite nella natura. Pare qui potersi delineare il taglio rappresentativo di Giovanni Migliara (1785-1837) con il quale Vantini intessé stretti legami a partire dalla fine degli anni Venti grazie alle litografie per il cimitero di Brescia [DBI, *ad vocem*]. In altre descrizioni la narrazione tende quasi a far trasparire una nota struggente, come potrebbe tradire un colore vibrante sulla tavolozza di un pittore, forse un richiamo al linguaggio artistico del caro amico Francesco Hayez (1791-1882) [DBI, *ad vocem*]. Vantini si dilettò lui stesso ad indossare i panni del pittore con discreti risultati; in figura 6 è possibile apprezzare un suo *Paesaggio con figure*, forse un'ambientazione di fantasia, sicuramente non attinente all'area napoletana.

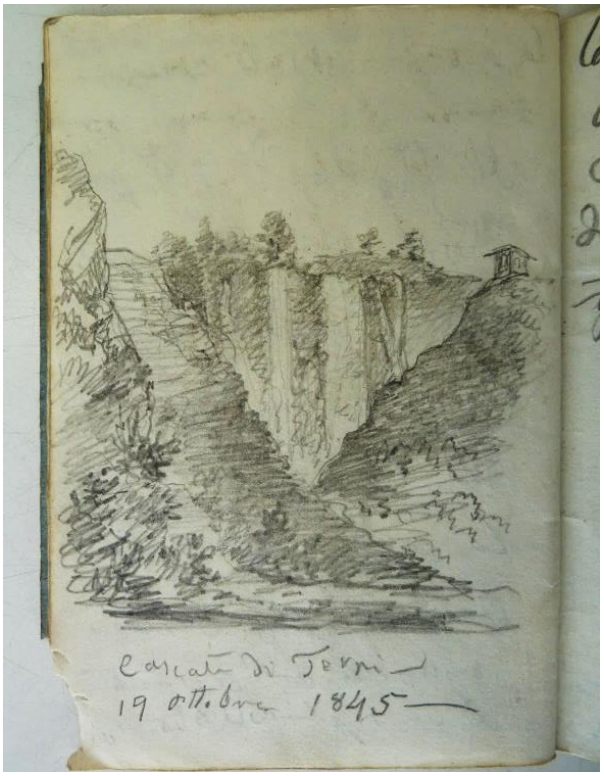


Fig. 5: Cascate di Terni, disegno di Rodolfo Vantini datato 19 ottobre 1845 [Brescia, Archivio di Stato, Rodolfo Vantini*, b.13, Napoli e Roma / 1845].*

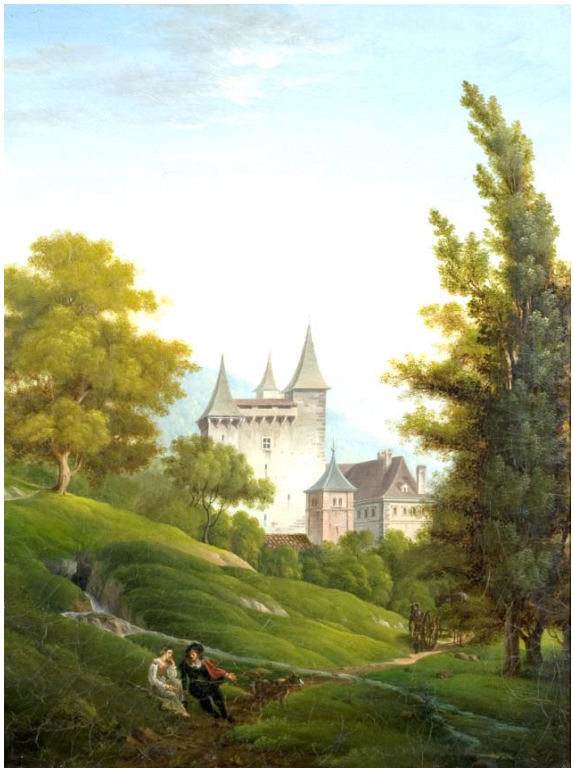


Fig. 6: R. Vantini, Paesaggio con figure, 1822 [Bagnolo Mella, Brescia, collezione Spada]. Si ringrazia l'Ambasciatore Antonio B. Spada per la concessione alla pubblicazione.

L'acume nello scrivere definito pocanzi 'pittorico' pare qui scemare o forse essere meno efficace, facendo ulteriormente apprezzare l'evidente capacità lessicale di Vantini nel trasmettere le sfumature, anche quelle sensoriali, emergenti di fronte ad una veduta paesistica. L'architetto si interroga su quanto osserva, non ne fornisce solo una fotografia descritta a parole, egli interiorizza le immagini e, attraverso brevi frasi, le fissa sulla carta e nella memoria.
Il viaggio è effettivamente vissuto da Vantini come un momento di conoscenza e aggiornamento, così scriverà nei suoi *Diarii* in apertura del 1842 [Vantini, 1969, 139]:

Sia Lodato Dio! Il passato anno 1841 segna un epoca importante della mia vita avendo in esso compiuto il giro d'Italia e visitati i monumenti di Roma e della Magna Grecia e della Sicilia da quali ne trassi (abbenche tardi) utili insegnamenti per l'arte mia […]

Il tema della crescita professionale è dunque basilare e l'architetto lo manifesta sfruttando i soggiorni anche per intessere importati rapporti con figure locali di rilevo. Forse proprio in occasione del suo ultimo viaggio a Napoli (1845), Vantini riesce infatti ad avviare contatti epistolari con nomi illustri nel campo archeologico italiano; dai suoi carteggi si ricostruiscono corrispondenze con Luigi Canina, Guglielmo Bechi e Luigi Giusso[7].
Se in altri viaggi, primo fra tutti quello a Venezia del 1835[6] attualmente oggetto di studio, Vantini si occupa strettamente di analizzare con taglio critico l'architettura, a Napoli viene rapito dal luogo, dal clima, dalla popolazione tanto da non trovare il tempo per aggiornare

gli amici come, scusandosi, ammette nella già citata lettera allo Zambelli: «se non scrivo è perché tutto il giorno giro e la sera raccapezzo le annotazioni fatte nel luogo e le pongo nel mio diario, perché questo mio viaggio non sia senza qualche profitto per me stesso». Tale affermazione informa su luogo, modalità e tempistiche alla base della redazione delle carte di viaggio aiutando a coglierne tutte le sfumature.
Tra le righe dei taccuini, infine, traspare grande riguardo per flora locale, in particolare durante il soggiorno del 1823. Vantini a partire dal 1833, quindi contestualmente alla stesura della memoria del primo viaggio napoletano, è impegnato nella progettazione di una villa con giardino per il cognato Camillo Brozzoni noto collezionista e appassionato di botanica che guida Rodolfo nella conoscenza dell'architettura del paesaggio verde [Peroni 2007, 95-122]. Tale apprendimento avviene anche attraverso i testi a stampa, sono infatti più di venti i volumi in qualche modo attinenti alla botanica e all'uso del verde in architettura individuabili tra le consistenze librarie dei due bresciani tra cui si citano la collana de *Il coltivatore botanico* di Du Mont de Courset (Padova, 1819-20) e il tomo *Teoria dell'arte dei giardini* di Luigi Mabil (Bassano, 1801). L'attenzione dimostrata da Vantini per il riconoscimento delle essenze, forse riconducibile a questo suo impegno, conferisce ai suoi scritti di viaggio una veridicità ulteriore e dona freschezza alla prosa.
Nel complesso la documentazione, seppur mediata dalla lettura di guide di viaggio, appare vibrante e ricca di informazioni di dettaglio sul paesaggio napoletano nella sua piena vita, fornendo una finestra reale sulla città partenopea nella prima metà del XIX secolo.

Bibliografia

CASTRIA MARCHETTI F., CREPALDI G, (2003), *Il paesaggio nell'arte*, Milano: Electa.
COSTANZA FATTORI L. (1963), *Rodolfo Vantini, architetto, (1792-1856),* Brescia: Geroldi.
D'ANGELO F., *Napoli: il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani (1800-1861)*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. de Seta, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014 (Napoli, 13-15 marzo 2014), Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
DE MARCO G. (2003), *Il Grand Tour come fonte documentaria per la conoscenza dei paesaggi dell'Italia Meridionale,* in "Quaderni del dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico (PAU) Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria", n. 25-26 nuova serie, XIII, Roma: Gangemi.
DE SETA C. (2014), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano: Rizzoli.
Diario del settimo congresso degli scienziati italiani in Napoli dal 20 di settembre a' 5 di ottobre dell'anno 1845, 1845, Napoli: G. Nobile.
DI LIELLO S. (2015), *Memoria del* Grand Tour *e* loisir. *Il turismo nei Campi Flegrei tra Otto e Novecento*, in *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri, FrancoAngeli: Milano.
GARGANO P. (1999), *Eleonora e le altre: le donne della rivoluzione napoletana,* Napoli: Magmata.
GIANFRANCESCHI I. (2012), *Camillo Brozzoni (1798-1863)*, in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e di Storia di Brescia*, a cura di A.B. Spada, E. Lucchesi Ragni, Brescia: Grafo.
LECHI L. (1851), *Sull'opera Museo bresciano illustrato: rapporto e proposta lette all'Ateneo di Brescia dal presidente Luigi Lechi il 21 Aprile 1851*, Brescia: Venturini.
MAFFEI S. (1720), *Traduttori italiani o sia Notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori… Notizia del nuovo museo d'iscrizioni in Verona,* Venezia: Sebastian Coleti.
MANZO E. (2013), *La Real Casa dei Matti in Aversa*, in *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento,* Electa: Milano.
MARSALA M.T. (2013), *La Real Casa dei Matti in Aversa*, in *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento,* Electa: Milano.
MASETTI ZANNINI G.L. (1970), *Un architetto bresciano alla scoperta del Vesuvio*. Inedito di Rodolfo Vantini massimo tra i nostri architetti neoclassici, in "Giornale di Brescia", 27 febbraio 1970 ripubblicato in *Rodolfo*

Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia, atti del convegno di studi (Brescia, 12 novembre 1992), Brescia: Geroldi, 321-324.
MONDINI M. (1999) a cura di, *Luigi Basiletti a Roma e a Napoli. "Ricordi di viaggio" di un pittore neoclassico*, catalogo della mostra (Brescia, 20 marzo – 4 aprile 1999), Brescia: AAB.
PERONI F. (2007), *Camillo Brozzoni e Rodolfo Vantini: spazi per due*, in "Civiltà bresciana", XVI, n. 3.
POTECCHI S. (2011), *Gli scienziati italiani a congresso prima dell'Unità*, in "Giornale della Accademia di Medicina di Torino", 174.
RAPAGGI A. (1995), *"Alla fine del Grand Tour". I quaderni di viaggio di Rodolfo Vantini,* in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a* Brescia, atti del convegno di studi (Brescia, 12 novembre 1992), Brescia: Geroldi.
RAPAGGI A. (2001), *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia: Grafo.
SABBATINO P. a cura di (2012), *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti,* Napoli: ESI.
SALA E. (2015), *Prime riflessioni sui libri d'architettura e d'arte di Rodolfo Vantini. Formazione, consistenza e schedatura del «Legato Vantini» della biblioteca Queriniana di Brescia*, in *Libri d'architettura a Brescia. Editoria, circolazione e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo*, a cura di I. Giustina, Palermo: Caracol.
SEVERINI M. (2012), *Viaggi e viaggatori nell'Ottocento. Itinerari, obiettivi e scoperte*, Venezia: Marsilio.
Storia dell'agricoltura bresciana, vol. I, 2008, Brescia: Squassina.
TRECCANI G.P. (2010), *Liberare i segni di Roma: archeologia e centro storico nel caso di Brescia 1823-1941,* in *Aree archeologiche e centri storici: costituzione dei parchi archeologici e processi di trasformazione urbana,* a cura di G. P. Treccani, Milano: FrancoAngeli.
VANTINI R. (1823), *Relazione alla congregazione municipale intorno agli antichi monumenti scoperti negli scavi della contrada del Dosso*, in *Intorno varj antichi monumenti scoperti in Brescia,* Brescia: Nicolò Bettoni.
VANTINI R. (1838-1874), *Museo Bresciano Illustrato*, Brescia: Minerva.
VANTINI R. (1855), *Il camposanto di Brescia dell'architetto Rodolfo Vantini disegnato da Luigi Trolli*, Brescia: s.n.
VANTINI R. (1969), *Diarii (1832-1854). Manoscritti queriniani G. VII. 3 mis. 1 e G. VII. 4*, a cura di Camillo Boselli, Brescia: Geroldi.
VASI M. (1816), *Itinerario istruttivo da Roma a Napoli…,* Roma: presso l'autore.
VISCONTI G.B., VISCONTI E.Q. (1782-1807), *Il Museo Pio-Clementino,* Roma: Ludovico Mirri.
WINCKELMANN J.J. (1764), *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen,* Dresden: Waltherischen Hofbuchandlung.
WINCKHELMANN J.J. (1762), *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen,* Dresden: George Conrad Walther.

Note

[1] Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Continuazione del viaggio d'Italia...
[2] Brescia, Biblioteca Queriniana, Aut. 519.fasc.III.
[3] Brescia, Biblioteca Queriniana, MS.G.VIII.3, *Scritti di architettura rurale,* Appunti e lettere.
[4] Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Napoli 1845.
[5] Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Napoli e Roma / 1845.
[6] Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Venezia fabbriche descritte.
[7] Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b. 9, Carteggi lettere A-E; b.10, Carteggi lettere F-M.

La ricezione di Firenze in Romola *di George Eliot*

The perception of Florence in "Romola" by George Eliot

MIRIAM SETTE
Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara

Abstract

One of the interests of George Eliot (Mary Ann Evans) in Romola (1862-63), her novel set in renaissance Florence, is to pay homage to the Italian architectural monuments erected in this city of art "par excellence". The aesthetic patterns of the artists of the time are exemplified by the stunning beauty of the Basilica of Santa Maria del Fiore. The splendour of the cathedral confronts the magnificence and the aesthetic finesse of the Signoria, ruling the town, which serves as counterpart to religion and asserts the faith in a worldly God.

Parole chiave
Circoli umanisti del Rinascimento; Firenze tra estetica urbana ed economia del lusso; recupero della classicità; il mito di Prometeo e di Orfeo
Academies at the Renaissance times; Florence between urban aesthetics and luxury economy; recovery of the classical heritage; the myths of Prometheus and Orpheus

L'interesse di George Eliot in *Romola* (1862-63), narrazione che ha ad oggetto il Rinascimento fiorentino, è volto a celebrare la costruzione nella città dell'arte, l'edificazione degli schemi estetici che sono nell'uomo, esemplificati dalla Basilica di Santa Maria del Fiore, la cattedrale di Firenze, opera della proiezione della sensibilità elitistica delle bellezze che si addicono ai grandi geni della cultura italiana. La bellezza che sconvolge del Duomo di Firenze è sintomatica della grandezza dei costumi del tempo anche dal punto di vista religioso, nonché dal punto di vista della sensibilità estetica della classe dirigente del principato perché attira le persone ad amare un Dio terreno, di una bellezza attuale.
L'attenzione contemplativa e filosoficamente ammirata della natura non si risolve, invero, in *Romola* in biasimo dell'attività adulterante dell'uomo. Anzi, si fa incisiva evidenziazione della creatività divina nelle mani dell'uomo, il quale collabora all'edificazione del mondo. Architetti come Leon Battista Alberti, filosofi come Marsilio Ficino, filologi come Lorenzo Valla si pongono i massimi problemi, quali come edificare la città dell'uomo, artefice della sua fortuna, mediatore tra Dio e Natura, padrone della scienza e della tecnica. Le formule baconiane: *scientia est potentia* e *natura nisi parendo vincitur* esprimono il principio della compatibilità del terreno con il divino, della forza prometeica dell'uomo, che costruisce la sua civiltà senza i disastri ecologici, assecondando la natura nel vincerla. Tale cultura urbana che medita sulla politica, sulla produzione economica, sulla dimensione etica dell'uomo a livelli di élite è il segno della compiutezza dell'*humanitas* che risolve un suo rapporto armonico col mondo attraverso misurate costruzioni estetiche, segno della sua mediazione proporzionata tra il divino e il terreno. La civiltà rinascimentale di Firenze, espressione del mecenatismo dei Medici nell'estetica urbana adorna di raffinate

architetture, pitture e sculture affidate ai più grandi artisti del tempo, esprime anche una cultura d'impresa nella produzione di raffinate merci, promosse nella circolazione di un ampio scambio dall'invenzione della carta bancaria, strumento finanziario che apre ed allarga la città al suo mercato. Si vede così realizzata, nell'aspirazione all'ideale del bello e contemporaneamente all'empiricità dell'economico, la funzione dell'umano come demiurgo tra ideale e reale che circola nella filosofia neoplatonica dei cenacoli culturali del Rinascimento fiorentino. Secondo tale filosofia l'uomo si colloca nella giusta proporzione tra cielo e terra, come creatore attivo non soltanto della sua fortuna, ma anche del compimento del disegno armonico del mondo.

