



CIRICE



30 years CIRICE
10 years eikonocity

CIRICE 2026

XI Convegno internazionale
in occasione del trentennale del CIRICE
e del decennale di Eikonocity
Napoli, 11-13 giugno 2026

CITTÀ IN TRANSIZIONE

LE DIGITAL HUMANITIES PER LA CONOSCENZA,
LA CONSERVAZIONE E LA VALORIZZAZIONE
DEL PATRIMONIO URBANO

CIRICE 2026

11th International Conference
at the occasion of the CIRICE 30th anniversary
and of the Eikonocity 10th anniversary
Naples, June 11-13, 2026

CITIES IN TRANSITION

DIGITAL HUMANITIES FOR KNOWLEDGE, CONSERVATION
AND ENHANCEMENT OF URBAN HERITAGE

Federico II University Press



fedOA Press

B

Verso una mappatura della diplomatica urbana: opportunità e sfide dei dati di Monasterium.net

Mapping Urban Diplomatics: Opportunities and Challenges from Monasterium.net Data

Giuseppe Consolo

University of Graz
forename.surname@uni-graz.at

Tamas Kovacs

University of Graz
forename.surname@uni-graz.at

Johannes Laroche

University of Graz
forename.surname@uni-graz.at

Niklas Tscherne

University of Graz
forename.surname@uni-graz.at

Franziska Decker

University of Graz
forename.surname@uni-graz.at

Georg Vogeler

University of Graz
forename.surname@uni-graz.at

Abstract

Il contributo affronta il problema di riconoscere, nei grandi corpora digitali, i documenti realmente prodotti in ambito urbano. Mostra come la sola georeferenziazione dei luoghi di emissione o le concentrazioni spaziali derivate dal clustering non consentano di stabilire con sicurezza l'urbanità. Propone quindi un approccio integrato che combina analisi diplomatica, validazione esterna e controlli computazionali, offrendo un metodo replicabile per distinguere contesti urbani, ambigui e non urbani.

This paper addresses how to reliably identify urban charters in large digital corpora. It demonstrates that neither georeferenced issuing places nor spatial clustering alone provide sufficient evidence of urban context. It proposes an integrated framework combining internal documentary signals, external validation, and computational methods, offering a replicable procedure to distinguish between actual, apparent, and indeterminate urban issuing contexts.

Keywords

Diplomatica urbana; documenti medievali; Monasterium.net.

Urban diplomatics; medieval charters; Monasterium.net.

Introduction

Digitization has enabled a shift in research from rather specific case studies towards the examination of large, comparable corpora. This paper asks how urban and non-urban charters can be distinguished in large digital diplomatic corpora. While maps and clusters of issuing places may suggest urban contexts, they can just as well mirror patterns of documentary production and preservation, editorial density, or the centrality of non-urban institutions rather than urban institutional realities. The idea of urbanity therefore requires a diplomatic layer beyond geodata. We combine spatial signals with institutional, lexical, and formulaic indicators contributing to find operational criteria for urban charters at scale. Our starting point is Monasterium.net,¹ one of the biggest digital archives

¹ <https://www.monasterium.net/mom/home>

Acknowledgements:

Funded by the ERC project *From Digital to Distant Diplomatics* (Grant No. 101019327), Department of Digital Humanities, University of Graz (PI: Georg Vogeler).

Giuseppe Consolo authored all sections of the paper except Section 2, developed the seedset and the inter-section workflow, and carried out the diplomatic analysis and interpretation. Tamás Kovács authored Section 2 ("Data and Computational Method"), developed the FLAME software, and conducted the initial data preprocessing. Johannes Laroche contributed to data cleaning and methodological discussion. Niklas Tscherne ex-

with more than 750,000 documentary units [Heinz 2010, 139-145; Vogeler 2019, 247-248]. Within such infrastructures, the indicated place of issuing is one search key and, once normalized and geocoded, can be the basis for mapping and clustering. Yet treating it as the main geodata reference is risky: metadata vary in precision and standard across archives and enrichment phases, impacting geographic information [Vogeler 2019, 2]. Toponymic ambiguity and settlement development make linkage unstable; since manual control is impractical, automated geocoding depends on normalization choices [Karsvall & Borin 2018, 38-50].

Documentary space is constructed by metadata and by the sources themselves, through conventions and procedures that determine what is named or remains unsaid [Smail 2025, XII-XIV; 6-10; 64-88; 129-146]. Hence, the place of issuing does not determine urban context but a *datum*, requiring interpretation.

1. State of the Art and Limits of Existing Approaches

Digital research on historical sources has made gazetteers, georeferencing, and spatial aggregation central for turning large corpora into analyzable datasets. In diplomatics, XML-based infrastructures and structured metadata enable transversal querying of heterogeneous collections; Monasterium.net is a key example because it integrates images and textual representations, and supports incremental enrichment [Aigner 2010, 123-128; Ambrosio 2010, 129-145; Ambrosio 2011, 204-215; Vogeler 2004, 241-255; Vogeler 2019, 247-252]. Studies on how to render geographic information computable have shown that toponym normalization, linkage to stable identifiers, and coordinate conversion are necessary, yet remain contingent, because disambiguation depends on choices about variants, granularity, and normalization strategies [Karsvall & Borin 2018, 38-50]. Other research uses aggregation and clustering to detect concentrations of issuances and hypothesize centers of activity, but relies on the assumptions that a link between frequency, location, and centrality indicates urbanity [Mertel et al. 2025, 86-90]. The limitation is structural: clusters measure density and proximity, whereas “urbanity” depends on institutions, competences, and documentary practices. Spatial patterns thus invite mis-attribution, since strong clusters may reflect institutional centrality or preservation bias rather than urban contexts; Perreaux has shown this for the CEMA² meta corpus, where distributions are cumulative outcomes of transmission conditions, not “natural geographies” of writing [Perreaux 2021, 3; Perreaux 2021, 4-12]. Symmetrically, they miss urban centers when toponymic variation, heterogeneous granularity, and descriptive noise fragment urbanity. This includes references to urban space via city parts or institutions without a stable standard toponym, all of them preventing coherent clustering [Karsvall & Borin 2018, 41-48]. Instead, urban historical research and urban diplomatics ground urbanity in institutional arrangements and writing practices (vocabulary, structure, formulae) [Widder 2016, 12-34; Johanek 2012, 53-60; Merati/Prevenier 2003, 218-221, 224-225; Irsigler 2010, 15-30; Knittler 2004, 111-134]. To separate urban from non-urban documents we need a formalized, replicable interpretative layer that links spatial signals to explicit diplomatic criteria.