Per essere una giusta via di mezzo, secondo gli umanisti, l'uomo è *copula mundi*, elemento di congiunzione tra Dio e Natura, egli è al tempo stesso demone e angelo, centralità di raccordo, libertà che sorregge verso il divino anche il riscatto della terra. È, invero, quella rappresentata in *Romola*, un'umanità equilibrata che contempla la totalità delle dimensioni dell'uomo, dalla carnalità più piena fino alla idealità più mistica. I grandi rinascimentali che popolano gli Orti Rucellai, in *Romola*, non sono mercanti volgari presi dall'avidità del denaro, ma mirano alla qualità della vita, alla felicità possibile su questa terra. Il lusso urbanistico della città di Firenze, il capitalismo produttivo delle sue lane pregiate, degli scambi di valuta del suo sistema bancario e finanziario si sposano in età umanistica con il mecenatismo delle élite di governo, che ritengono vi sia un circuito virtuoso tra l'elevamento estetico della cultura pubblica ed i consumi. Il richiamo di Savonarola ad una purezza penitenziale tardo medievale è sì una giusta condanna della corruzione dei costumi dei potenti, ma da un'altra prospettiva, è fuori del tempo perché Firenze ormai ha le finanze, la ricchezza e la munificenza per l'elevazione del gusto pubblico alimentato dalla bellezza estetica della mondanità urbana, che ha ormai un'attrattiva superiore alla bellezza della mistica religiosa medievale. Va ricordato, a tal proposito, che Lorenzo de' Medici inneggiava alla vita, alle sue gioie pur se transitorie, esaltando la lietezza del presente nell'incertezza del domani, come nel culto del *carpe diem* oraziano. Nel richiamo ai classici e al culto della mondanità pagana, la cultura delle élite fiorentine al contempo finanziava la costruzione della splendida Cattedrale con il denaro derivante dal commercio, in particolare quello fiorente della lana, perché riteneva che l'investimento nell'opera d'arte, assecondando anche i bisogni di elevazione religiosa, non fosse in quanto tale un elemento medievale di tipo penitenziale, ma fosse l'esaltazione della grandezza di Dio anche sulla terra attraverso il compimento delle opere dell'uomo, della sua creatività demiurgica. In altre parole, il gusto estetico conduce oltre l'autoflagellazione medievale ed invita alla riflessione filosofica che esalta sia il mondano sia il divino, non dividendo le due dimensioni, ma connettendole in una rappresentazione neoplatonica della tensione espressa dall'uomo come *copula mundi*, demiurgo delle proporzioni armoniche tra cielo e terra.

La creatività umana sul mondo mostra sia l'armonia sia l'alterazione di proporzioni. Nella cultura umanistica vige l'armonia, ma nell'età della tecnica vige l'alterazione delle proporzioni. Il Rinascimento comprende entrambe le dimensioni, perché da un lato preserva l'armonia estetica delle forme neoplatoniche, dall'altro inaugura la tecnica legata alla rivoluzione scientifica, che immette l'eredità classica nella modernità pragmatica. Alla luce di quanto l'*ecocriticism* ha sottolineato in tema di relazioni con l'ambiente e suggestioni di una filosofia dell'economia emotiva, ambientale e di sopravvivenza vitale, l'intervento prometeico sulla natura talvolta può significare la morte della bellezza. In questo senso, la creazione della città, agglomerazione spersonalizzante e devitalizzante, è

il prodotto più caratteristico dello sforzo antinaturalmente costrittivo, meccanizzante e violentatore con cui la specie umana ha cercato di combattere la paura della violenza e del disordine della natura sulla vita animale. Di qui, la necessità per l'artista di provvedere a umanizzare e domare esteticamente non più il mondo della natura, bensì il mondo della tecnica sopravvenuto a cancellare la natura; a "metter Prometeo sotto la guida di Orfeo" [Assunto 1997, 72].

L'immagine di Prometeo, nel riproporre la nota formula baconiana *scientia est potentia*, allude al dominio della tecnica sulla natura. Prometeo, invero, rubò il fuoco agli dèi per plasmare i metalli e dare all'uomo i mezzi per poter vincere le avverse condizioni della natura ostile. Ciò nondimeno, il mito evidenzia la *hybris* dell'intelligenza che ha voluto conquistare il dominio sulla natura e quindi della violenza su di essa. Pur se a fini di difesa, si è comunque perpetrata un'alterazione dell'ordine naturale delle cose non nei termini, si direbbe oggi, di uno sviluppo e di una ambientazione sostenibile, ma, al contrario, di una forzatura insostenibile, che, alla lunga, la ritorce contro lo stesso attore umano. Per cui si è pervenuti alla nefanda conseguenza che con ciò che dovrebbe costituire l'ordine della scienza e della tecnica si forma invece l'ordine della alterazione delle compatibilità naturali. È sotto gli occhi di tutti quel che è accaduto con la scoperta dell'atomo. L'arma più orrifica è stata prodotta a partire da essa: l'atomica per uccidere più uomini e in una maniera più tragica di quanto sia mai accaduto alle forze antinaturali. La tecnica ha pertanto due facce: una che consente di superare la difficoltà del momento, l'altra che, porgendo un dominio violento sull'ordine naturale, prepara la stessa fine dell'autore umano.

Il richiamo a Orfeo, il mitico cantore della Tracia, il quale, per amore di Euridice, scese negli Inferi per darle nuova vita, funge da contraltare alla scienza, alla fredda razionalità calcolistica e tecnica, rappresentata dal mito di Prometeo. Il cantore del mito della rinascita e dell'eternità, espressione poietica dell'animo umano profondo che canta il suo inno alla vita e il suo desiderio di sconfiggere la morte, non esprime mai violenza, ma sempre azione salvifica. Il canto penetra in una dimensione che non soltanto non supera le Colonne d'Ercole e non oltrepassa i confini posti dalla natura, ma che entro la natura tocca il varco segreto nelle cui corde più intime nasce la poesia, nasce la canzone dell'inno all'esistenza, nasce la possibilità redentiva dei guasti della natura con la morte attraverso la forza dell'amore. La poesia nella canzone di Orfeo è quella che viene dal sottosuolo, dalla terra delle nostre scaturigini più remote nella compatibilità che oggi si direbbe ecologica di un mondo sostenibile fatto di compassione, di amore, di *pietas*, di affetti umani. Cosa ben diversa dal rigido razionalismo calcolistico della fredda tecnica. Con ciò, l'orizzonte del paesaggio viene indirettamente saldato alla logica del linguaggio, all'orfismo della parola impegnata a percorrere la traiettoria che unisce i due poli del pianto e del canto, all'avvento dell'uomo interiore come protagonista dell'avventura mitopoietica.

Il crescente interesse ottocentesco per gli studi di estetica di Hölderlin e Nietzsche segnala per l'appunto la volontà degli intellettuali dell'epoca di affidare alla mitopoiesi l'altissimo ufficio di riprendere e rinnovare a un più alto livello il rapporto bipolare esistente tra paesaggio (*habitat*) e linguaggio. È, invero, la meditazione esistenziale di Hölderlin, così intrisa di un romantico pessimismo, pur se egli non è da annoverarsi tra i romantici, a mostrare alcuni punti di contatto con Eliot.

Nella poetica di Hölderlin, è la contemplazione del paesaggio che ricopre un ruolo di fondamentale importanza. L'unione con la natura e il conseguente tentativo di superare i confini della parola sono elementi pervasivi delle sue liriche. Nel paesaggio si incontrano

cultura e natura, in una dimensione metaspaziale a cui fanno da supporto interpretativo le considerazioni seguenti: la natura nella sua estasiante bellezza, del tutto priva di volontà o desideri, è libera di comprendere in egual misura gioia e tristezza. Cantando la perfezione e la bellezza del paesaggio, il poeta esprime tutto il dolore dell'uomo cosciente della propria imperfezione, il quale vorrebbe abbracciare la compiutezza della natura nell'ardente desiderio di farla propria. Esiti e fermenti ancora vitali della cultura romantica persistono nel postmoderno, a guisa di eredità di quel mondo che avrebbe determinato l'incubazione di ispirazioni, concezioni, ideologie oggi particolarmente evidenti in tema di ecosostenibilità, primato della compatibilità ambientale per i bisogni del vitale, ben più che l'ideologia economicistica della ottimizzazione del profitto che sembra aver alimentato il razionalismo calcolistico della modernità. Una decrescita felice, contrapposta al mito del progresso inarrestabile illuminista e positivista, sarebbe l'eredità dello spirito romantico, le cui idealità dal passato rendono i loro frutti più evidenti nell'attualità postmoderna che mostra i limiti del razionalismo olistico, lasciando lo spazio al mondo delle profondità vitali dell'umano rispetto al suo ambiente naturale.

Nel caso di Eliot, si esprime nella natura ciò che di compatibile accade con l'uomo, i suoi versanti migliori, più armonici, più compatetici. Al di là, invero, del famosissimo passo in *Middlemarch* (1871-72), ove attraverso l'esplorazione del motivo del silenzio apparente si evidenziano stilemi formali in assecondamento dei canoni tradizionali: "If we had a keen vision and feeling of all ordinary human life, it would be like hearing the grass grow and the squirrel's heart beat, and we should die of that roar which lies on the other side of silence" [Eliot 1987, 166], accedere a una lettura ecologica delle pagine eliotiane sarebbe disattenderne la densità culturale filosofica. Eliot non è una passatista vittoriana, nostalgica dell'Eden in una società troppo carica dell'artificio. La sua adesione non è al naturismo del mito del buon selvaggio, in cui soltanto lo stato di natura spontanea è buono e qualsiasi forma di civiltà e di sviluppo corrompe come in Rousseau. Eliot come Hölderlin ammette la possibilità di accordare filosofia, politica e arte, e indica che quest'ultima non debba essere praticata come un gioco, ma come passione vitale.

In *Romola* è il mondo del giardino Rucellai il luogo di elezione della miglior sintesi tra Natura e Cultura rappresentata nella classicità moderna dagli Orti dell'Accademia Platonica fiorentina. Il celebre Giardino degli Orti Oricellari (Orti dei Rucellai), noto per aver ospitato l'Accademia neoplatonica ficiniana e per aver radunato personalità come Niccolò Machiavelli, Jacopo Nardi e papa Leone X, illustra i principi della filosofia critico-naturistica di George Eliot. Lungi dall'essere autoisolata nell'*hortus conclusus* di quel glorioso luogo culturale, la coerente visione della realtà eliotiana ricava le linee di un discorso problematico-narrativo compatto e omogeneo dalla ricerca dell'armonia tra ordine naturale e società storico-umana. Quel che sin dal primo libro del romanzo è rilevabile è la compresenza della componente arcadica – valorizzata nella sua qualità di elemento stabilmente positivo – e di un complesso di interessi mondani risalenti alle prestigiose frequentazioni di grandi personalità della cultura umanistica e rinascimentale italiana, che caratterizzano l'esistenza di Tito Melema, uno dei protagonisti della narrazione eliotiana. L'intreccio di *Romola* vede, invero, la progressione sociale di Tito a Firenze, grazie alle sue doti diplomatiche e si distende nel romanzo anche il paesaggio della vita reale, «unidualità», nella definizione di Assunto, in cui si incontrano Natura e Cultura:

Il paesaggio (nel quale viviamo come nelle architetture e nella città: nelle forme estetiche, insomma, che sono forme *dello* spazio e non soltanto forme *nello* spazio), è una realtà estetica con

la quale noi entriamo in comunione vivendola, e contemplandola nell'atto stesso in cui contempliamo il nostro vivere *in essa* mentre *la viviamo*; vivendola in quanto viviamo in essa, e vivendo *di essa* […] stabilendo, cioè, con questa complessa realtà naturale che diciamo paesaggio, una comunione vitale analoga a quella che instauriamo con la natura quando il nostro rapporto con essa è interessato e soltanto interessato, di nessun altro sentimento capace se non di quello del *piacevole* […] Di tutti i nostri rapporti con la natura, dunque, quello che si instaura nel paesaggio è il solo completo, nel senso che nel suo godimento estetico è presente il sentimento vitale [Assunto 2005, 166].

Assunto come Eliot mira a sottolineare che nel paesaggio, come nel tessuto urbano, si è al cospetto di un possibile rapporto tra Orfeo e Prometeo, tra la *poiesis* e il costruttivismo. Tale endiadi esiste finanche in seno alla civiltà risorgimentale italiana, che, come si vedrà, può essere legittimamente connessa per alcuni tratti con la civiltà rinascimentale in cui è ambientato *Romola*. Non si tratta di una imposizione dal di fuori, bensì di un'espressione dal di dentro. Ne consegue che l'architettura della città di Firenze, lungi dal segnalare che l'innocenza naturale è stata sopraffatta dal male della tecnica, che il giardino dell'Eden si è trasformato in antimondo, è da interpretarsi come forma di avvicinamento dell'ordine naturale delle cose all'ordine costruito dall'uomo. L'artista, secondo Eliot, lungi dal creare false architetture del mondo, nella scultura e nell'architettura, libera gli spiriti imprigionati nella pietra, mentre nel caso della pittura, aggiunge la rappresentazione del mondo naturale.
La scelta da parte di Eliot di ambientare Romola nella civiltà del Rinascimento, pur se il tempo del racconto è coevo ai moti del Risorgimento italiano, pone in evidenza la stretta correlazione intercorrente tra i due periodi. Che il Risorgimento tragga le mosse dal Rinascimento italiano è un dato critico acquisito. Del resto, in entrambe le epoche si assiste ad una ripresa di una *dignitas* piena dell'Italia. La ricerca di una unità nazionale, in età risorgimentale, incontra come aspetto più immediato nella civiltà della Firenze del Rinascimento, un già avvenuto compimento di una identità culturale. Nella fioritura delle lettere, ma anche della cultura politica ed economica autonoma della Firenze rinascimentale, gli uomini del Risorgimento vedevano un modello di un'Italia libera, indipendente, e unita. Firenze era già una grande costruzione economica e politica, con una precisa identità culturale, che governava se stessa e il suo modello di città diventa per l'Italia, che tende alla sua unificazione, un modello da esportare, come il fiorentino Dante diventa il vate preconizzatore della grandezza e dell'unità italiana. Tuttavia, l'elemento di continuità diretta, nel senso che vuole inverare e rendere realistiche tutte le conseguenze per il Risorgimento, è il compimento di un quadro di sviluppo della civiltà italica che è costituita in larga parte dalla tradizione grecoromana cristiana.
I risorgimentali non hanno, dunque, a modello soltanto il Rinascimento, ma tutta la classicità antecedente. Ne è prova il fatto che il Risorgimento è dominato dal mito di Roma, di cui vuol rinnovare la grandezza. Il Risorgimento è difatti soprattutto un moto di rinascita che attinge alle premesse della grande civiltà antica, attraversando l'eredità del Medioevo, in cui viene ritrovata l'incubazione dell'unità e dell'indipendenza nazionale, come nella successiva grande fioritura dell'età rinascimentale. Così tutte le città italiane nel Risorgimento vogliono assumere tratti di classicità grecoromana connessa ai tratti della città medievale cristiana, fino ad aggiungere tratti della città mondana del Rinascimento fiorentino. Questa sincresi rappresenta il volto delle città italiane che, in misura maggiore o minore, nascono dalla combinazione dei tre modelli di città che alimentano la cultura nazionale.

Colosseo, Cattedrale, Pontevecchio e Uffizi sono gli stilemi idealtipici ritornanti nelle combinazioni del panorama urbano del nostro paese.
Il *diktat* risorgimentale è rinascere al mondo, dopo secoli di servitù alle dominazioni esterne e di divisioni interne. L'invito è a fare l'unità, risorgere agli antichi fasti, alle antiche grandezze di Roma, liberarsi dallo straniero e unificare il territorio della penisola sotto un unico grande stato nazionale indipendente.
Il Rinascimento rappresenta, per i Risorgimentali, una premessa essenziale, in quanto recupera la classicità, e riporta a quelle origini culturali, storiche e politiche della grandezza, dell'unità e indipendenza della grande nazione dei latini e degli italici. Il rinnovamento delle glorie patrie, a partire dalla grandezza della romanità fa sì che si assista, in epoca risorgimentale, a una ripresa del senso dell'uomo come misura, cultura e demiurgo del mondo. Il passato detta, allora, le coordinate dell'autostima, dell'autoaffermazione del primato italiano, consentendo che il futuro sia aperto all'Europa e al mondo extraeuropeo. In *Romola* ad entrare in gioco è l'intera apertura dell'orizzonte della modernità, attraverso le sue figure che incarnano le componenti strutturali del sistema della modernità rinascimentale. Per definire *Romola* si può utilizzare il tipo ideale di trama di civiltà, ovvero di una tessitura dove i protagonisti sono attori di vicende che stabiliscono nessi compositi, fino a delineare un intero quadro di civiltà. Il pilastro entro cui Eliot immette, attraverso i protagonisti fondamentali, quegli elementi che uniti tra loro reggono il sistema su cui viene imbastita la trama, è il sistema stesso della nascita della civiltà umanistica. È un grandioso affresco il cui significato non ha valenza di mero costrutto letterario e narrativo, ma è metafora dell'origine e dello sviluppo della civiltà della modernità, ovvero l'Umanesimo italiano, che è peraltro il prodromo del Risorgimento e della civiltà europea.
L'inizio del mondo moderno viene fatto convenzionalmente partire dalla scoperta delle Americhe perché la rivoluzione tecnologica, scientifica ed economica che vi è coinvolta, produce un rinnovamento della cultura, chiusa e costretta delle visioni medievali, offrendo col superamento delle Colonne d'Ercole, l'inizio dello spirito di avventura mondana che caratterizza la civiltà commerciale e industriale moderna. La data della scoperta delle Americhe coincide pressappoco con la caduta di Costantinopoli per mano dei Turchi (1453), con il conseguente riassorbimento della grecità bizantina nella Firenze rinascimentale, che getta le basi della ricomposizione della cultura greca con quella latina, nella riscoperta dei classici che animano una concezione dell'uomo artefice del proprio destino. Nel Nuovo Mondo, futuro e passato si condensano in un presente che è il presente della vita commerciale, industriale, artistica, dell'*humanitas*, ricca dei fermenti della classicità il cui epicentro è Firenze. Le civiltà commerciali che si aprono al futuro, Spagna, Portogallo, le Repubbliche marinare italiane, Olanda e Inghilterra sono espressione dell'Umanesimo. In effetti, la cultura dell'*humanitas*, è senso dell'equilibrio estetico, concezione dell'uomo come scopritore scientifico e tecnologico, spirito d'impresa e di avventura mondana come rivalutazione dell'uomo *faber*, costruttore della propria civiltà, dopo le lunghe nebbie del Medioevo rinunciatario nell'aldilà.
Di tutto questo quadro di civiltà che si apre al Nuovo Mondo moderno, Eliot tesse la grande metafora genetica, attraverso le vicende presenti in *Romola*, che non è un romanzo storico in senso stretto o una storia romanzata, ma è in effetti una ermeneutica socio-culturale, ovvero una interpretazione della struttura e delle

componenti che sono all'origine della complessità animante la cultura umanistica. Attraverso la presenza di un greco erudito a Firenze, Tito Melema, si trae spunto per un percorso di intrecci ed attori che tessono una metafora, in cui si rivela realtà storica e antropologia culturale del Rinascimento. L'intelaiatura simbolica sottesa al racconto vede la progressione sociale di Tito, il quale grazie alle sue doti diplomatiche, si inserisce nel quadro sia politico, sia della circolazione delle idee fiorentina. La storia di Tito è esemplificativa di un elemento determinante che intervenne nella nascita dell'Umanesimo italiano. Come nacque, in effetti, il gusto erudito della riscoperta degli antichi classici greci e latini nella Firenze che poi sviluppò la grande civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento? Nacque perché una circostanza, non premeditata, determinò il recupero a Firenze della lingua e della cultura greca, attraverso la presenza del Bessarione, arcivescovo bizantino promosso Cardinale di Santa Romana Chiesa, il quale fu ospite del cancelliere di Firenze, Coluccio Salutati, per organizzare quel Concilio di Firenze (1438) che promuoveva la riunione della Chiesa Ortodossa con la Chiesa Romana, chiudendo il grande scisma d'Occidente. Il Cardinal Bessarione, teologo, filologo e bibliofilo bizantino, ebbe modo così di riportare, un decennio prima della caduta di Costantinopoli presa dai Turchi nel 1453, la grande cultura greca, custodita dall'Impero Bizantino, in una civiltà profondamente intrisa di latino, che la ignorava, avendone perso i contatti e la memoria nella lunga separazione tra Impero Romano d'Occidente e Impero Romano d'Oriente nel corso del Medioevo. Seppur fosse diffusa in qualche misura una certa parvenza di conoscenza culturale e della lingua per penetrarne i codici, non c'era mai stato un recupero così diretto come il fatto che intellettuali bizantini dopo tanto tempo avessero per la prima volta il contatto personale e pubblico con Firenze.
Come non intravedere, nella ispirazione latente di Eliot quando elaborava la trama portante di *Romola*, l'evocazione del ritorno della grecità che alimentò l'umanesimo fiorentino ed italiano nella vicenda del greco indottrinato Tito Melema a Firenze? Come non vedere, del resto, nella figura del greco Melema a Firenze la metafora di una congiunzione di stili, di sensibilità culturale ed estetica, di ispirazioni ideali in cui Roma classica, attraverso la civiltà bizantina, ritorna in età umanistica a creare la fioritura della città, dopo l'isolamento feudale nelle torri medievali? Firenze è la città di sintesi tra classico, medievale e moderno nella raffinatezza estetica di una rinascita delle arti, di espansione di produttività economica ed imprenditoriale, nella civiltà del Rinascimento, le cui aspirazioni giungono sino all'Italia unita. La sintesi di stili di civiltà che Firenze rappresenta come città è colta nelle forme idealtipiche distintive del suo panorama urbano in questa splendida scena descritta da Eliot:

> Let us suppose that [the spirit of a Florentine citizen] has been permitted to revisit the glimpses of the golden morning, and is standing once more on the famous hill of San Miniato […] [H]is eyes […] are drawn irresistibly to the unique tower springing, like a tall flower-stem drawn towards the sun, from the square turreted mass of the Old Palace in the very heart of the city […] The great dome, too, greatest in the world […] there it raises its large curves still, eclipsing the hills. And the well-known bell-towers – Giotto's, with its distant hint of rich colour, and the graceful-spired Badia […] And here, on the right, stands the long dark mass of Santa Croce [Eliot 2005, 2-3].

La narrazione di *Romola* può, allora, essere definita come una tessitura di tanti fili che, uniti tra loro, danno un tessuto compatto con una sua visibilità riconoscibile, una

sua figura. E Tito Melema, benché personaggio storicamente mai esistito, è elemento funzionale a rappresentare tutto il ritorno della grecità dei cardinali e dei dotti greci che vanno in esilio a Firenze dopo la caduta di Costantinopoli. Egli è il segno più evidente che i grandi protagonisti del romanzo eliotiano incarnano le componenti culturali della complessità della Firenze rinascimentale, consentendo al lettore di coglierne il senso. Mentre delinea nelle pagine del romanzo i cenacoli culturali fiorentini, come gli orti Rucellai, frequentati dalle figure storiche di Niccolò Machiavelli e di Leon Battista Alberti, evocando argomentazioni che includono Lorenzo il Magnifico e Savonarola, nella mente di Eliot si aggirano le correnti di una civiltà composita tra le più grandi della modernità, civiltà che contempla la politica mondana, le arti, la filologia, come pure l'ascesi, la mistica, i valori cristiani e neoplatonici. Il romanzo è tutto permeato dalla tensione della spiritualità colta, artistica e letteraria dell'Umanesimo fiorentino, mentre recupera il senso dell'attività produttiva, la funzione ludica e aperta del gusto della vita, ricca e benedetta anche dal Cielo, perché il Dio ormai non è né colui che condanna le condizioni di una vita piena di desideri, né colui che nega la possibilità di un recupero oltre il peccato. Eliot, per giustificare la grande crescita di un umanesimo mondano e neoplatonico in una latinità che è cristiana, ricorre al personaggio di Tito Melema per simboleggiare l'immissione della tradizione greca pagana in quella cristiana. È da tale innesto che deriva la concezione umanistica dell'uomo quale punto di incontro tra Dio e la terra, tra il peccato e la salvezza, tra il diavolo e la perfezione, tra lo spirito e il corpo. La narrazione di *Romola* è allora un tentativo di fondere i due mondi, le due tradizioni secolari, dal cui innesto complesso nasce la moderna città che combina architetture artistiche, poli funzionali, luoghi di incontro, sedi della ricchezza e del potere, ponendo la scienza e la tecnica al servizio di palazzi e reti di comunicazione, che facilitano l'ampia circolazione di una operosa società civile guidata da una *élite* di governo mecenate e colta.

Il personaggio di Romola eredita attraverso il padre, filologo che va alla riscoperta della *lectio originalis* dei classici pagani, un mondo sepolto in cui è depositata la saggezza, la giustizia, la verità originaria. Ella sta invero per la tradizione romana e più generalmente classica rivelata dalla filologia, che si misura con la contemporaneità di Lorenzo, che inneggia alla vita mondana mentre a Firenze permane il misticismo medievale, sia pure altamente morale di Savonarola. Il centro di equilibrio tra questi due mondi, ovvero l'umanesimo che inneggia alla vita terrena sia pure entro una forte spiritualità, è nella figura di Romola, espressione della *humanitas* compiuta della tradizione greca, che porta con sé anche i fermenti neoplatonici, quale elemento fecondante e fertilizzante il sostrato romano e latino, che sposa la sua paganità allo sviluppo mondano e al rigoglio economico della civiltà fiorentina. Non a caso Umanesimo significa equilibrio a misura d'uomo tra gli estremi che sono da rifuggire. *Romola* è allora un romanzo elaborato dal punto di vista dell'età risorgimentale sul sistema storico dell'Umanesimo italiano, dove la spia maggiore del sistema di civiltà è il ritorno dell'anima greca nel corpo della latinità, dopo la caduta di Costantinopoli, ed è parimenti lo sviluppo del sistema nuovo delle arti, della scienza, della tecnica, delle scoperte geografiche, della filosofia neoplatonica, per trarne tutte le implicazioni, per connettere in forma unitaria la formazione della città sul modello di Firenze, espressione dell'anima italiana dell'Umanesimo che reggerà fino al Risorgimento ed oltre.

Bibliografia

ASSUNTO, R. (1997). *La città di Anfione e la città di Prometeo: idea e poetica della città*. Milano: Jaca Book.
ASSUNTO, R. (2005). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Novecento.
BALLABIO, E. (2004). *Il mito di Roma. Il binomio Italia Germania*. Roma: Sovera.
BIANCA, C. (1999). *Da Bisanzio a Roma. Studi sul cardinale Bessarione*. Roma: Roma nel Rinascimento.
BRYSON, J. S. (2007). *Earth Shattering: Ecopoems*, ed. ASTLEY, N. Northumberland: Bloodaxe Books.
BURCKHARDT, J. (1994). *La civiltà del Rinascimento in Italia* (tit. orig.: *Die Kultur der Renaissance in Italien*,1860) a cura di GATTO L. Roma: Newton Compton.
ELIOT, G. (1987). *Middlemarch* (1872), ed. HARVEY, W. J. Harmondsworth: Penguin.
ELIOT, G. (2005). *Romola*, ed. BARRETT, D. London: Penguin.
GARIN, E. (2008). *L'Umanesimo italiano*. *Filosofia e vita civile nel Rinascimento* (1952). Roma-Bari: Laterza.
HÖLDERLIN, F. (2001).*Tutte le liriche*, a cura di REITANI, L. Milano: Mondadori.
LATOUCHE, S. (2014). *La scommessa della decrescita* (tit. orig.: *Le pari de la décroissance*, 2006). Milano: Feltrinelli.
LÉVI-STRAUSS, C. (1966). *Il crudo e il cotto* (tit. orig.: *Le cru et le cuit*,1964). Milano: Il Saggiatore.
NIETZSCHE, F. (1972). *La nascita della tragedia*, (tit. orig.: *Die Geburt der Tragödie*, 1872). Milano, Adelphi.
NIETZSCHE, F. (1980). *La filosofia nell'età tragica dei Greci* (tit. orig.: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, 1870-1873). Milano: Adelphi.
SEVERINI, M. (2002). *Studi sulla Repubblica romana del 1849*. Ancona: Affinità elettive.
THOMPSON, A. (1998). *George Eliot and Italy: Literary, Cultural and Political Influences from Dante to the Risorgimento*. Basingstoke: Macmillan.

Il viaggio di Ghiannis Ritsos in Italia tra antichità e modernità, tra bellezza e sensualità

Yannis Ritsos' journey to Italy: between ancient and modern, beauty and sensuality

AMANDA SKAMAGKA
Università Nazionale e Capodistriaca Di Atene

Abstract

The modern Greek poet Yannis Ritsos travelled to Italy at least seven times in his life. During his trips he wrote notes of his impressions, similar to keeping a diary, as well as composing relevant verses on the spot. Three collections of Ritsos' poems ("Transfusion", "The world is one" and "The statue in the rain"), forming the so-called Italian Triptych, were inspired his voyages to Italy.

Ritsos differs from other poets who composed travel poems. Although he admired the Italian monuments, he preferred to illustrate the everyday life, the people and the natural or urban landscape of the cities he visited. He praised men's and women's beauty; he admired the nudity of the statues, which is sometimes seen as a sexual metaphor; he envisioned present, past or even ancient lovers' intercourses; he described prostitutes, homosexuals or transvestites in the urban streets. Ritsos' Italian-themed poems are the literary depiction of the 'Bel paese', oscillating between ancient and modern times, between beauty and sensuality.

Parole chiave
Ritsos, *Trittico Italiano*, poesia di viaggio, Italia
Ritsos, *Italian Triptych*, travel poetry, Italy

Introduzione

Ghiannis Ritsos fu uno dei più grandi poeti greci della cosiddetta "Generazione degli anni '30" e del Modernismo greco. La sua opera fu apprezzata sia in Grecia che all'estero e lui fu premiato in molti paesi e in Italia. I critici riconoscono il valore delle sue poesie ispirate dalla sua ideologia di sinistra, quelle di ispirazione mitica o quelle liriche, ma solo pochi conoscono le sue poesie di viaggio. Ritsos viaggiò in Italia almeno sette volte nella sua vita, dal 1976 fino agli anni prima della sua morte nel 1990. Durante tre di quei viaggi, fu premiato con premi italiani o internazionali ("Premio Internazionale Etna-Taormina", 1976, "Premio Letterario Internazionale Mondello Città di Palermo", 1978, "Premio Biella-Poesia" e "Premio Internazionale Città dello Stretto", 1985). Tuttavia, la sua amicizia con il traduttore e editore italiano-greco Nicola Crocetti fu tale da portarlo in Italia più volte, paese che, come dice lo stesso Crocetti, "amava moltissimo e che assieme girammo in lungo e in largo, visitando città, monumenti e musei" [Crocetti 2009, 5]. Durante i suoi viaggi prese sia degli appunti in un taccuino, tenendo un diario di viaggio, sia compose dei versi poetici sul posto. Frutto di queste composizioni furono tre raccolte poetiche, intitolate "Trasfusione", "Il mondo è uno" e "La statua sotto la pioggia", che formano il *Trittico*

Italiano. Queste raccolte riflettono rispettivamente i tre primi viaggi di Ritsos in Italia negli anni 1976, 1978 e 1980.