tracted the places of issuing and associated chronological data from Monasterium. Georg Vogeler supervised the research, initiated the broader discussions on urban diplomatics, including preliminary bigram analyses and reviewed the contribution. A special thanks to Franziska Decker for the ongoing discussions on the topic and reviewing.

2 <https://cema.lamop.fr/>

2. Data and Computational Method

The computational core of this research is centered on the automated enrichment and normalization of historical geospatial data. To align historically attested place names with contemporary geographical standards, we employ a multi-stage pipeline utilizing the GeoNames API as a reference framework. This approach enables the systematic reconciliation of variant historical toponyms with standardized modern identifiers. The following section outlines the data processing pipeline, beginning with the cleaning and validation of a structured JSON dataset and proceeding through successive stages of normalization and enrichment in preparation for downstream analysis.

Data Source and Initial Preprocessing

The primary dataset comprises a Tab-Separated Values (TSV) file containing historical location records from the Monasterium.net database, specifically places of issuance. Our database draws on the Austrian collections of the Monasterium portal ("MOM-AT"), which combines sources from eight regions and the central state archive. The major part of the material examined comes from the monastic archives in Lower Austria (AT-NOeLA, AT-StiAHe), Upper Austria and Vienna (AT-WStA, AT-DOZA), such as Melk, Klosterneuburg or the Schottenabtei. Beyond monastic archives the data includes church, city and provincial archives of Carinthia (AT-KLA), Salzburg (AT-AES), Styria (AT-StiASL), Tyrol and Vorarlberg (AT-VLA). Finally, we completed the corpus with the holdings of the Austrian State Archives (OeStA), including the documents from the Haus-, Hof- und Staatsarchiv (AT-HHStA) and from the Finanz- und Hofkammerarchiv (AT-HKA).³

The top 10 Austrian (AT-) archives

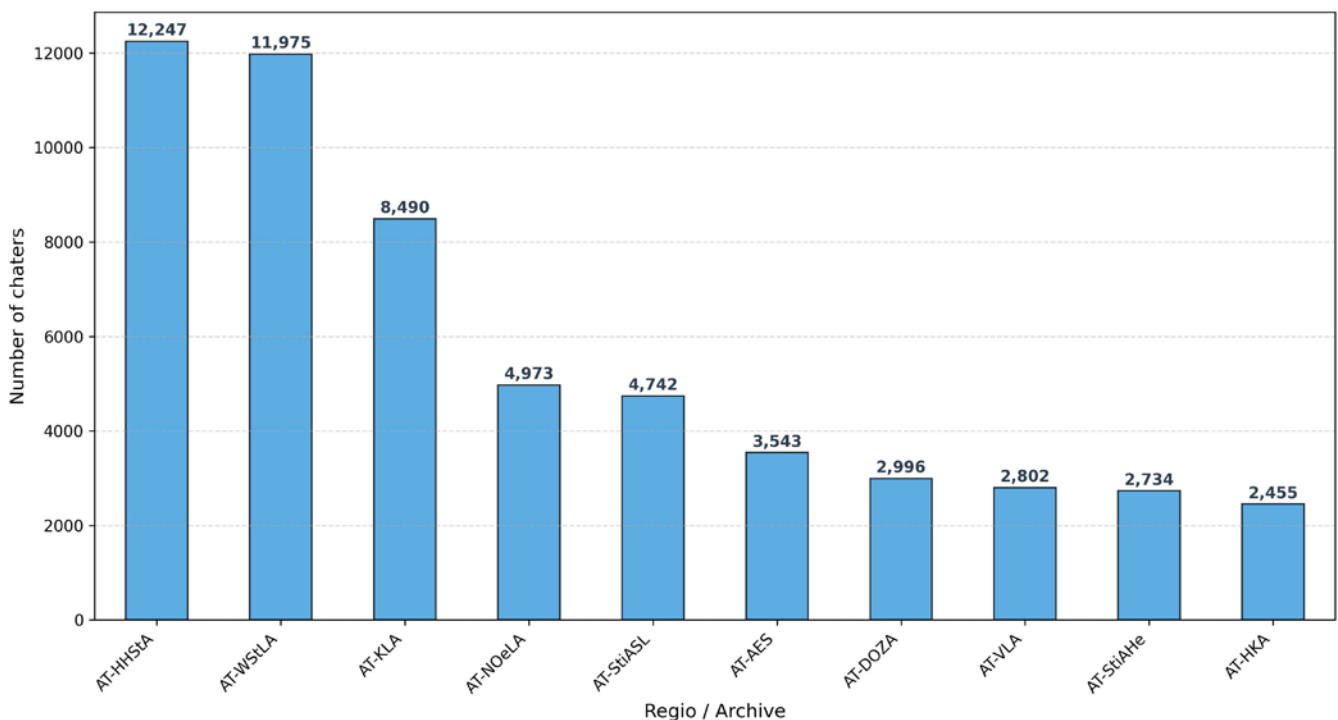


FIG. 1: Tamás Kovács, Quantitative distribution of the top 10 Austrian (AT-) archives by the number of charters. The bar illustrates the volume digitized documents held within specific regional and historical repositories, Monasterium.net.