1. Il paesaggio culturale nel Trittico Italiano

Ritsos visitò Catania and Taormina in Sicilia, Venezia, Firenze, Milano e Roma durante il suo primo viaggio in Italia nel 1976, Mondello e Palermo in Sicilia, Salerno, la Costiera Amalfitana, Positano, Sorrento, Pompei, Roma, Siena e Milano nel 1978, Milano e Bienno in Lombardia, gli Apennini, Montemarcello in Liguria, Siena in Toscana, Castiglione del Lago, Perugia e Assisi in Umbria e Ortona in Abruzzo nel 1980. In tutte queste città italiane Ritsos visitò monumenti famosi o meno famosi e ammirò diverse statue.
Durante il suo primo viaggio in Italia, Ritsos rimase in Sicilia dal 27 al 29 maggio 1976. A Taormina, andò al teatro antico a guardare il mare, come scrisse, e poi a Catania parlò di «antichi bagni greci sepolti» [Ritsos 1980, 33] e vide:

Sulla facciata della chiesa
le due grandi statue cave
attraverso i loro occhi di vetro
le sentinelle morte armate di tutto punto
fanno ancora la guardia al mercato del pesce [ibid., 29].

A Venezia, dove giunse il 30 maggio, ammirò le statue, le «cupole frondose» e le gallerie con «gli oscuri negozietti d'orologiai» [Ritsos 1980, 43] e a Firenze, il giorno dopo, il «ponte con le oreficerie» [Ritsos 1980, 49], quindi il famoso Ponte Vecchio, e tre sculture, la scultura del leone all'ingresso della Loggia della Signoria:

[…] il leone di pietra
la zampa destra ancora sicura
sulla sfera terrestre di pietra [Ritsos 1980, 53],

quella di Perseo con «la testa mozzata in mano» e anche la statua del David-Apollo o Apollino di Michelangelo nel Museo del Bargello. Il poeta si innamorò delle statue a Firenze, ne parlò in diverse poesie sue e così:

Da ogni strada
torna sempre alle statue
tutte nude nel bianco
chiude gli occhi
accende un fiammifero
avanza dentro di sé
si corica all'interno
della sua statua eretta. [Ritsos 1980, 57]

Ma Ritsos osservò le statue anche a Milano, la «statua equestre di bronzo» [Ritsos 1982, 23] di Giuseppe Garibaldi in piazza Castello, oltre a «nobili pensosi architravi» o «vetrate dai colori scuri bottiglie e statuette di bronzo» [Ritsos 1980, 79], a Siena, dove parlò di una fonte con statue di belle vergini [Ρίτσος 1991, 83] e a Roma, dove esclamò:

[...] Ahi, Fontana di Trevi,
noi qui, con le acque e le statue. Mi butterò vestito nella fonte
per toccare questo superbo piede di marmo. [Ritsos 1982, 19]

A Roma, il 17 settembre 1978, Ritsos visitò anche la piazza di Spagna e la Trinità dei Monti [Ρίτσος 1991, 76] la

[...] Piazza Navona,
alti lampioni, panchine umide, fontane, grandi porte
ad arco tutti intagli [...] [Ritsos 1981, 7],

il Museo Vaticano, per cui scrisse un'altra poesia [Ρίτσος 1991, 80] –e ci ammirò i capolavori di Da Vinci, Raffaello e Michelangelo– il Foro Romano, il Tempio di Venere, il Colosseo e la Basilica di Massenzio [Ρίτσος 1991, 82].
A Milano, il 27 giugno 1980, Ritsos visitò il Duomo, al quale dedicò una delle sue poesie italiane, intitolata proprio "Duomo di Milano":

Non dimenticare – disse – quelle vetrate altissime –
che colori intensi – rosso, giallo, verde, blu –
i Santi, gli Angeli, grossi frutti, grandi foglie,
[...]
Nel Duomo
il suono dei passi di fedeli e turisti saliva alle vetrate
fermandosi in particolare sul giallo, mentre fuori
pioveva a dirotto. Correva l'acqua sui corpi delle statue. [Ritsos 1982, 24]

Il 1 luglio vide anche il Duomo di Perugia, ad Assisi gli affreschi di Giotto e la stalletta dove San Francesco nacque, cioè l'Oratorio di San Francesco Piccolino [Ρίτσος 1991, 118-119] e a Pisa e San Gimignano le torri. A Siena assistette al Palio:

Vedemmo le grandi corse di cavalli trasportate dall'Iliade nella piazza di Siena –
tamburi, fucilate, battimani; e il cavaliere vincitore
sfilava a piedi sull'acciottolato tenendo per le briglie
cinto di rose il suo cavallo rosso
tra i canti a le acclamazioni della folla. [Ritsos 1982, 25]

Una delle più importanti fermate del viaggio di Ritsos in Italia, il 17 settembre 1978, fu l'antica città di Pompei, alla quale dedicò quattro delle sue poesie italiane intitolate "Pompei-rosso", "Pompei-morte e amore", "Pompei-piacere" e "Addio a Pompei". Descrisse la Villa dei Misteri, parlò di

bagni pubblici circolari per la musica, lo sperma e le rose,
affreschi licenziosi sui muri dei bordelli,
are, colonne, sogni, grondaie, giardini,
questo superbo rosso degli affreschi – questo che insegnò
agli ascetici artisti di Bisanzio e del Rinascimento
il rosso cruciale – [ibid., 18]

Ritsos definì la città di Pompei come museo ma anche come vita [Ritsos 1981, 6] e le disse addio, ringraziandola per le poesie che gli ebbe offerto e concludendo che «Sì, il mondo è sempre uno» [Ρίτσος 1991, 75], una delle conclusioni più importanti della sua poesia in genere.

2. La vita quotidiana e il paesaggio urbano nel Trittico Italiano

Ghiannis Ritsos osservò sempre con molta attenzione la vita quotidiana e la presentò nei suoi versi poetici. Così fece anche durante i suoi viaggi in Italia, dove scelse i protagonisti delle sue poesie italiane tra gli uomini che vide per la strada e l'ambiente di essi nel paesaggio urbano moderno italiano. Ritsos parlò di uomini, oggetti utilitari e azioni quotidiane, ma anche dell'architettura urbana, che magari altri poeti avrebbero trascurato, e di diversi posti delle città che visitò. La prima poesia del *Trittico Italiano* comincia con un riferimento agli uomini:

Persone frettolose
estranee
persone familiari
estranee [Ritsos 1980, 3]

Allora, le persone che incontrò sembrarono a Ritsos familiari benché estranee. Infatti, nel suo primo viaggio in Italia, in Sicilia, il poeta notò le somiglianze tra italiani e greci e anche tra il paesaggio italiano e quello greco. A Catania affrontò una realtà che lo deluse, non perché non gli piacque il paesaggio ma perché avrebbe voluto vedere qualcosa di diverso, un paesaggio che non fosse stato simile a quello greco. Ritsos fu pienamente consapevole della storia e della cultura greco-romana comune.

Gli uomini assomigliano
le pietre assomigliano [Ρίτσος 1991, 14],

Crocetti ricorda le parole di Ritsos quando giunsero in Sicilia: "Ho trascorso così tanti chilometri per ritrovarmi a casa" [Crocetti 2004, 675]. È evidente che Ritsos trovò somiglianze sia positive che negative fra la sua patria e l'Italia meridionale o almeno la Sicilia. Un certo senso di amarezza emerge da quella constatazione, espressa anche nella seguente poesia scritta a Taormina:

La Grezia in ogni istante in ogni luogo
muta solitaria conoscenza
la Grecia nascosta ci dà pena
automobili corrono turisti lampioni
la Grecia immobile su una pietra mutilata
[...] [Ritsos 1980, 23]

ma anche dalla rappresentazione della città moderna di Catania:

Le case scacciano gli alberi
scacciano il monte
gli uomini nel cemento
non fai più in tempo a raggiungere il mare –
c'era una nuvola? quando?

si sono accese le luci
[...] [Ritsos 1980, 15]

In ogni caso, la Sicilia ispirò a Ritsos numerose poesie, in cui lui cercò di rappresentare la realtà, la vita quotidiana e gli oggetti dell'epoca; parlò delle copertine delle riviste, di passaporti, di spazzolini da denti, di bagagli o di fatti che ormai non ricordano nemmeno gli italiani, come la svalutazione della moneta del 1976 [Ρίτσος 1991, 13].
Ritsos preferì dare un'immagine un po' diversa e magari triste, oscura e mortale della città di Venezia nei seguenti versi:

La città si tuffa nelle sue acque
i vaporetti strepitano
salviette di carta cicche galleggiano
un grande bicchiere s'appanna
nel bicchiere la croce [Ritsos 1980, 45]

A Firenze vide «finestre statue colori libri» [Ritsos 1980, 61] e

donne con in mano la spesa
scatole di cartone borse sacchetti
camicie pesci ravanelli verdure [Ritsos 1980, 67].

I mercati all'aperto e i prodotti venduti lo affascinarono in tutti i paesi italiani in cui ebbe l'opportunità di vederli, come, per esempio, a Catania:

pesci squartati tavole insanguinate
tonni polipi pesci spada
chioccioline di mare
ricci di mare carciofini [Ritsos 1980, 35]

A Mondello il mercato del pesce [Ritsos 1981, 6] o alla Costiera Amalfitana i «mucchi di fichidindia dentro cesti di canna» [Ritsos 1981, 8]. A Mondello, Ritsos, con un occhio vigile, riuscì a catturare le immagini de

i giardini delle vecchie case, i distributori di benzina, i chioschi,
una lampadina blu sotto gli alberi, l'orologio della Dogana [Ritsos 1982, 17]

A Palermo liberamente ammirò

[...] spiagge dimenticate.
Barche, nuotatori, un punto di riferimento rosso, una donna nuda,
la scavatrice avvolta in un gran nailon bianco,
un albergo con una loggia sotto gli alberi. [Ρίτσος 1991, 61]

e si innamorò di Positano e Ischia e volle conservare tutte le immagini, tutti i pensieri, tutte le emozioni per sempre. Volle ricordare per sempre anche cinque finestre ad arco con le tende bianche [Ρίτσος 1991, 69], volle vedere tutto, le rocce, il mare-madre, gli alberi fioriti [Ρίτσος 1991, 70], le strade di pietra a Sorrento e i bei ragazzi che

[...] vendono ai turisti
nocciole, pistacchi, noci, limoni e mazzi grandi
di peperoni rossi. [Ρίτσος 1991, 71].

3. Bellezza e sensualità nel Trittico Italiano

Ritsos fu un ammiratore eterno della bellezza di entrambi i sessi. In parecchie poesie del *Trittico Italiano* si riferì a varie persone belle, un bel ragazzo a Catania [Ritsos 1980, 27], poi a Milano

la donna più bella ti fa l'occhiolino
sotto la pietra bianca ti lascia la sua chiave [Ritsos 1980, 81],

come se volesse che tu la seguissi in un'avventura d'amore. A Salerno, Ritsos notò un bel facchino [Ρίτσος 1991, 62], a Sorrento «bei ragazzi nati dal mare» [Ρίτσος 1991, 71], a Milano bei camerieri con i capelli scuri [Ρίτσος 1991, 84], «due pugilatori molto belli – uno bianco e l'altro negro» [Ρίτσος 1991, 95] e una «bella donna di Milano con occhi molto truccati, con labbra e unghie truccate» [Ρίτσος 1991, 99], mentre a Firenze, la bellezza è la caratteristica principale delle statue. Inoltre, nelle sue poesie italiane, Ritsos elogiò la nudità di statue e uomini, una nudità piuttosto immaginaria e l'associò all'amore e alla sensualità. A Catania, ad esempio, il poeta scrisse che:

donne guardano da dentro la loro ombra
hanno le ginocchia tonde
i capezzoli rosa [Ritsos 1980, 39]

e sono anche le statue eccitate, siccome «ballenarono rossi i falli delle statue» [Ritsos 1980, 37]. A Positano il paesaggio è pieno di erotismo [Ρίτσος 1991, 67] e le persone a Salerno sono «sempre amorose» [Ρίτσος 1991, 64]. Nella Costiera Amalfitana vide un uomo che «era l'amore» e delle ragazze ridenti e «il loro riso dissimula un segreto delitto d'amore» [Ritsos 1981, 8]. Pompei è per Ritsos una città erotica [Ritsos 1982, 18], la città della sensualità per eccellenza, come indicano anche i titoli di due delle poesie scritte lì, "Pompei – morte e amore" e "Pompei – piacere". A Pompei Ritsos si sentì come se guardasse attraverso il «buco della serratura della Storia [...] l'interminabile accoppiamento dei gagliardi corpi nudi di Greci e di Romani» [Ritsos 1982, 18] Infine, Ritsos non evitò di parlare di una realtà e di persone magari trascurate nelle sue poesie italiane. Infatti, prostitute, omosessuali o travestiti sono i protagonisti di alcune sue poesie. A Milano, Ritsos scrisse:

Le prostitute di notte accanto ai loro fuochi rotondi
[...]
omosessuali con lunghe parrucche rosse
lui o lei con le gambe nude depilate
occhi enormi truccati maschere di gesso
agli incroci stradali sotto i lampioni
il riso equivoco la mano sul pube la carne indurita
e la donna invisibile inesorabile sotto l'arco di marmo
[...]

nell'ora in cui le statue mercanteggiano adolescenti nei parchi [Ritsos 1980, 75].

Quando visitò la stessa città quattro anni dopo, scrisse una poesia intitolata "Erotismo" e si riferì a prostitute e omosessuali di nuovo:

Angoli della notte – ritrovi di omosessuali. Le prostitute
stanno un po' in disparate; tirano fuori gli specchietti;
guardano dentro
metà d'una loro guancia e metà luna. Si ritoccano le labbra. [Crocetti 2009, 15]

Conclusioni

Ritsos visitò, ammirò e descrisse diversi aspetti della realtà italiana nelle sue poesie del *Trittico Italiano* e si differenziò da altri poeti-viaggiatori. Benché ammirasse i monumenti italiani – e specialmente le statue – preferì illustrare la vita quotidiana, gli uomini e il paesaggio naturale o urbano delle città che visitò, gli oggetti utilitari, le cose semplici e le azioni umane, normali. Preferì elogiare la bellezza di uomini e donne, ammirò la nudità delle statue che a volte venne vista come metafora sessuale, concepì rapporti di amanti del presente, del passato o dell'antichità o descrisse prostitute, omosessuali o travestiti per le strade urbane. L'Italia è il Paese dell'amore e quindi l'amore, la bellezza, la nudità, il piacere sono sia palesi sia latenti in molte delle poesie italiane di Ritsos.

Il poeta greco non evitò di mettere a confronto le immagini del paesaggio italiano a quelle della sua patria, Grecia. Tempi antichi, statue, teatri e specialmente Pompei gli diedero l'opportunità di viaggiare indietro nel tempo, benché con lo sguardo fisso sul presente, sull'attualità. Alcune volte, le sue scoperte lo delusero. Tuttavia, riuscì ad ispirarsi anche dalle sue delusioni; ma piuttosto si ispirò a quel piacere che solo un poeta può sentirsi affrontando le cose "umili" della quotidianità e della società, della cronaca e della storia, dell'architettura e della natura. Uomini, macchine, edifici, e d'altra parte la natura e i colori belli e vivaci, lo ricompensarono.

Un'altra conclusione importante che possiamo trarre dalle poesie italiane di Ritsos è piuttosto quella che lo stesso poeta trasse dopo aver visitato la Sicilia e l'Italia meridionale per la prima e la seconda volta, una conclusione perfettamente espressa dai titoli delle due prime collezioni, "Trasfusione" e "Il mondo è uno". Da una parte, il poeta riconobbe la trasfusione della civiltà greca in quella italiana. Dall'altra, Ritsos si rese conto che "Il mondo è uno" e noi uomini siamo membri di questo mondo unico, di questa cultura comune, di questa civiltà universale.

In conclusione, se uno volesse definire le poesie del *Trittico Italiano* in due parole, potrebbe dire che esse sono la raffigurazione poetica del Belpaese, oscillando tra antichità e modernità, tra bellezza e sensualità.

Bibliografia

CROCETTI, N. (2004). "Ο Ρίτσος, η Ιταλία και το Ιταλικό Τρίπτυχο", "Η Λέξη" 182 pp. 672-685.
CROCETTI, N. (2009). "Il compito del poeta? Restituire la verginità alle parole". "Poesia" 239. pp. 4-15.
RITSOS, G. (1980). *Trasfusione (poesie italiane)*. a cura di CROCETTI, N. Torino: Einaudi.
RITSOS, G. (1981). *Il mondo è uno*. a cura di CROCETTI, N. Milano: Scheiwiller.
RITSOS, G. (1982). *Trittico Italiano*. a cura di CROCETTI, N. Milano: Crocetti.
ΡΙΤΣΟΣ, Γ. (1991). *Ιταλικό Τρίπτυχο*. Αθήνα: Κέδρος.

Il giardino sulla lava
The "garden on lava"

EUGENIO MAGNANO DI SAN LIO
Università degli Studi di Catania

Abstract
In 1760, the Prince of Biscari, Ignazio Paternò Castello, embarked on the construction of a garden of more than 30 hectares in size, called Villa Scabrosa, on the Mount Etna lava flow of 1669. The enterprise would have strong symbolic value, representing the rebirth of the city of Catania, rising like the Arab Phoenix from the heat of the lava that had caused enormous destruction in the flourishing countryside in its immediate surroundings. The creation of the villa is the scientific proof that the horrid lavas can be colonized by vegetation through the intervention of rational man, long prior to the three centuries normally required for such development, at the hands of nature alone. The creation of Villa Scabrosa, complete with semi-artificial fish breeding, perpetuates and enhance a long tradition of Catania, and also foretells the coming urbanization of the arid expanses of lava south of Catania, long withheld from use by the nearby city. A long straight road, lined with walls decorated with flower pots, and overcoming the channels between lava flows by means of masonry bridges, crosses the villa from west to east, beginning from the monumental entrance gate – always manned, but always open to the public - until it arrives at the view of the sea, in a wide circular plaza where the visiting carriages can reverse the direction of their travel. The villa is also accessible by sea from Palazzo Biscari, which it faces. Its expansive plantings, and the creeks between the rocks, can also be readily navigated by means of small boats.
The garden of the enlightened Prince of Biscari is coeval with the some of the earliest of the English landscape garden, but the landscape of Villa Scabrosa is not sweet and bucolic, like the English countryside; rather harsh and horrible, dramatically borne amongst clouds of steam from the titanic struggle between fire and water. To foreign visitors, the rugged and picturesque stretches of black basalt lava, mingling with the waters, awaken the feeling of the sublime that soon after, as in the paintings of William Turner, becomes the dominant theme in conceptions of both the landscape and of painting. From Swinburne to Saint Non, from Houel to Bowyer, the representations of Villa Scabrosa vary radically, with views of different parts of the same, each made with a different sensitivity and diversity of graphic means and methods of representation: all signs of the rapid cultural mutations occurring in Europe in the late 18th century. Almost all of the many depictions share a common direction in their point of view, from the south, and therefore show the city of Catania and Etna in the background, lending even more emphasis to urban creation of the Prince of Biscari, who has reclaimed the arid expanse of lava in his very own form of pleasure garden, both at the service of and held for ransom against the city.

Parole chiave
Giardino paesaggistico, lava, araba fenice, strade, città
Landscape garden, lava, arab phoenix, view, city

Introduzione

A metà del secolo XVIII una vasta area a sud-ovest della città di Catania è ancora coperta dell'orrida distesa della sciara della colata lavica del 1669. Il fronte della colata si affaccia sul mare a sud della città e solo una piccola parte della stessa, più prossima alla città e percorsa da qualche strada, aperta faticosamente fra le rocce basaltiche, è stata oggetto di edificazione. Si tratta comunque di una parte della città destinata prevalentemente alle classi subalterne e alle attività produttive che nel centro cittadino, un tempo racchiuso fra le mura, non trovano spazio nella feroce competizione fra aristocratici e benestanti per accaparrarsi le migliori posizioni urbane attorno al cuore della città.

Nel 1760 il principe di Biscari, Ignazio Paternò Castello, che insieme al principe di Cerami, è uno dei membri della Deputazione delle Strade, prende in enfiteusi dalla stessa Deputazione che egli presiedeva una vasta estensione di sciara, che a sua volta era stata data in concessione dall'arcivescovo di Catania. Essa era compresa fra il mare e il rettifilo di una strada appena aperta, denominata dell'Angelo Custode dall'omonima chiesa. Nei progetti del principe quest'area così ampia doveva diventare in poco tempo un rigoglioso giardino per dimostrare come l'opera e l'ingegno dell'uomo potessero prevalere sugli esiti disastrosi degli eventi naturali. Il progetto per la villa sulla Sciara, che successivamente prenderà il nome di Villa Rascosa e poi di Villa Scabrosa, si inserisce nell'ambito di una serie di iniziative proposte proprio dal principe e dalla Deputazione delle Strade di Catania che vogliono celebrare a distanza di un secolo la rinascita di Catania, quale araba fenice, dalle ceneri della colata lavica del 1669. In quegli stessi anni ad esempio la stessa Deputazione delle Strade sotto la guida del principe di Biscari e su progetto dei suoi architetti, Stefano Ittar e Francesco Battaglia, realizzerà il prolungamento della Strada San Filippo (oggi Via Garibaldi) verso ovest sulla sciara del 1669 e la creazione sulla stessa della monumentale Porta del Fortino Nuova, poi denominata Porta Ferdinandea in onore del sovrano borbone e oggi conosciuta come Porta Garibaldi. Sull'arco della porta, che separa una piazza interna da una grande piazza esterna, sulle quali si affacciavano edifici realizzati con un disegno unitario, campeggia infatti, tra le altre figure allegoriche, l'effigie dell'araba fenice accompagnata dal motto «MELIOR EX CINERE SURGO».

Fig. 1: Suggestivo e drammatico disegno del Schellings che raffigura la colata lavica che nel 1669 raggiunge Catania nel momento in cui la colata si riversa in mare formando dense nuvole di vapore acqueo nella lotta titanica fra fuoco e acqua.

1. La realizzazione del giardino sulle sciare

La cronologia dei lavori e la rilevanza della componente naturale del giardino indurrebbero a pensare che il giardino sulle sciare del principe di Biscari possa essere stato creato sull'esempio di giardini paesaggistici che pochi decenni prima si andavano creando in Inghilterra, ma in realtà non vi sono prove che il principe di Biscari conoscesse e apprezzasse le prime creazioni inglesi, mentre vi sono numerose caratteristiche del giardino catanese che lo rendono diverso dal landscape garden.

Nella conformazione del giardino molto rilevante è ad esempio l'apporto della tradizione locale, evidente nella presenza ad esempio dei vivai per i pesci alimentati da sorgenti d'acqua dolce che si mescola a quella del mare. Tali vivai, nei quali i proprietari si dilettavano a navigare su piccole barche, erano infatti numerosi nei dintorni di Catania dove è provata ad esempio l'esistenza di un vivaio dei Costantino a San Giovanni Li Cuti, di un vivaio annesso alla villa dell'architetto Giovan Battista Vaccarini, di altri vivai fra le stesse sciare e del vivaio dei Buglio già esistente prima del 1669. Proprio questo vivaio, acquistato dai Biscari, sarà il primo nucleo del grande vivaio, che il Biscari amplierà con un altro più ampio bacino, costruendo una diga che lo separava dal mare.

Nel 1760 Ignazio Paternò Castello iniziò l'impresa, la quale, insieme alla realizzazione del museo antiquario, l'ampliamento del palazzo avito, agli scavi archeologici nella città, la ristrutturazione del giardino del Laberinto, la realizzazione della Porta Ferdinandea e la costruzione del ponte di Ragona, gli avrebbero dato gloria imperitura fra i posteri e un posto di assoluta preminenza nell'aristocrazia cittadina e isolana [PATERNÒ CASTELLO DI CARCACI 1936, 225-256; BOSCARINO 1985, 18-20; PAGNANO 1995; SALMERI 2001; PAGNANO 2001; GUZZETTA 2001]. Ottenuta la concessione della sciara dalla Deputazione delle Strade[1] e l'assenso regio, i lavori iniziano nell'aprile del 1760[2] con la costruzione delle mura di recinzione. Tra il 1760 e il 1765 si spesero non meno di 1335 onze[3].

Nel 1765 la villa fu ulteriormente ampliata con l'acquisizione di altra sciara a sud[4], mentre, sebbene a un ritmo meno intenso[5], i lavori di sistemazione proseguirono per alcuni anni e non erano ancora stati completati nel 1777[6]. Secondo Luigi Scuderi non furono mai portati a compimento [SCUDERI 1975, 73], tanto da far pensare che, almeno in parte, il presunto carattere paesaggistico della villa potesse dipendere proprio dalla sua incompletezza.

Oltre alla casa del massaro, completa di orto, stalle e pollaio, nella villa vi erano un recinto per i daini, un monumentale cancello di ingresso affiancato da due casotti per i custodi, una *gebbia*, una spianata o "piano delle giare" con affaccio verso il mare, ornato da sedili e grandi vasi fioriti, una voliera o uccelliera nel *baglio*, una tettoia con le arnie. Vi si allevano daini, polli, bovini, galline faraone, piccioni e porcospini. Oltre alla spese per i lavori la realizzazione della villa, sulle finanze del principe gravavano interamente quelle della sua manutenzione poiché i ricavi erano inesistenti. Nella villa erano sempre presenti due massari e un guardiano, mentre solo saltuariamente vi lavorano i due giardinieri che si occupano dell'altra villa, quella del Laberinto[7]. Imponenti furono i lavori per lo scasso della pietra lavica, la costruzione delle tradizionali *torrette*, cioè muri a secco di contenimento del terreno, per il trasporto dalla città della terra e l'impianto della nuova vegetazione.

Il carattere della villa sulla sciara del principe di Biscari lo differenzia in maniera sostanziale dai giardini paesaggistici inglesi per il suo carattere aspro, di luogo drammatico nato dal fuoco, di contro al prevalente carattere bucolico, sereno e riposante che caratterizza le creazioni inglesi. Nel *landscape garden* l'intervento dell'uomo vuole restituire artificialmente al luogo un ideale carattere naturale: nella villa scabrosa dei Biscari l'opera dell'uomo vuole attenuare i tratti selvaggi di un luogo orrido e inabitabile

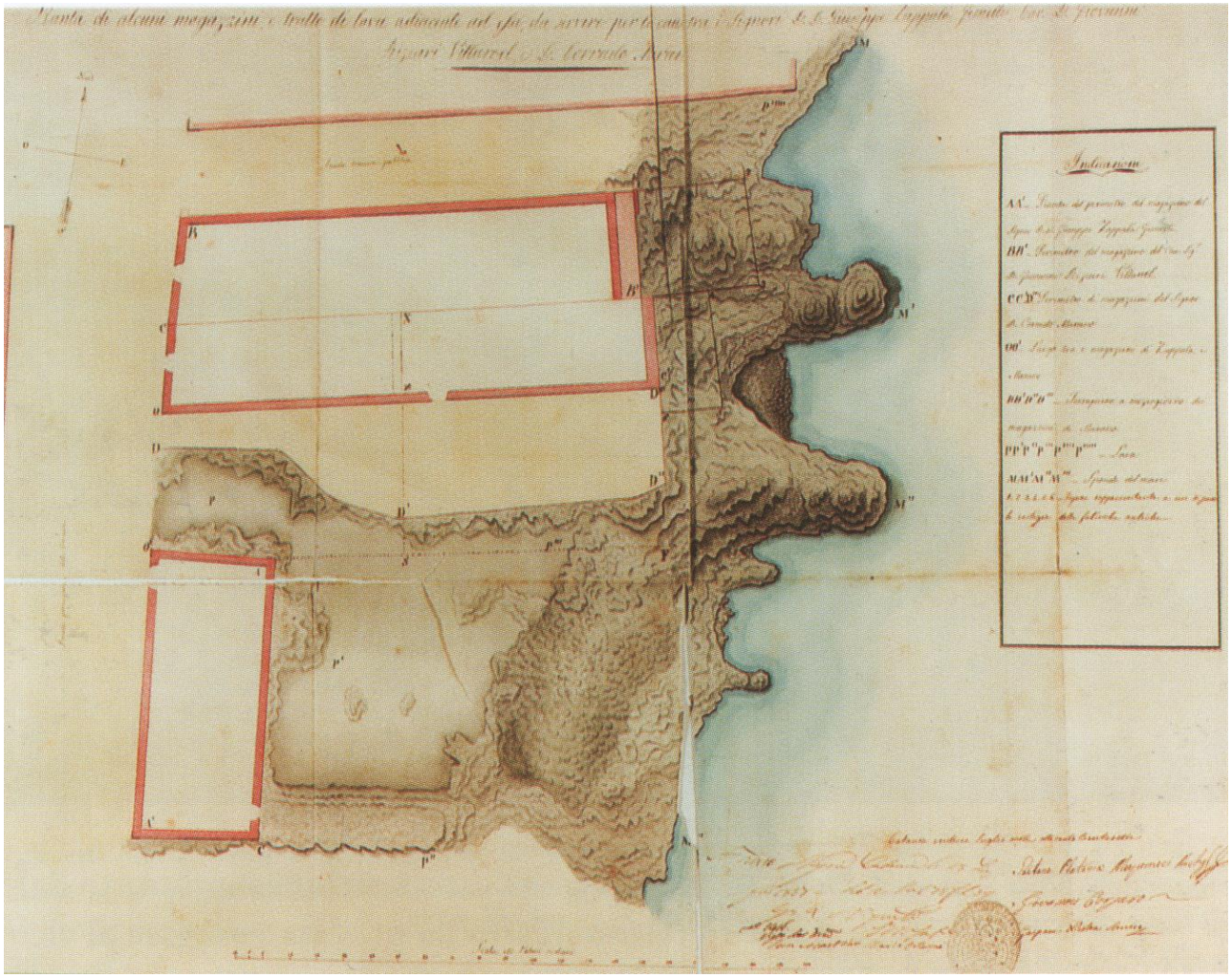


Fig. 2: Disegno del 1837 che mostra un vivaio fra le sciare del 1669, ancora esistente accanto a dei magazzini costruiti nell'area a ridosso del porto di Catania (ASCT, Fondo Tribunale Civile di Catania, Perizie, b. 20, fasc. 28 [32], c. 365).

creato dalla natura, addomesticandolo, secondo i dettami del tradizionale giardino italiano. Nel giardino paesaggistico i muri di confine sono sostituiti dagli *ha-ha*: nella villa catanese la prima cosa che viene realizzata sono i muri di recinzione, nella migliore tradizione dell'*hortus conclusus*. Nei giardini inglesi i percorsi sono volutamente sinuosi: la villa sulla sciara è attraversata da una strada perfettamente rettilinea che dal cancello di ingresso porta sino alla vista del mare in una piazzola circolare che serve per consentire alle carrozze di girare e tornare indietro. Nei giardini inglesi vengono piantate con calibrata casualità macchie di alberi che servono solo a creare per lo spettatore delle scene 'naturali': nella villa scabrosa vennero invece piantati olivi, olivastri, fichi d'India, agrumi, prugni, rosmarino, mortella, meli, mandorli, gelsi, frassini, fichi e altri alberi da frutta, cioè da un lato specie vegetali pioniere che dovevano dissodare le rocce laviche, dall'altro specie produttive che dovevano certificare l'avvenuta bonifica del terreno[8]. Se nei parchi inglesi le mormoranti cascatelle, le rive frastagliate e le profonde insenature dei laghi artificiali dovevano realizzare dei bacini più naturali di quelli naturali, nella villa biscariana

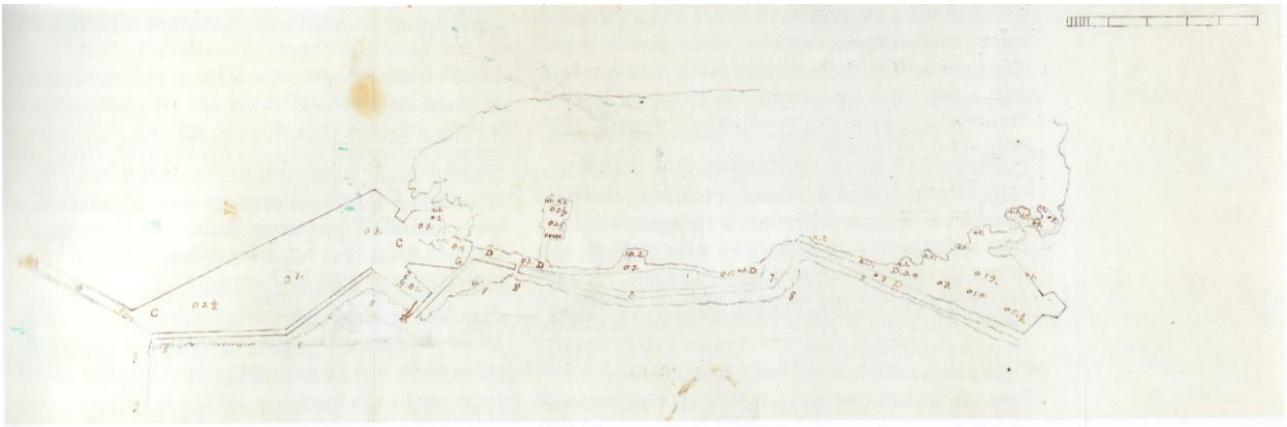


Fig. 3: Copia del rilievo dei vivai della villa Scabrosa eseguito da Francesco Battaglia nel 1786 per la causa fra il principe di Biscari da un parte e Giuseppe Sapuppo con Vicenzo Patti dall'altra (Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, bb. 766 e 787, mappe, disegni e piante nn. 38 e 59).

le sponde dei due vivai per i pesci, i canali di adduzione, quello che li collega e le dighe che li separano dal mare sono perfettamente rettilinei e si dichiarano esplicitamente come opere dell'uomo.