³ <https://www.monasterium.net/mom/AT/country>

Map A1 — Baseline place-of-issuing (Austria + Czechia)

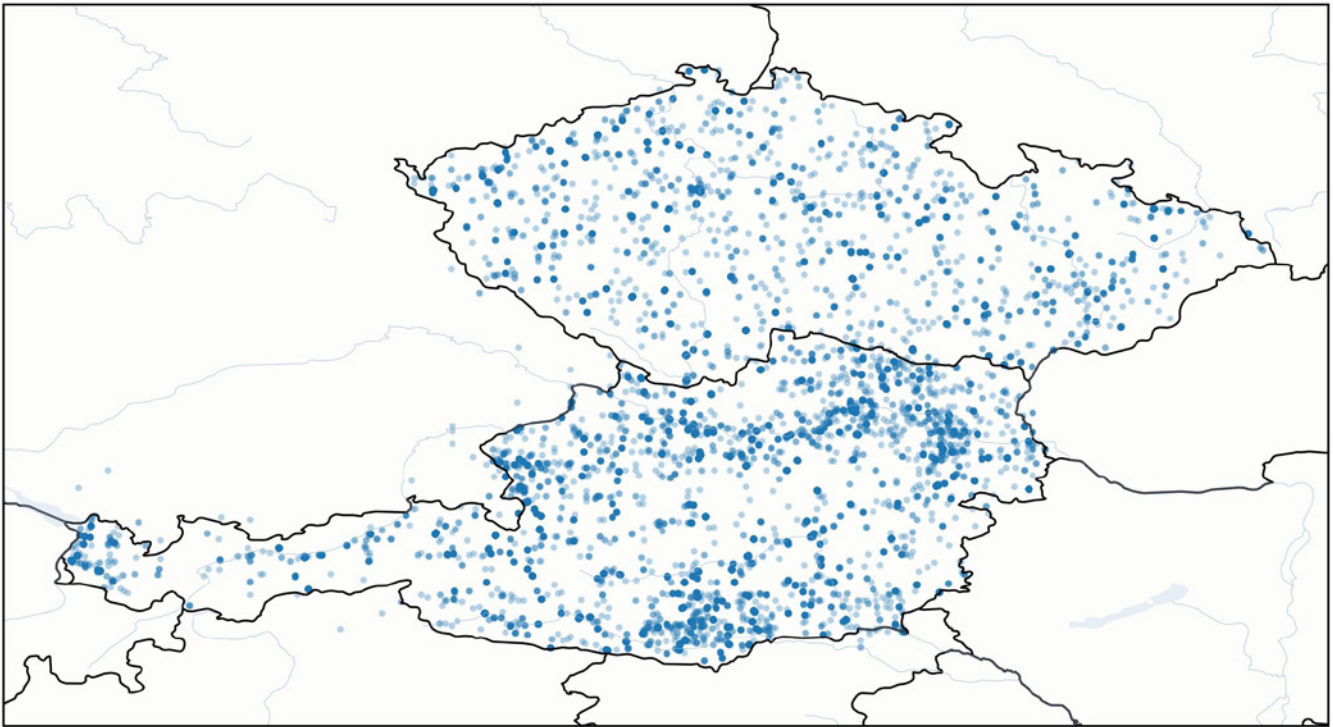


FIG. 2: Giuseppe Consolo, Spatial distribution of all georeferenced places of issuing in the corpus. Each point represents at least one document. Raw spatial density without interpretative filters, Monasterium.net.

The initial processing phase emphasizes data integrity and type safety. Furthermore, to ensure consistent parsing of heterogeneous data types the dataset is ingested using the pandas library with `low_memory=False` settings. Coordinate values are normalized to conform to standard floating-point notation (e.g., converting decimal commas to dots). Records lacking valid latitude or longitude values are subsequently removed to maintain the reliability of downstream spatial computations and external API interactions. Figure 2 shows the distribution of the places of issuing, which spread significantly beyond the modern borders of Austria due to the close historical connection between Austria and its northern neighbour.

As a subsequent step, we performed geospatial enrichment through a reverse-geocoding workflow based on the GeoNames `findNearbyPlaceNameJSON` service, which associates historical coordinates with contemporary administrative entities. To improve computational efficiency and comply with API rate-limiting constraints, the code adopts a caching strategy whereby only unique latitude-longitude pairs are queried. Each API follows the standard GeoNames query structure, with latitude (`lat`) and longitude (`lng`) as parameters, and a mandatory username for authentication. Furthermore, the code adopts a brief cooling interval of 0.1 seconds between requests to prevent service throttling while maintaining acceptable output.

The retrieved modern place names and country codes, subsequently, are reintegrated into the primary dataset. The data are then transformed through a multi-level aggregation process to generate a synthesized spatial representation. Entries are grouped by modern place name and country name, and for locations represented by multiple historical records, mean coordinates are calculated to identify a central point. This is a critical step because historical records for the same location often offer

slightly different coordinates due to variations in transcription or geocoding precision. Consider, for instance, three historical records identified as modern Vienna, Austria. One record might have coordinates at 48.2082, 16.3719, another at 48.2085, 16.3725, and a third at 48.2090, 16.3730. The system calculates the mean coordinates—in this case, approximately 48.20857, 16.37247—to identify a single, representative central point for the city. Additionally, the frequency of each modern location (the “occurrence” count) is computed to quantify geographical density, while all associated historical place names are preserved in a list to maintain traceability between historical nomenclature (e.g., Vienna, Vienne, Wien) and modern entities.