2. La villa vista dai viaggiatori stranieri

Nella seconda metà del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento la villa Scabrosa diverrà una tappa obbligata dei viaggiatori stranieri, che nel loro tour attraverso la Sicilia, saranno ospiti dei principi di Biscari. Insieme alle descrizioni di alcuni di questi viaggiatori, abbiamo i disegni dei pittori e vedutisti che li accompagnarono, rappresentando la villa come soggetto principale o che dalla villa stessa raffigureranno la città di Catania con sullo sfondo la sagoma triangolare del monte Etna.

Fra le tante descrizioni della villa Scabrosa che fanno eruditi locali e viaggiatori stranieri riportiamo solo quella che ne fa Jean Houel [Riccobene 1996, 310-312], che dovette vederla tra il 1776 e il 1779, quando essa era al massimo del suo splendore. É questa forse la descrizione letteraria più ampia, ispirata ed entusiastica che conosciamo della villa. In essa sembrano essere riassunti, ma anche liricamente esaltati, tutti quegli elementi significativi che si ritrovano puntualmente nelle diverse raffigurazioni iconiche. Sorprende il fatto che di un luogo, così entusiasticamente descritto con la penna da Houel non si abbia anche uno dei suoi splendidi acquerelli o una stampa da esso derivata, credo solo per il fatto che questa rappresentazione, pur realizzata da Houel, sia andata perduta:

Lì vicino ... è un luogo incantevole & che in origine sembrava destinato a essere orrido per sempre. É un'immensa porzione del torrente di lava del 1669. Esso presentava là, come in tutto il suo corso, una superficie nera & impraticabile, irta d'asperità ripugnanti, il cui aspetto spaventava, il cui contatto dilaniava, & la cui durezza era tale, che toglieva ogni idea di cercare di spianarla. D'altro canto, di fronte a ineguaglianze così forti, i lavori per unificare un tal suolo sembravano al di sopra delle forze umane.

Il principe di Biscari, il cui animo veramente grande non si scoraggia di fronte ad alcun ostacolo, risolse cambiare in luogo di delizie questo che sembrava l'immagine del Tartaro, o il cammino verso l'inferno. Ha assunto degli operai, li ha diretti lui medesimo; qui ha fatto spianare il terreno, là

ha formato dei terrazzi, delle scalette, delle scalinate. Ha tratto un belvedere da un monticciuolo a spirale, & ne ha ornato la sommità con un piccolo tempio.
Ha creato dei grandi viali intersecantisi, li ha ornati di vasi di terracotta con piante di rose, di oleandri, e di ogni specie di arbusti. Questi viali conducono a stradette infossate e perciò quasi nascoste: le nere scorie della lava, facendo contrasto con il colore della sabbia, della quale sono coperte, le rendono con la loro rudezza gradevoli all'occhio. Queste stradette incassate conducono a dei fossati praticati nelle rocce di lava, & che offrono dei piccoli promontori, o delle grotte. Sono riempiti di un'acqua corrente & limpida che discende dall'Etna. Queste acque abbeverano dei praticelli, delle macchie di muschio, o di canne, una molteplicità di piante & arboscelli, il cui verde festoso sempre vario nelle tinte e nelle forme, è in ogni stagione smaltato di qualche fiore; di modo che questo luogo una volta simile al Tartaro, sembra far oggi parte dei Campi Elisi, ove le ombre felici vanno a godere di una pura felicità.
Alzando lo sguardo, & volgendolo da questo luogo ove l'arte ha fatto tutto, versandovi & abbellendolo con i tesori della natura, si vede il vasto mare che occupa metà dell'orizzonte; l'altra metà è costituita da una stretta spiaggia sabbiosa & che lascia distinguere diversi paesi, che si perdono in una lontananza bluastra, le cui ultime sfumature di colore finiscono per confondersi con quelle del cielo. Le variazioni che le nuvole producono nell'atmosfera, sul verde dei campi, & sull'azzurro dei flutti, intercettando i raggi del sole, danno una specie di mobilità a questo quadro, variandone in pari tempo, & senza fine, gli aspetti. Il sole indora le onde, il soffio dello zeffiro ne imbianca la sommità. Queste onde, di un blu profondo in lontananza, si avvicinano man mano & vengono a battere sulla riva in forma di argentei flutti, che brillano da ogni parte & che sembrano circondare questi bei giardini, soprattutto al levarsi del sole & al suo tramonto, con una cornice scintillante di fuoco e d'oro.
Continuando a inoltrarsi, si raggiunge un luogo di delizie; è un lago ove si riuniscono tutte le acque delle fontane & delle sorgenti che scorrono nelle vicinanze. Si è elevata sulla riva di questo lago una piccola costruzione, un villino, un padiglione, il cui unico scopo è di accrescere il diletto. Questo villino è circondato da grandi alberi, che della terra riportata ha fatto crescere ai bordi delle acque che li fertilizzano. Coi loro rami frondosi danno ombra alla villa, alla scalinata, ai muri del parapetto che li circondano.
Quelle parti di questo boschetto che il sole rischiara, quelle che rimangono nell'oscurità, la trasparenza degli alberi, le masse brute delle rocce, le cui asperità sono un poco addolcite da tappeti di muschio dorato: tutti questi oggetti così gradevoli allo sguardo, riflessi per di più dal cristallo di un'onda calma & limpida, formano un insieme d'incanto, & paiono inoltre animare la superficie delle acque medesime.
Questa superficie insieme unita & mobile ripete, poi, l'arco di qualche ponte che si vede in lontananza, & questi oggetti riflessi sono interrotti di tanto in tanto da ciuffi di piante acquatiche, da boschetti di canne, da barche leggere elegantemente ornate, che vogano su queste acque: il remo, colpendo l'onda, brilla di luce, & sembra seminare rubini e diamanti tutte le volte che, levandosi nell'aria, lascia ricadere le gocce d'acqua, ove si riflettono i raggi del sole, & questi vi ricavano tutti i colori dell'arcobaleno.
Numerosi coorti di pesci di diverse specie, ma tutti rivestiti dalla natura delle più belle scaglie, il cui balenio sfolgorante sorpassa i nostri tessuti d'argento e d'oro, animano e popolano tutta la distesa di questo lago. Le loro corse rapide, i loro giuochi, la caccia che essi danno a mille insetti che osano nuotare, o volare sulla superficie, non sono mai interrotti da quelle esche ingannatrici, che la voracità degli uomini porge alla golosità dei pesci.
Il principe di Biscari, sensibile quanto magnifico, non permette che questi innocenti animali, che contribuiscono al suo diletto, sian strappati dal loro felice soggiorno, & periscano per opera di un perfido amo.

Fig. 4: Incisione del 1785 che mostra in primo piano il vivaio grande della Villa Scabrosa dei Biscari (SWINBURNE, Travels in the Two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780), London 1785, vol. II, tavola rilegata all'interno del volume fra le pagg. 362 e 363.

Oltre che testimonianze fondamentali sullo stato di un giardino dai caratteri unici, ormai perduto, le rappresentazioni iconiche ci illuminano sull'evolversi del gusto estetico e del modo di percepire un paesaggio e di interpretarlo, cogliendone talune caratteristiche anziché altre. Si presentano qui tre diverse raffigurazioni che, pur riferendosi alla stesso soggetto, lo rappresentano in maniera totalmente diversa l'una dall'altra, al punto che, se non avessimo dei precisi riferimenti, potremmo pensare che si tratti di luoghi diversi.
La prima è una stampa da incisione del 1785 che deriva molto probabilmente da un disegno eseguito tra il 1777 e il 1780 in occasione del viaggio siciliano dello Swinburne, quando la villa scabrosa era stata da poco realizzata nei suoi elementi essenziali. Si vede in primo piano il vivaio grande della cui ricchezza di specie ittiche sono testimoni nella rappresentazione le teste dei pesci affioranti dall'acqua. Grande rilevanza hanno le costruzioni fatte realizzare dal principe: la diga con la chiusa che separa il vivaio dal mare, i caseggiati sulle sponde dello specchio d'acqua e il canale che lo collega con l'altro vivaio, detto di Buglio, anche se, per un'errata interpretazione del disegno da cui è tratta la stampa,

Fig. 5: Scorci delle sorgenti e dei canali fra la lava della Villa Scabrosa in una stampa allegata all'opera di Robert Bowyer del 1809.

questo canale è erroneamente rappresentato come una strada su cui transita una carrozza. Tutto è immerso nella massa nera e informe della colata lavica, dietro la quale si intravedono appena delle sagome di una cupola e del castello Ursino. Sullo sfondo è la sagoma dell'Etna.

La seconda è una stampa colorata allegata all'opera di Robert Bowyer del 1809 nellla quale è visibile una parte della villa Scabrosa oggi non più identificabile, se non con qualche dubbio nel canale che collegava il vivaio piccolo a quello grande. In essa sono visibili sulle acque calme degli archi naturali di basalto lavico che sostengono due strade, denunciate da una carrozza e da due cavalli in transito. Nei bacini sottostanti si vede in primo piano una barca riccamente ornata con fregi dorati, con quattro rematori e un timoniere che trasporta, protetti da un baldacchino con tendaggi rossi, un cavaliere e una dama in piacevole conversazione. Ma nelle acque vi sono sono altre due barche mentre altri due personaggi maschili si affacciano dal parapetto, intervallato da pilastrini sui quali poggiano vasi con delle piante, che delimita una delle strade. L'unicità di questa rappresentazione rispetto alle altre note sulla villa Scabrosa e il suo carattere idilliaco fanno pensare a una immagine almeno in parte artificiosamente costruita, forse un'intenzione di quella che sarebbe dovuta diventare la villa nei programmi del suo creatore, Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari, o del figlio Vincenzo che gli succedette nel titolo. Essa potrebbe essere derivata dal disegno di Houel che ci manca.

Fig. 6: Veduta della Villa Scabrosa derivante da un'altra immagine databile al 1785 (JEAN CLAUDE RICHARD DE SAINT-NON, Voyage pittoresque à Naples et en Sicile, Nouvelle édition, corrigée, augmenteée dans un meilleur orde ....., vol. II, Paris 1829).

La terza immagine è una stampa del terzo decennio dell'Ottocento, derivata da una stampa più antica databile al 1785 contenuta nell'opera del Saint Non. In essa è rappresentato il vivaio grande della villa con in primo piano la collina con alcuni caseggiati, in parte corrispondenti a quelli rappresentati nella stampa allegata all'opera dello Swinburne, mentre sullo sfondo l'Etna. L'immagine ottocentesca è pressoché identica a quella tardo settecentesca dellìopera del Saint Non, ma se ne differenzia per l'atmosfera cupa e inquieta che un'eruzione dell'Etna con colonne di fuoco e lampi sullo sfondo di nuvole nere suggerisce. Il carattere dell'immagine rientra pienamente nel gusto romantico del sublime e può facilmente accostarsi a un quadro di William Turner.

Conclusioni

La villa Scabrosa del principe di Biscari costituisce pertanto un episodio particolare e unico nella storia del giardino e del paesaggio che non ebbe un seguito. Fortissima fu, almeno nelle intenzioni del suo creatore, la sua valenza urbanistica come simbolo della possibilità di riscatto culturale ed economico della città di Catania e della capacità dell'uomo di intervenire sugli eventi naturali, anche i più disastrosi, per cambiarne le conseguenze negative e trasformarle in opportunità. Fu un esperimento scientifico volto a dimostrare che un'arida distesa di rocce lavica poteva essere bonificata in tempi molto inferiori a quelli consueti e che la colata lavica che aveva strozzato la città poteva diventare una parte di pregio della stessa, un luogo vivibile. Essa non fu dettata dal desiderio di seguire la moda

del giardino paesaggistico che nasceva nei decenni precedenti in Inghilterra, ma accompagnò e forse contribuì, attraverso i viaggiatori europei che la visitarono e che la descrissero attraverso la parola e il disegno, alla nascita del sentimento romantico del sublime, come ci rivela chiaramente l'evolversi del modo di rappresentarla in maniere diverse. Il giardino sulle lave da parte del principe di Biscari non è tanto un luogo di piacere, ma ha la connotazione di un intervento urbanistico, sia per l'essere adiacente alla città, sia per la volontà di trasformare un terreno inospitale e sul quale è difficile costruire qualcosa in un luogo piacevole da abitare e che può essere trasformato dall'opera dell'uomo. Nata dal desiderio illuminato di contribuire alla costruzione di una città nuova, la villa Scabrosa fu travolta e cancellata dal crescere di una città totalmente diversa nel carattere da quella che il principe architetto aveva immaginato.

Bibliografia

BASILE F., MAGNANO DI SAN LIO E. (1996). *Orti e giardini dell'aristocrazia catanese.* Messina: Sicania.
BOSCARINO S. (1985). *Il restauro in Sicilia in Età borbonica, 1734-1860.* In: "Restauro" n° 79/1985. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
CALVANO T. (1996). *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*. Roma: Donzelli Editore.
GUZZETTA G. (2001). *Per la gloria di Catania: Ignazio Paternò Castello principe di Biscari*. In: "Agorà", anno II, n° 6, luglio-settembre 2001, pp. 12-23.
MAGNANO DI SAN LIO E. (2002). *La Villa Scabrosa.* In "Catania, Rivista del Comune", serie IV, anno I, n. 1. Catania: Casa editrice Maimone, pp. 6-15.
PAGNANO G. (1991). U*n paesaggio artificiale. Villa Scabrosa*. In: "Ricerca territorio e sviluppo", n° 5.
PAGNANO G.(1995). *Lettere dei Biscari al Torremuzza*. In "Lèmbasi, Archivio Storico", anno I, n° 1, pp. 115-146.
PAGNANO G. (2001). *Le Antichità del Regno di Sicilia, I* plani *di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia, 1779*. Siracusa: Arnaldo Lombardi Editore.
PATERNÒ CASTELLO DI CARCACI F. (1936). *I Paternò di Sicilia*. Catania: Off. Tip. Zuccarello & Izzi.
PERANNI F. (1823)*.Viaggio in Sicilia di Federico Münter tradotto dal tedesco dal tenente colonello d'artiglieria cav d. Francesco Peranni*. Palermo.
RICCOBENE L. (1996). *Sicilia ed Europa, 1700-1815, Villa Scabrosa*, volume secondo. Palermo.
SALMERI G. (2001). *Del Biscari, del Sestini e dell'antiquaria italiana del Settecento*. In: "Domenico Sestini, Il Museo del principe di Biscari". Catania: Giuseppe Maimone Editore.
SCUDERI L. (1975). *Le biografie degli uomini illustri catanesi del secolo XVIII*. Catania 1881, ristampa anastatica, Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore.
VON RIEDESEL J.E. (1821). *Viaggio in Sicilia del signor barone di Riedesel: traduzione dal francese del dott. Gaetano* Sclafani. Palermo.