The subsequent step further validates and contextualizes the dataset by cross-referencing it with an external historical gazetteer. For this purpose, we created a JSON-based reference file from the Österreichischer Städteatlas. The Städteatlas is an academic reference work, listing settlements that received the legal status of “town” through governmental grant. This results in two datasets: one containing those records that could be successfully linked to an entry in the Städteatlas, and all other records.

Beyond identifying matching place names, we check whether document coordinates are located within a spatial buffer of 1 to 5 kilometers to entries in the Städteatlas, implementing two tolerance thresholds (1 km and 5 km) as validation flags (`in_atlas_1km`; `in_atlas_5km`). This step measures the tension between normalized geodata and atlas-based reference points and supports a later distinction between convergent cases, mismatches, and grey zones.

Cluster_id (FLAME) and integration

In parallel, the Formulaic Language Analysis in Medieval Expressions (FLAME) framework identifies formulaic patterns by quantifying lexical and structural overlaps through a subword-based similarity pipeline. To account for the high orthographic variance in medieval languages, the system first performs adaptive character normalization, resolving MUFI ligatures (e.g., β to ss, $\ae$ to ae) and applying Unicode NFKD normalization. The text is then processed using a trained Byte Pair Encoding (BPE) tokenizer, which breaks strings into statistically significant subword units. Features are extracted using a vectorized “leave-n-out” n-gram hashing approach: for each n-gram of BPE tokens, multiple sub-hashes are generated by systematically omitting n tokens (e.g. using a 6-gram with 1 token omitted). This method ensures robustness against minor textual variations or scribal errors. The formulaic similarity between any two documents is then defined as the Cosine Similarity between their high-dimensional sparse feature vectors. Documents meeting the similarity threshold (set at 0.100) are grouped into clusters—indicating shared traditions or formulaic usage—while unique texts are labeled as SINGLETONS. Finally, these similarity signals are merged with the place-of-issuing data and Städteatlas spatial flags. This integration enables a direct comparative analysis to assess where formulaic language and geography align or diverge within the same analysis-ready dataset.

3. The Problem of “Urbanity”: Toward a Diplomatic Definition

Urbanity is neither univocal nor reducible to settlement scale or economic intensity; given historical variability, a pragmatic use of “city” and “urban centre” is often preferable [Clark 2009, 1–18]. Cities are defined by shifting combinations of law, institutions, government, and writing practices, so inferring urbanity from a spatial *datum* or a toponymic label is methodologically fragile [Hall 1974,

216–222; Isenmann 2014, 39–52; Hirschmann 2016, 65–72]. We conceptualize diplomatic “urbanity” different to documentary space based only on the place of issuing, as this is constructed through editorial conventions: the place of issuing, even as metadata, requires interpretation [Smail 2025, 61–66; 88–89; Atzenhofer-Baumgartner et al. 2024]. We also avoid a purely theoretical conceptualisation of urbanity, as in a digital diplomatic corpus, the task is not to define abstract “cities”, but to decide when a document justifies qualifying its issuing context as urban in an institutional sense. What matters is a configuration of rights, competences, and prerogatives that makes a self-constituted community a recognizable subject of autonomous action [Isenmann 2014, 39–52]. The question is not “where” the act is located, not what urbanity “is”, but whether the creation of the document involves or requires competences, procedures, authorities, and terms pointing to urban institutions, visible in the charter’s structure and language [Knittler 1991, 184–189; Prevenier 2000, 562–568; Mostert 2008, 12–13; Irsigler 2010, 20–30].

To operationalize this, a graded definition can guide controlled classification. The aim is a set of internal signals for replicable classification, not modern criteria or spatial density. In this sense, three indicator families matter: (1) civic institutions/offices (councils, magistracies, city judges/courts); (2) legal actions and procedures presupposing civic jurisdiction; (3) intra-urban spaces as operative sites of public action (gates, walls, squares, markets), not mere labels. We are aware that this excludes institutions like hospitals which are managed in close connection to the city institutions but are not explicitly part of the city administration. We exclude also institutions like universities that are usually allocated in a city but are not connected to city administration. Each of our indicators has to be weighed by its role: whether it qualifies the issuer as a civic subject, delimits competence, or identifies addressees and guarantors as civic actors. Typical confounders that must be controlled include *formulae* reused beyond civic contexts, ecclesiastical/secular actors in cities without civic roles, and urban toponyms used only for orientation or affiliation. Indicators thus support graded decisions by balancing signal strength against dominant confounders, so urbanity rests on explicit textual criteria.

A document is clearly urban when strong internal indicators imply the city being a legal and institutional subject (i.e. explicit civic bodies/magistracies, city judges or courts as competent authorities, or procedures that presuppose urban competences) [Stercken 2011, 357–374]. It is probably urban when signals are coherent but non-conclusive (weak or isolated indicators; terms/formulae compatible with urban contexts yet reusable elsewhere). Non-urban or ambiguous covers (I) cases where urbanity is inferred only from place or name while the text is institutionally mute, and (II) cases where internal elements point to an extra-urban framework (e.g., ecclesiastical seats), preventing “silent” cases from being absorbed into the urban domain by default.

Within this definition, the charter text remains the discriminating device. As Hall noted when discussing Ennen, the processes leading to communal forms and late medieval urban constitutions are pluralistic and resist simple schemes [Hall 1974, 221–222]. Urban issuing context can be defined in a controlled way only when form and language allow specific institutions and acting authorities to be recognized, which a diplomatic approach can measure, compare, and render replicable even when metadata are heterogeneous or incomplete.

4. Interpreting Clusters: Urban, Non-Urban, and Ambiguous Cases

The clusters created and labeled by the use of FLAME may include urban documents, but they may also capture non-urban concentrations or “urban-looking” indicators with institutionally mute texts. Interpretation is anchored in a controlled, stratified set of 50 charters drawn from the MOM-AT corpus (N=5701), designed as an internal gold standard. This dataset is called “seedset” in the following, as it defines – verifiably and text-based – urban context before scaling to the full dataset. The selection is balanced across four categories (15/15/10/10): A_TP_urban+atlas, B_urban_not_atlas, C_atlas_not_urban, and D_neither. In our seedset intersection, each row contains a `flame_cluster_id` (including SINGLETON where no comparison edge is present), `modernPlaceName` (when available), `Städteatlas` tolerances (`in_atlas_1km`; `in_atlas_5km`), and the manually assigned Urbanity Level (Urban; Urban context; ambiguous; non-urban), so that convergence and mismatch between spatial/external signals and textual criteria become explicit (see fig. 3 with example entries).

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
atomid	id	flame_cluster_id	cluster_size	modernPlaceName	in_atlas_1km	in_atlas_5km	style	Urbanity Level	category	
tag:www.monasterium.at	OOeLA_Gleink	SINGLETON	1	Pyburg	FALSO	VERO	urban	Urban context	A_TP_urban+atlas	
tag:www.monasterium.at	OOeLA_Gleink	SINGLETON	1	Pyburg	FALSO	VERO	urban	Urban context	A_TP_urban+atlas	
tag:www.monasterium.at	StAZ_Urkund	C004	31	Vienna	VERO	VERO	urban	Urban context	A_TP_urban+atlas	

FIG. 3: Giuseppe Consolo, Excerpt of the seedset intersection table combining cluster membership, urbanity level, and external spatial validation signals, analytical dataset.

Looking at the heat map in fig. 4, we can learn the following: Clusters cannot be treated as containers of urbanity, as 34 out of the 50 documents are SINGLETON. This isolation can reflect heterogeneity or limits of similarity capture. All ambiguous cases (4) are SINGLETON, so ambiguity does not concentrate in one “problem cluster” but requires document-level judgement.

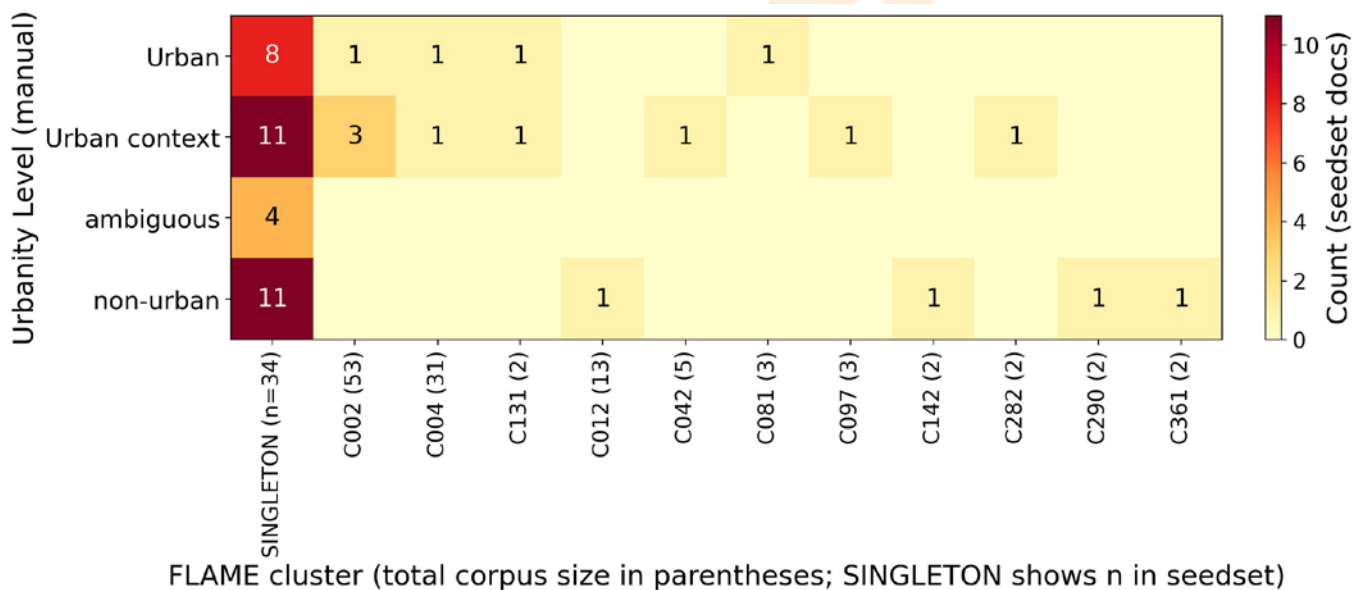


FIG. 4: Giuseppe Consolo, Distribution of manual urbanity levels across textual similarity clusters in the human annotated reference set. To each cluster we indicate the number of documents assigned to the cluster in the full corpus; cell values show occurrences in the reference data, analysis of the integrated dataset.

4.1. Validation and External References List

Validation is introduced to make the interpretation of clusters and maps methodologically controllable, without turning an external reference list into a substitute definition of “urbanity”. It operationalizes a comparison between the manual classification grounded in close reading (Urban; Urban context; ambiguous; non-urban) and an external match with the Österreichischer Städteatlas. The external linkage can support an urban hypothesis when internal indicators are strong, but it can also expose false positives and “silent” cases when coverage or normalization are incomplete. However, the gold standard is too small to create accuracy metrics. Validation is therefore close reading of the test set to mainly gain qualitative insights.

This operationalization is designed to keep the validation auditable at row level (one charter) and to preserve the distinction between internal signals (diplomatic indicators within the text) and external signals (geospatial matches from the Atlas); the comparison makes divergences interpretable. Nonetheless, alignment with the external list does not “prove” urbanity: both matches and non-matches occur across different Urbanity Levels; whereas divergences hold informative value while remaining interpretative constraints rather than definitional shortcuts.