Note

[1] Not. V. Russo senior 30 aprile 1760 (Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, vol. 508, cc. 170-175).
[2] Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, voll. 522 e 1171.
[3] Ibidem, vol. 1171, cc. 75-93.
[4] Not. S. Politi, 15 gennaio 1765 (Catania, Archivio di Stato, 1° vers. not., vol. 4307, c. 349).
[5] Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, b. 85, cc. 185 e 247.
[6] Not. M. Russo, 12 genn. 1776 e 10 genn.1777 (Catania, Archivio di Stato, 2° vers. not., vol. 1997, c. 201 e vol. 1998, c. 342).
[7] Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, vol. 85, cc. 185 e 247.
[8] ASCT, fondo Biscari, vol. 1171, c. 42v e 43.

Tra sublime e pittoresco: Vesuvio, icona del golfo di Napoli
From sublime to picturesque: Vesuvius, icon of Naples

ALESSANDRA CIRAFICI, MANUELA PISCITELLI*
Seconda Università di Napoli

Abstract
During the early 19th century, the demand for tourism grew enormously in Europe. The city of Naples, already a favored destination for the travels of 18th century intellectuals, artists and aristocrats, prepared to meet the expectations of a new audience, inaugurating a new concept of travel: no longer as just an instrument for cultural education, but also as "leisure travel".
This paper analyzes these changes , observing the emblematic case of Vesuvius, one of the major attractors and symbolic elements of the traveler's journey in the Gulf of Naples. At the end of the eighteenth century those who would ascend to the crater, whether on foot or by donkey, were mostly scholars, interested in the eruptive phenomena. In subsequent years, the "scientific" representations of Vesuvius were flanked by views for 'touristic' purposes, replicating successful formulas that had been standardized around other sites, in an earlier stage. This modification of the purposes of the journey, its users, and the related representations, in an ever-increasing promotional trend, reached its peak with the construction of the funicular between 1870 and 1880. The very broad resonance of this development makes it emblematic of the transition from 'journey' to 'tourism'.

Parole chiave
Rappresentazione, paesaggio, Vesuvio, sublime, pittoresco
Representation, landscape, Vesuvius, sublime, picturesque

Introduzione
La curva sinuosa del Vesuvio, con la sua massa possente e scura, definisce il limite, non solo fisico, che caratterizza in modo imprescindibile la cifra identitaria dell'immagine della città di Napoli, sino a diventarne uno degli stereotipi più consolidati.
Non è stato sempre così. Nelle antiche vedute della città il punto di osservazione è assai più di frequente 'da' mare che non 'verso' il mare. Il cambio di prospettiva, se così si può dire, è accaduto da quando, nell'immaginario comune, l'idea di 'panorama' ha sostituito definitivamente quello di 'veduta', inaugurando una stagione della sensibilità paesaggistica in cui entra prepotentemente il senso del pittoresco. Si tratta di una variazione significativa dei modi di osservazione e di 'lettura del mondo', di un modo nuovo di definire le condizioni dell'osservazione e in qualche modo di concepire l'idea stessa di 'sguardo' definendo, appunto, con esso la dimensione estetica di paesaggio. La rappresentazione panoramica, inaugurata alla fine del Settecento con quelle 'vedute della totalità' - ovvero con immagini la cui ampiezza potenzialmente a trecentosessanta gradi innesca nuovi meccanismi della visione - insinua più o meno consapevolmente una prima e fondamentale differenza tra i concetti di rappresentazione e comunicazione del paesaggio. Un passaggio non marginale che sottende il superamento della volontà descrittiva a

vantaggio di quella eminentemente emotiva che al sentimento romantico del sublime, prima, e del pittoresco, poi, è indissolubilmente legata. Di questo processo, che si nutre del passaggio dalla sensibilità illuministica alla cultura romantica e che s'intreccia con quello della lenta costruzione identitaria che intorno all'idea di paesaggio va da allora configurandosi, l'immagine del Vesuvio e la storia della sua relazione con il 'percepito' non solo della città, ma dell'intero meridione d'Italia, sono testimonianza interessante, che si cercherà qui di indagare alla luce di alcune considerazioni.
La prima ruota intorno all'affermazione di Rosario Assunto che con consueta lucidità enuncia come sia essenziale distinguere tra "i paesaggi il cui essere materiale è il risultato di un processo operativo umano al pari del loro essere estetico, e paesaggi il cui essere risulta non da un processo produttivo, ma da quello che si potrebbe chiamare come un conferimento di senso rispetto al quale il loro esserci materiale era preesistente: da una scoperta come si suol dire per effetto della quale diventano oggetti estetici quelli che prime erano pure e semplici cose di natura" [Assunto, 1988]. Interessante descrizione del significativo passaggio di un elemento naturale in elemento estetico di cui l'immagine del Vesuvio e la storia della sua rappresentazione sono esempio calzante.
La seconda riguarda la possibilità di raccontare attraverso l'evoluzione della rappresentazione del Vesuvio tra Settecento e Ottocento, la particolare condizione per cui il vulcano assume insieme, talvolta nello stesso intento rappresentativo, il duplice ruolo di 'identità mitica del sud' da cui trasuda lo stereotipo romantico di un meridione igneo e passionale, ma la tempo stesso quello di potenza distruttiva, monito e feroce critica proprio di quella ragione illuminista e di quelle "magnifiche sorti e progressive" che all'ombra del Vesuvio trovano il loro primo e più struggente disincanto. La terza, infine ruota intorno alla volontà di indagare il ruolo che le immagini del Vesuvio hanno avuto nella secolare costruzione dell'identità e della rappresentazione di Napoli e dell'Italia meridionale. Una battaglia culturale combattuta anche e soprattutto attraverso la definizione di una geografia simbolica della quale il Vesuvio è parte integrante, necessaria a delineare la sostanziale differenza tra un Nord progressivo che guida la supremazia economica del paese e un Sud segnato da un 'identità arcaica' di cui la potenza del vulcano è perfetta rappresentazione. Ne sono venute fuori due chiavi di lettura distinte eppure fortemente correlate che partendo dal *Voyage pittoresque*, passando per l'esperienza della *L'Illustrazione Italiana* giungono sino alle prime cartoline illustrate e alle prime campagne pubblicitarie in cui il vulcano compare da protagonista, tentano di rintracciare il filo di quel 'conferimento di senso' che hanno fatto e fanno del Vesuvio una delle più singolari icone della moderna idea paesaggio.

1. Le rappresentazioni settecentesche tra sublime e scienza

La data di inizio della creazione di un immaginario legato al paesaggio del Vesuvio può essere considerata il 1631, data che segna l'avvio di fenomeni eruttivi che si susseguirono in modo quasi costante fino al 1944, ponendo in vulcano come centro di interesse culturale e scientifico capace di attirare visitatori di tutto il mondo. L'eruzione del 1631, la prima dell'epoca moderna e la prima a toccare la città di Napoli, comportò una modifica del territorio simbolico ancor più che fisico, il cambio di prospettiva 'verso' il mare di cui si è parlato, dando vita ad una nuova iconografia della città in cui il Vesuvio prese il posto di protagonista che era stato di Castel Sant'Elmo. (Di Mauro, 1984).

Nella seconda metà del Seicento, ma soprattutto nel Settecento il Vesuvio divenne un'attrazione per tutti i viaggiatori, oggetto della curiosità di scienziati e naturalisti e motivo di rappresentazione per i pittori del nascente genere del vedutismo. L'ascensione sul Vesuvio, faticosamente eseguita a piedi o a dorso di mulo e non priva di rischi, assunse una connotazione avventurosa, considerata il coronamento dell'esperienza del *Grand Tour*. Sul successo di Napoli e del suo vulcano nell'immaginario del viaggiatore settecentesco, insieme all'intensa attività eruttiva, influì il cambio di mentalità e di gusto che portò l'uomo del Settecento ad osservare il paesaggio confrontandolo con i nuovi canoni estetici ed i nuovi parametri culturali trasmessigli dalla società in cui viveva, [Shama, 1995] abbandonando l'idea del *bello* come divina proporzione in favore del *sublime* come incommensurabile e smisurato. Le emozioni forti, affascinanti e spaventose insieme, come la vista di un'eruzione, rientrarono nella categoria del sublime per espressione dello stesso Kant, che nella seconda stesura delle sue *Osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime*, oltre a uragani, cascate ed oceani, aggiunse ai soggetti adatti "a muovere gli animi" anche "i vulcani con tutta la loro violenza distruttrice".
È il momento di passaggio dalla storia alla natura, che ebbe i suoi effetti sulla scelta delle mete del viaggio e sulla loro rappresentazione, come si può notare in modo esemplare confrontando le immagini settecentesche del Vesuvio con quelle delle epoche precedenti. Nel *Nouveau Voyage d'Italie* di Maximilien Misson edito per la prima volta nel 1691 e tra le guide più consultate dai viaggiatori del Settecento, il Vesuvio è ancora rappresentato come un luogo ameno, un fertile pendio con vigne e case. [Ritter Santini, 1991].

Fig. 1: M. Misson, Le mont Vesuve (Ritter Santini, 1991).

Successivamente, le vedute cominciarono a ritrarlo in fiamme, come nell'incisione di Robert Bènard, *Eruption du Vesuve en 1754,* pubblicata nel quinto volume dell'*Encyclopedie* di Diderot e D'Alembert, in cui il Vesuvio appare in una vista notturna in cui la lieve luce della luna contrasta con i fuochi dei getti di lava che si stagliano sul cielo oscuro. Lo spettacolo notturno della violenza delle fiamme ispirò da allora le vedute di molti artisti, tra cui il noto Philipp Hackert, ed il successo che riscossero tra i viaggiatori portò ad una precoce standardizzazione delle immagini, di cui si cominciarono a ripetere i tratti iconografici andando a definire un immaginario tipico del luogo che si consoliderà definitivamente nel corso dell'Ottocento grazie alle nuove tecniche di riproduzione in alte tirature, prima tra tutte la litografia. Il carattere nuovo delle vedute settecentesche è nell'abbandono degli elementi fantastici in favore di una descrizione oggettiva eseguita con precisione e fedeltà, inclusa l'attenzione agli aspetti cromatici e luministici, di paesaggi indagati nella loro natura e storicità, rappresentati in prospettiva con fedeltà assoluta alla percezione ottica della realtà, che poteva comprendere anche il ritratto di personaggi incontrati sul luogo per conferire maggiore realismo alla scena.
Queste vedute venivano spesso realizzate anche a scopo scientifico, per studiare e descrivere l'attività del vulcano. In quest'epoca infatti non vi era una netta distinzione tra i viaggiatori che visitavano il Vesuvio per curiosità e spirito di avventura o per motivazioni scientifiche. Gli scienziati erano per lo più naturalisti che redigevano resoconti dettagliati

Fig. 2: P. Hackert, Eruzione del Vesuvio del 1774 (Ritter Santini, 1991).

dell'attività del vulcano, che potevano contenere anche coloriti dettagli sulle conseguenze dell'eruzione. [Giammattei, 2007]. D'altra parte, il Grand Tour era considerato un viaggio di istruzione e formazione, per cui la maggior parte dei viaggiatori usava scrivere dettagliati resoconti di viaggio e realizzare disegni, eventualmente accompagnato da un artista se non ne aveva la capacità. Tra i viaggiatori che si recarono quasi in doveroso pellegrinaggio al Vesuvio ci furono i più brillanti scienziati e naturalisti europei, come Deodat Dolomieu, Lazzaro Spallanzani, Alexander von Humboldt, Humprey Davy, Charles Lyell e Charles Babbage, e soprattutto il famoso Sir Hamilton al quale si deve la diffusione del 'mito' del Vesuvio. Sir William Hamilton, inviato a Napoli della *Royal Society*, assistette a tre eventi eruttivi di notevole portata: l'eruzione del 1766-67, del 1779 e del 1794. Aveva cominciato a seguire i primi cambiamenti del vulcano fin dal 1765 studiando la forma e il colore del pennacchio di fumo che usciva dal cratere, e poi seguì puntualmente il manifestarsi dei fenomeni fino allo sgorgare della lava. Di tutti questi eventi inviava dettagliati rendiconti alla *Royal Society,* che successivamente furono pubblicati in varie edizioni fino alla suo opera più nota, i *Campi Phlegraei* del 1776. Il volume era arricchito da 54 tavole colorate a mano, incise da tempere eseguite sul posto, sotto il controllo e la direzione dello stesso Sir Hamilton, dall'artista Pietro Fabris con estrema precisione descrittiva.

Fig. 3: P. Fabris, L'interno del cratere Vesuvio (W. Hamilton, 1776, Tavola X).

L'autore stesso motiva la decisione di ingaggiare un artista per redigere i disegni di ciascun luogo di interesse descritto nelle sue lettere, con la difficoltà di comprendere i luoghi da lui raccontati tramite le sole parole, in particolare per coloro che non li avevano mai visitati. Specifica anche che nei disegni "ogni strato è rappresentato nei suoi propri colori; la forma esterna ed interna del Vesuvio, la Solfatara, e di ogni altro antico vulcano nei dintorni di Napoli, sono rappresentati fedelmente in questi disegni, come lo sono anche i diversi esemplari di materia vulcanica, come le pietre laviche, di tufo e pomice, cenere,

zolfo, sali, ecc, di cui tutto il paese che ho descritto, è evidentemente composto" [Hamilton, 1776, p. 5] dimostrando il valore attribuito al disegno come strumento scientifico per l'analisi e la descrizione puntuale dei vulcani e dei materiali di cui erano composti.
Sir Hamilton possedeva una piccola residenza a Torre Annunziata, chiamata il *Casino di Portici*, da cui partiva per l'ascesa sul Vesuvio appena l'attività eruttiva gli pareva interessante per i suoi studi e meritevole di essere documentata, e che utilizzava anche quando accompagnava nella visita amici o visitatori di alto rango. Anche i suoi allievi facevano da guida a viaggiatori di riguardo, ed a metà dell'ascesa molti ricordano la sosta dell'eremita che offriva la *Lacryma Christi* distillata dall'uva delle campagne vesuviane, ulteriore testimonianza di come la dimensione scientifica, avventurosa, del viaggio e della scoperta delle abitudini locali fossero strettamente collegate tra loro.
Nel corso dell'Ottocento le differenze tra scienziati e viaggiatori divennero sempre più nette via via che la scienza mise a punto strumenti per misurare l'attività del vulcano. L'istituzione dell'osservatorio vesuviano, primo osservatorio vulcanologico al mondo, inaugurato nel 1845, segna il momento in cui scienza e mito si scindono definitivamente. Il Vesuvio entra per la scienza in quella che Maiuri ha definito la 'fase clinica', mentre per i viaggiatori che si stanno trasformando in turisti in senso moderno si consolida come icona indiscussa del paesaggio napoletano.

2. Dal Gran Tour alla cartolina illustrata: nascita e 'consumo' di una icona mediatica

"Il Vesuvio è, dopo i ghiacciai, la più impressionante esibizione della forza della natura che io abbia visto. Esso non ha l'infinita grandezza, la soprannaturale magnificenza né, soprattutto la radiosa bellezza dei ghiacciai: ma ha gli stessi caratteri di tremenda e irresistibile forza" (P.B. Shelley 1818).

"*Il Vesuvio continua a non fumare e io, non appena potrò uscire, andrò a lamentarmi dal signor Cook. Non pretendo certo un'eruzione, ma starsene lì come un qualsiasi monte, senza nemmeno un filo di fumo, questo è decisamente troppo poco per un vulcano universalmente apprezzato e a cui il Bädeker assegna due stelle!"* (O. J. Bierbaum, 1903).

Forse nulla meglio del confronto tra queste due citazioni, racconta la parabola di 'conferimento di senso' di cui il Vesuvio è stato oggetto per tutto il corso dell'Ottocento. Tra le due descrizioni passa quasi un secolo e quando Bierbaum, attraversando l'Europa, in automobile (una delle prime!), annota nei suoi resoconti di viaggio, tutto il disappunto per non averlo trovato abbastanza…vivace, il Vesuvio ha già perso, in parte, il senso della sua 'orrida e sublime bellezza', a vantaggio dell'immagine decisamente più *glamour* di protagonista indiscusso dello scenario del golfo di Napoli e della stessa iconografia della città. Il processo si sintetizza nell'aver allontanato il punto di vista sino a rendere l'immagine del Vesuvio il fondale di una sorta di 'cosmorama pittorico' che per tutto l'Ottocento fece della baia di Napoli l'emblema del pittoresco. Una trasformazione che aveva visto il suo avvio agli inizi dell'Ottocento, quando la città di Napoli, aveva saputo intercettare con intelligenza le richieste di un pubblico nuovo che inaugurava una nuova idea del viaggio. Si può ben dire che nella codificazione della prima idea di 'turismo' nell'accezione moderna del termine -seppure ancora elitario e destinato al ristretto pubblico alla classe aristocratica ed alto-borghese- Napoli aveva svolto un ruolo non marginale e in meno di un secolo aveva consacrato il proprio ruolo di meta turistica tra le più ambite dei viaggiatori di tutta Europa. Il 'signor Cook', che Bierbaum cita, è quel Thomas Cook [Withey, 1998] a cui si deve, nella Londra del 1841, l'invenzione della

moderna figura del *tour operator* e non sorprende che nel 1860 Cook avesse scelto proprio Napoli per aprire il suo primo 'ufficio turistico' in Italia.
La presenza della ferrovia gli garantiva il massimo sfruttamento dei flussi turistici specialmente britannici; la nascita delle prime crociere (nel 1833 Ferdinando II aveva fortemente voluto il varo della *Francesco I,* prima nave da crociera, che partì il 16 aprile preceduta da una autentica campagna mediatica) rappresentava un'attrattiva straordinaria; nel golfo si inaugurarono le prime gite di piacere, mentre si diffondeva la pratica balneare ed aprivano gli stabilimenti da Posillipo al Ponte della Maddalena e al Granatello. Dal suo ufficio in via Chiatamone, Cook era in grado di offrire pacchetti completi di viaggio e biglietti per le attrazioni locali, tra le quali l'ascesa al Vesuvio era il suo fiore all'occhiello, riportato in tutte le guide che nel frattempo fiorivano, prima fra tutte la famosa *Southern Italy* pubblicata da quel Karl Bädeker che proprio al Vesuvio, assegnava ben 'due stelle'! D'altronde, nel 1888, la società di Thomas Cook aveva acquisito la prima funicolare realizzata su di un vulcano attivo. Era stato il finanziere ungherese Ernest Emmanuel Oblieght ad avere l'idea intorno al 1870 di costruire una funicolare sul Vesuvio [Ogliari, Cornolò, 2002]. La corsa inaugurale avvenne il 6 giugno del 1880. I due vagoncini in servizio, Etna e Vesuvio, potevano trasportare solo 8 passeggeri più il conducente. In dieci minuti si era in cima, un miracolo paragonato alle impervie ascese a dorso di mulo. Nel 1888 la funicolare fu ceduta proprio alla società britannica Thomas Cook & Son che, per l'occasione, commissionò al poeta Peppino Turco e al musicista Lucio Denza una canzone, la celebre *Funiculì funicolà* allo scopo di

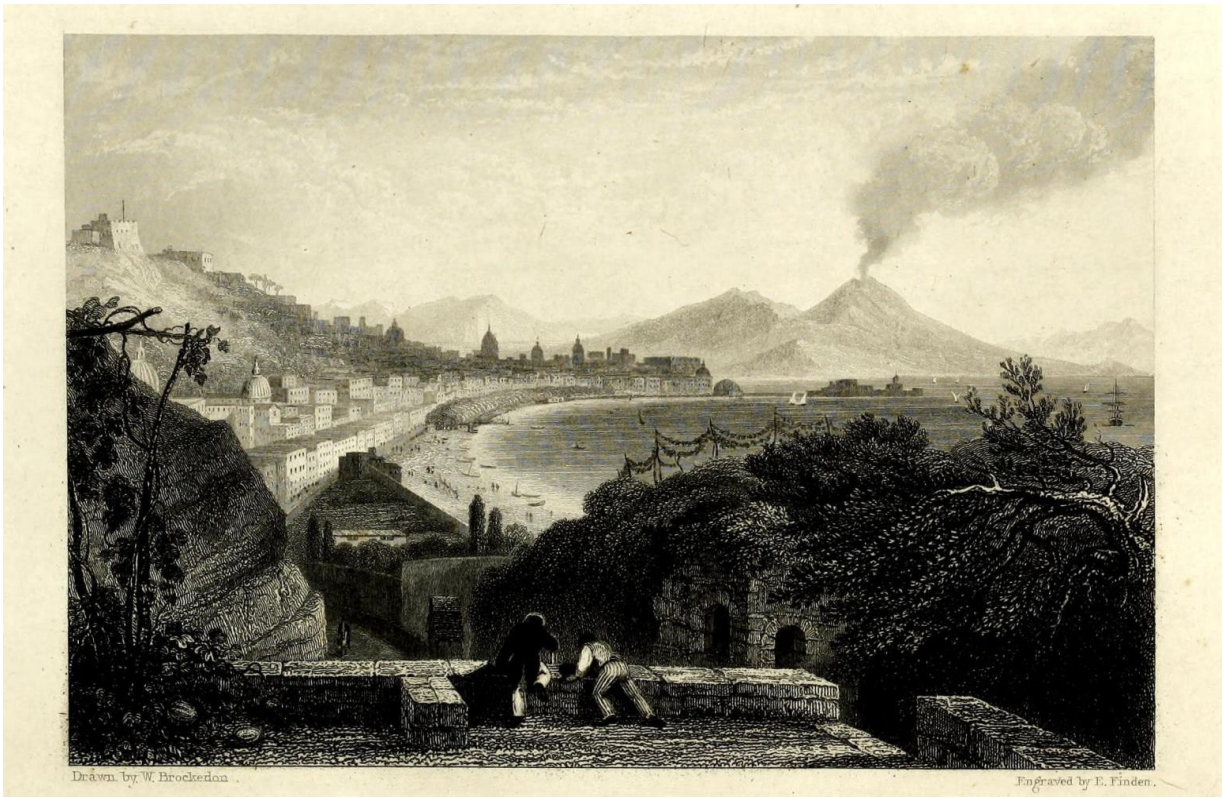


Fig 4: W. Brockedon, Naples, veduta del golfo di Napoli, 1836.

pubblicizzare il nuovo mezzo di trasporto. Da quel momento la dimensione turistica del Vesuvio e la sua esposizione mediatica aumentarono in modo significativo.
Era nata da poco la cartolina illustrata. Nel 1842 lo svizzero Cristiano Richter aveva impiantato proprio a Napoli la sua cromolitografia e fu alla sua ditta, che godeva di una credibilità internazionale [Kawamura, 2014] che Cook commissionò una ingente quantità di 'cartoline illustrate' e 'biglietti promozionali' che amplificarono in modo esponenziale la 'visibilità' del Vesuvio in quella dimensione del 'vedutismo turistico' ormai lontana tanto dalla rappresentazione romantica delle *gouaches* quanto da quella scientifica degli studiosi che ne avevano caratterizzato l'interpretazione visiva sino ad inizio secolo.

Fig. 5: Cartoline postali della Thomas Cook & Son, intestati "Funicolare Vesuviana" 1894-1895.

Fig. 6: Biglietti promozionali della Thomas Cook & Son, intestati "Funicolare Vesuviana" 1890-1903.

Dalle immagini di quelle che venivano dette convenzionalmente 'cartoline postali' e che tenevano insieme l'aspetto promozionale del nuovo mezzo di trasporto, quello tecnologico del progetto d'avanguardia, quello avventuroso dell'escursione, quello notturno e struggente del riflesso del chiaro di luna nelle acque del golfo, quello spaventoso del vulcano in fiamme, emergono con chiarezza gli elementi connotativi dello 'stereotipo' che non abbandonerà più l'immaginario legato al vulcano e in fondo alla città. La dimensione folkloristica delle tarantelle e quello, per così dire, antropologico del volgo villano che ne abitava le pendici, completano il sistema degli elementi visivi su cui si concentra la costruzione di un immaginario che, ormai, le cartoline dei colti viaggiatori veicolavano nel mondo intero. Il seguito è storia nota. È narrazione rarefatta di un paesaggio, in parte

inventato, in cui il Vesuvio e il suo l'immancabile pennacchio (talvolta soffice ed evanescente talaltra minaccioso e drammatico) sono diventati l'emblema del pittoresco, l'oggetto idilliaco e in qualche modo consolatorio intorno a cui costruire e manipolare l'immaginario della città. E questo non solo nell'ambito turistico, ma anche, e forse soprattutto, in un ambito assai più politico. Quello che riguarda il processo di costruzione postunitaria dell'identità e della rappresentazione dell'Italia meridionale.
Interessa qui sottolineare quali siano gli elementi di quella che fu una guerra culturale che, attraverso una nuova geografia simbolica, andava definendo l'identità di un Nord che guidava la supremazia economica ed un Sud caratterizzato da una più indistinta 'identità arcaica' [Moe, 2004]. In questo sistema di valori il Vesuvio occupa un posto speciale.
Esprime, a livello nazionale, il bisogno di un 'Sud estetico' capace di appagare lo sguardo, ma cela nell'idea della natura selvaggia e nella bellezza vagamente desolata, i caratteri arcaici di un sud arretrato e barbaro. Un'identità che va delineandosi anche attraverso quel medium importante nella costruzione dell'identità nazionale che furono i primi settimanali illustrati,- nati a metà del secolo sulla scia del giornale inglese *Penny Magazine* - a cui si deve una lettura per immagini che ha contribuito in modo significativo alla costruzione dell'identità mitica del sud, dichiarandone al tempo stesso il confinamento culturale. Si pensi a *Cosmorama pittorico* inaugurato nel 1835 o *L'Illustrazione Universale* (poi *Illustrazione Italiana*) che, apparsa a Milano nel 1875, frutto dell'ingegno di Emilio Treves, "spalanca una finestra unica e largamente inesplorata sulla cultura delle classi medie dell'Italia liberale" [N. Moe 2004].

Fig. 7 Testata e illustrazione 'Una gita al Vesuvio' da l'Illustrazione Universale, anno II, ottobre 1875

La cosa più interessante è che lo fa attraverso un corredo di immagini che rendono chiaro sin da principio il progetto della costruzione di un 'immagine pittoresca' del Sud. La prima copertina lo mostra in maniera inequivocabile: nel sistema imponente dei riferimenti simbolici con cui l'Italia viene rappresentata, assumono ruolo essenziale i monumenti, ma in questo panorama dell'Italia urbana, nessuna città a sud di Roma è rappresentata. Napoli e il Meridione sono citati, a margine, come paesaggio che assume, in una sorta di sineddoche visiva, le sembianze del Vesuvio col suo immancabile pennacchio. Emerge con chiarezza che "l'Italia può includere il Sud e la sua natura meridionale, ma l'identità proclamata dall'illustrazione è urbana e centro settentrionale". Mentre l'identità del Sud si riduce quella naturale e pittoresca, ma soprattutto ignea, passionale, violenta arcaica appunto, che l'immagine del vulcano magnificamente interpreta. *L'Illustrazione Italiana,* nel

suo processo di costruzione dello stereotipo di un Sud mitico e pittoresco – quello che Lombardi Satriani definisce il processo di folklorizzazione dell'Italia meridionale [L. Lombardi Satriani, 1980] - riserva fin da subito un'attenzione particolare al Vesuvio e alla sua 'gente'. Nel 1875 dedica ben dieci articoli al Vesuvio e pubblica un'immagine a doppia pagina dal titolo *Una gita al Vesuvio*. Un 'immagine assai diversa da quelle delle coeve cartoline postali: nella sua composizione appare la sagoma caratteristica del Vesuvio con le due vette, ma anche, in controcampo, quella meno consueta del golfo visto dalla sommità del cratere. Nel riquadro centrale il gruppo di uomini e fanciulli, che trasporta in cima una signora ben vestita, è parte integrante del 'panorama', è anch'esso, in qualche modo, paesaggio pittoresco, come sembra sottolineare la composizione dell'immagine che completa la narrativa dei caratteri somatici dell'uomo del sud nel riquadro a destra. Un anno dopo *L'illustrazione Italiana* ritrae una processione di penitenti durante una eruzione del Vesuvio. Il vulcano non è visibile, ma è invece evidente l'associazione tra la furia di una natura selvaggia e il fervore religioso per 'Gennaro', il santo la cui devozione incondizionata sembra ancora una volta richiamare quegli archetipi che il dominante pensiero positivista derubrica come arcaici e che offrono al lettore lo spettacolo di un Sud esotico e primitivo. Non che il Nord non abbia bisogno di quell'immagine consolatoria da cui trarre godimento estetico, ma è indubbio che nel nascente immaginario dell'identità nazionale, il Vesuvio rappresenta non tanto la metafora nostalgica di un mondo tradizionale che sta morendo, ma la frustrazione di un mondo feudale che tenacemente resiste al cambiamento. Non a caso, come ben sottolinea Moe nella lettura del *La ginestra* di Leopardi. [N. Moe 2004, p.123-127], proprio alle falde dell*'arida schiena del formidabil monte* quel pensiero di modernità e di fiducia nelle *magnifiche sorti e progressive* subiva la prima, lucida contestazione e la potenza distruttiva dello *Sterminator Vesevo* ne dichiarava tutta la fragile inconsistenza.

Bibliografia

ASSUNTO R. (1988), *Antologia e teologia del giardinaggio*, Guerini e Associati: Milano.

BRENDON P. (1991), *Thomas Cook - 150 Years of Popular Tourism*, Secker & Warburg: London.

DI MAURO L. (1984), *L'eruzione del Vesuvio del 1631*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, Electa, vol. II.

GIAMMATTEI E. (2007), *Paesaggio e memoria. Topografie dell'immaginario vesuviano*, in: *L'acropoli*, anno VIII, n. 2.

HAMILTON W. (1776). *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies as they have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton*, Naples MDCCLXXVI.

KAWAMURA E. (2014)*, L'attività e l'epoca d'oro del tipografo Richter&co a Napoli: promotore delle vedute turistiche d'Italia degli anni 1900-1930* in A. Buccaro, C De Seta (a cura di) *Città Mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Settecento e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane: Napoli.

LOMBARDI SATRIANI L. (1980)*, Realtà meridionale e conoscenza demologica. Linee per una storia degli studi demologici degli anni postunitari alla conquista della Libia*, in P. Angelini et alii (a cura di) *Studi antropologici italiani e rapporti di classe. Dal positivismo al dibattito attuale*, Franco Angeli: Milano.

MISSON M. (1702), *Nouveau voyage d'Italie: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage, La Haye: Henri van Bulderen*, 4ª ed.

MOE N. (2002), *The view from the Vesuvius. Italian culture and southern question*, University of California press: Berkley.

OGLIARI F. (2002), Giovanni Cornolò, *Si viaggia... anche così*, Arcipelago Edizioni: Milano.

RITTER SANTINI L., a cura di (1991), *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*. Electa: Napoli.

SHAMA S. (1995), *Landscape and memory*, New York, tr. It., *Paesaggio e memoria*, Milano 1997.

WILLIAMSON A. (1998), *The Golden Age of Travel - The Romantic Years of Tourism in Images from the Thomas Cook Archives*, Thomas Cook Publishing.

WITHEY L. (1998), *Grand Tours and Cook's Tours - A History of Leisure Travel, 1750 to 1915*, Aurum Press: London.

Note

[*] Alessandra Cirafici è autrice de Paragrafo 2, Manuela Piscitelli del Paragrafo 1.