To make this comparison evident, we conceptualise validation as a two-by-two relationship between manual classification (urban vs not urban) and external atlas linkage (match vs no match), as illustrated in fig.5.

Where indicators align, classification is more stable. Category A contains 15 documents that are labeled by a human to make legal statements related to “Urban/Urban context” and where their place of issuing is externally matched to the Städteatlas. Cluster C004 illustrates this convergence at the level of individual documentary cases, while also showing that such convergence is not uniform across entire clusters. While category A represents agreement between internal and external signals, categories B and C reveal systematic divergences, which we will call in the following “false negatives” (=internal signal is urban, external is not) and “false positives” where atlas-based assignment to an urban context is not confirmed by human analysis of the text.

Breakdowns of convergence make two families of errors visible. The False positives in group C (10 cases) 7 cases match a city (e.g., a C012 member with modernPlaceName Vienna and positive match for 1km/5km) but have strong non-urban internal evidence. In the false negatives group B (15 cases) the internal indicators support “Urban/Urban context”, but external linkage fails due to data absence: 13 cases involve missing modernPlaceName, 1 case reflects a granularity mismatch and 1 case shows a toponymic variant.

Validation is limited by data absence: 28 seedset documents lack modernPlaceName. Cluster C131 shows urbanity without external linkage, as the content has clearly Urban/Urban context, but as not modernPlaceName could be assigned and no Städteatlas match was possible. Clusters that contain entries from both internal assignments confirm that we cannot use the method to assign entire

		External reference (atlas)	
		Match	No match
Manual Classification	Urban	15 A: urban + atlas	15 B: urban ~ atlas
	Not urban	10 C: atlas ~ urban	10 D: neither

FIG. 5: Giuseppe Consolo, Validation matrix comparing manual urban classification and external atlas linkage in the seedset. The four quadrants correspond to categories A (urban + atlas), B (urban without atlas), C (atlas without urban), and D (neither), data analysis.

clusters, but that they give only a first indication: for instance, in the reference set, C002 contains 2 cases from category A, 1 for B, and 1 for C. The formulaic similarity used for clustering does not automatically reference institutional settings. Convergence can be illustrated by clusters such as C004, while other situations showcase the limits of external linkage – either through mismatches between atlas/normalized toponym and textual urbanity, or through “silent” cases where missing modernPlaceName prevents any geodata match (e.g. C131).

Conclusion

These results clarify what maps of issuing places show in regard to urbanity in a large digital diplomatic corpus. Even after normalization and Städteatlas linkage (1 km/5 km), a map does not visualize “urbanity”; it visualizes the spatial projection of editorial and analytical decisions, which becomes interpretable only within explicit thresholds and under document-level control. Textual similarity-based groupings are not clearly related to “cities”.

None of our features is sufficient to distinguish urban charters from non-urban cases: urban context can neither be inferred from georeferenced place-of-issuing data alone, nor from spatial concentrations produced by clustering. Spatial patterns become historically meaningful only when treated as hypotheses and confronted with an explicit document-level classification grounded in internal diplomatic indicators, while external reference frameworks are used as controls rather than definitions. Maps remain indispensable for exploration and hypothesis generation, but they become historical evidence only when a diplomatic layer makes indicators and confounders explicit and forces the interpretative step back to the charter text.

Methodologically, the contribution of this study is a stratified gold standard that provides an auditable basis for testing interpretations and the qualitative interpretation of this. Our design, at the moment, does not provide an automatic criterion for identifying urban charters at scales but it presents a framework for interpretative control by structuring how spatial signals, external references, and internal diplomatic indicators can be systematically compared, keeping cases “mis-assigned” and “silent” from the external signal visible as constraints produced by inconsistent metadata and incomplete normalization. In this sense, maps and clusters are retained as exploratory instruments, but the evidential step is systematically forced back to the charter text.

Bibliography

1. AIGNER, T. (2010). Monasterium.net – Documenti Europei online. *Archivi*, 5(2), 123–128.
2. AMBROSIO, A. (2010). Il progetto Monasterium in Italia: le prime esperienze a Napoli. *Archivi*, 5(2), 129–145.
3. AMBROSIO, A. (2011). Teaching experiences of diplomatics: Towards the creation of a learning environment within the Monasterium project. In T. Aigner, S. Hohenbruck, T. Just, & J. Kemper (Eds.), *Archives on the web – Experiences, challenges, visions* (pp. 204–215). Diözesanarchiv St. Pölten. ISBN 978-3-901863-39-4
4. ATZENHOFER-BAUMGARTNER, F., GEIGER, B. C., VOGELER, G., & KOWALD, D. (2024). Value identification in multistakeholder recommender systems for humanities and historical research: The case of the digital archive Monasterium.net. In *NORMALize 2024: The Second Workshop on the Normative Design and Evaluation of Recommender Systems*, co-located with the ACM Conference on Recommender Systems 2024 (RecSys 2024), Bari, Italy. <https://arxiv.org/abs/2409.17769>

5. CLARK, P. (2009). *European Cities and Towns 400–2000*, Oxford, Oxford University Press.
6. HALL, T. (1974). Edith Ennen und die europäische Stadt des Mittelalters, in «Fornvännen», vol. 69, pp. 216–222.
7. HEINZ, K. (2010). Monasterium.net: Auf dem Weg zu einem europäischen Urkundenportal. In T. Kölzer (Ed.), *Regionale Urkundenbücher: Die Vorträge der 12. Tagung der Commission Internationale de Diplomatique* (pp. 139–145). St. Pölten: Niederösterreichisches Landesarchiv. (*Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landesarchiv*, 14).
8. HIRSCHMANN, F. G. (2016). *Die Stadt im Mittelalter*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 84, Berlin/Boston, Walter de Gruyter.
9. JOHANEK, P. (2012). *Stadtgeschichtsforschung – ein halbes Jahrhundert nach Ennen und Planitz*, in *Europäische Städte im Mittelalter*, ed. F. Opll, C. Sonnlechner, Vienna, Böhlau, pp. 47–94.
10. IRSIGLER, F. (2010). *Die mittelalterliche Stadt. Annäherungen an den Stadtbegriff*, in *Europäische Städte im Mittelalter*, ed. F. Opll, C. Sonnlechner, Wien, Böhlau, pp. 15–30.
11. ISENMANN, E. (2014). *Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150–1550. Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadtregiment, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau Verlag.
12. KARSVALL, O., BORIN, L. (2018). SDHK meets NER: Linking place names with medieval charters and historical maps, in *Proceedings of the Digital Humanities in the Nordic Countries 3rd Conference (DHN 2018), Helsinki, Finland, March 7–9, 2018*, ed. E. Mäkelä, M. Tolonen, J. Tuominen, Helsinki, University of Helsinki, Faculty of Arts, pp. 38–50.
13. KNITTLER, H. (1991). Die österreichische Stadt im Spätmittelalter. Verfassung und Sozialstruktur unter Berücksichtigung des Problems „Stadtadel und Bürgertum“, in *Stadtadel und Bürgertum in den italienischen und deutschen Städten des Spätmittelalters*, a cura di R. Elze, G. Fasoli, Berlin, Duncker & Humblot, pp. 183–204.
14. KNITTLER, H. (2004). *Städtelandschaften in Österreich im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, in *Städtelandschaften – Réseau urbain – Urban network. Städte im regionalen Kontext. Spätmittelalter und frühe Neuzeit*, ed. H. Th. Gräf, Köln–Weimar–Wien, Böhlau, pp. 111–145.
15. MERATI, P. (2003). La diplomatie urbaine en Europe au Moyen Âge. Actes du congrès de la Commission internationale de Diplomatique (Gand, 25–29 août 1998), in «Scrineum. Rivista», 1, pp. 215–225.
16. MERTEL, A., KALHOUS, D., & STACHOŇ, Z. (2025). Metrics for the identification of primary centers of government from historical itineraries: Přemysl Otakar II: A case study. *Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History*, 58(2), 81–98. <https://doi.org/10.1080/01615440.2024.2449368>
17. MOSTERT, M. (2008). Studying Urban Literacy: Questions and Issues, in *New Approaches to Medieval Urban Literacy*, a cura di G. Declercq, M. Mostert, W. Ysebaert, A. Adamska, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, pp. 9–14.
18. PERREAUX, N. (2021). Possibilities, challenges and limits of a European charters corpus (CEMA). LaMOP, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. <https://arxiv.org/abs/2105.00932>
19. PREVENIER, W. (2000). La production et la conservation des actes urbains dans l'Europe médiévale, in *La diplomatie urbaine en Europe au moyen âge. Actes du Congrès de la Commission internationale de Diplomatique*, Gand, 25–29 août 1998, *Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Modern Low Countries*, 9, Leuven–Apeldoorn, Garant, pp. 559–570.
20. SMAIL, D. L. (2025). *Cartografie immaginarie: Mappare il possesso e l'identità nella Marsiglia bassomedievale* (A. Stella, Trans.). Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/979-12-215-0606-8>
21. STERCKEN, M. (2011). Der Anfang kleiner Städte. An schweizerischen Beispielen untersucht, in *Stadtgründung und Stadtentwicklung. Beiträge von Archäologie und Geschichte*, a cura di F. Opll, S. Claudine Pohl, *Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas*, Bd. XXII, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung, pp. 355–374.

22. VOGELER, G. (2004). Uno standard per la digitalizzazione dei documenti medievali con XML. *Scrineum Rivista*, 2, 241–255. <https://doi.org/10.13128/Scrineum-12104>.
23. VOGELER, G. (2019). Monasterium.net – eine Infrastruktur für diplomatische Forschung. *Das Mittelalter*, 24(1), 247–252. <https://doi.org/10.1515/mial-2019-0022>.
24. WIDDER, E. (2016). *Südwestdeutsche Städtelandschaften im Vergleich. Chancen, Grenzen und Probleme eines Forschungsansatzes*, in *Württembergische Städte im späten Mittelalter. Herrschaft, Wirtschaft und Kultur im Vergleich*, ed. S. Hirbodian, P. Rückert, Tübingen, Jan Thorbecke Verlag, pp. 11–36.

Il castello e il borgo di Cicala nell'area nolana: conoscere e valorizzare con le Digital Humanities

The castle and the village of Cicala in Nola: knowledge and enhancement through Digital Humanities

Giuseppe Mollo

Università di Napoli "Federico II",
DIARC

Luigi Tufano

Università di Napoli "L'Orientale",
DAAM

Abstract

Il contributo esamina il rapporto storico tra Nola e il castrum collinare di Cicala, esempio di un sistema insediativo interdipendente tra pianura e collina, verificabile a più livelli. Attraverso l'analisi congiunta delle fonti documentarie medievali e del rilievo architettonico del complesso fortificato, lo studio ricostruisce l'assetto del borgo e del castello e indaga le relazioni di potere nell'area nolana tra XIII e XIV secolo. L'applicazione di metodologie digitali alla documentazione – tra cui *text mining* e *network analysis* – insieme al rilievo aerofotogrammetrico e alla modellazione 3D del sito consente di integrare l'analisi storica con strumenti di documentazione e visualizzazione avanzati, aprendo nuove prospettive di ricerca e di valorizzazione del patrimonio.

This paper examines the historical relationship between Nola and the hilltop castrum of Cicala, which together form an interdependent settlement system linking the plain and the hills, observable at multiple scales. Through an integrated analysis of medieval documentary sources and the architectural survey of the fortified complex, the study reconstructs the layout of the village and the castle and investigates the power dynamics in the Nola area between the 13th and 14th centuries. The application of digital methods to the sources – including text mining and network analysis – together with aerial photogrammetric surveying and 3D modelling of the site, enables the integration of historical analysis with advanced documentation and visualisation tools. This combination of documentary, architectural, and digital approaches opens new avenues for both research and heritage valorization, providing advanced tools for the documentation, interpretation, and public dissemination of Nola's historical landscape.

Keywords

Medioevo, Italia meridionale, città, fortificazioni

Middle Ages, Southern Italy, town, fortifications.

Introduzione [Tufano]

Prescindendo dalla complessa ricostruzione stemmatica delle cosiddette mappe aragonesi, oggetto di un'articolata e duratura analisi interdisciplinare [La Greca, Valerio 2008; Vitolo 2016; Franco 2023], chi dovesse avvicinarsi alla pergamena in cui è riprodotto il territorio tra Maddaloni e Nola in Terra di Lavoro potrebbe osservare un significativo addensamento di annotazioni e di dettagli intorno alla città di Nola.

In riferimento a questa pergamena, fino a oggi la critica ha privilegiato lo studio delle fortificazioni urbane [Jacazzi 2008] e dell'anfiteatro *extra moenia* [Cesarano 2011], tralasciando la collina e il borgo di Cicala, collocati nell'angolo inferiore destro della pergamena e appena visibili a causa di una lacerazione del supporto. A partire da questa assenza, il contributo propone, invece, di indagare il rapporto tra la città e il *castrum* nei secoli centrali del Medioevo, avanzando l'ipotesi di un sistema territoriale interdipendente. In questa sede tale relazione è assunta in un'accezione operativa: rimanda alla condivisione, nelle fonti duecentesche e trecentesche, di funzioni giurisdizionali, am-

ministrative e difensive tra Nola e Cicala. L'interdipendenza è resa osservabile da alcuni indicatori documentari ricorrenti, quali il binomio istituzionale nelle formule degli atti, la circolazione congiunta di notai e giudici e la complementarità delle strutture di controllo del territorio. L'integrazione tra analisi documentaria e strumenti digitali di rilievo e modellazione consente di verificare come tali forme di interdipendenza emergano tanto nei processi di produzione e circolazione degli atti quanto nella logica difensiva del territorio.

Un binomio [Tufano]

Il medico e umanista nolano Ambrogio Leone, nel *De Nola patria* (opera in tre libri pubblicata a Venezia nel 1514) [de Divitiis et al. 2018], riconosce alla collina e al borgo di Cicala un ruolo di rilievo nella rappresentazione del territorio nolano. In più passaggi del testo [Leone 1997, I.1; I.8; I.9; II.3], egli sottolinea il legame simbiotico tra la città e la collina, osservabile, ad esempio, nella tavola dedicata all'*Ager Nolanus* [Loffredo 2018], dove l'isolamento di Nola appare attenuato dalla prossimità e dalla visibilità del *castrum* cicalese. Nel capitolo V (*De collibus Gecalae deque nomine ipso atque Vesciano*), in cui Leone propone anche la paraetimologia del toponimo Cicala, dal greco γή-χαλὰ: "Gecala, hoc est terra bona pulcraque" [Leone 1997, II.5, p. 186], egli descrive l'area collinare del Nolano in polarizzazione con la zona pedemontana trattata invece nel capitolo precedente. Il capitolo VI (*De oppido pagisque atque caeteris quae in agro Nolano erecta sunt*) analizza i centri demici del territorio: per il borgo fortificato di Cicala, Leone ricostruisce una gemmazione nolana motivata dalla sopraelevazione e dalla prossimità alla città, elementi funzionali alla difesa e allo sfruttamento agricolo del territorio. L'autore conferma questa interdipendenza anche nelle consuetudini nuziali nolane, secondo cui gli accordi matrimoniali erano stipulati «more antiquo Nolae atque Gecalae», lasciando inferire una certa subordinazione del borgo alla città.

Quanto è fondato questo quadro? Verifichiamo il punto di vista "istituzionale". Nel 1393 il conte Nicola Orsini fondò a Nola il Collegio delle vergini dell'Annunziata, un conservatorio d'élite per l'educazione in clausura e la dotazione di giovani fanciulle della contea [Tufano 2025]. Una specificità di questa fondazione baronale era il suo carattere di territorializzazione: potevano accedervi solo le fanciulle provenienti dal territorio della contea nolana, declinato secondo la nota tripartizione (*civitas; castrum/terra; locus*), comune nella tradizione documentaria meridionale e ricca di implicazioni giuridiche. Se la giurisprudenza meridionale di età moderna ha distinto in maniera formale i lemmi *civitas* e *terra*, la prassi documentaria mostra una certa elasticità, che ha costretto gli storici a uno sforzo tassonomico. Il lemma *terra* sarebbe in grado di rispecchiare la capacità del feudo di articolare il territorio, poiché associato «a unità feudali», e parimenti di riferirsi alle connotazioni materiali dei centri infeudati [Vallone 2008]. Nello statuto 41 sono elencati i territori della contea, vale a dire quelle *unità feudali* – per usare ancora un concetto di Vallone –, da dove potevano provenire le fanciulle destinate al Collegio e in cima alla lista è posta la nota «de la citate de Nola, castello de Cicala e soy casali», che sembra figurare una sorta di endiadi gerarchizzata. Ma il borgo di Cicala deve essere letto insieme alla città di Nola o insieme ai casali?

L'analisi della documentazione duecentesca e trecentesca, conservata presso l'archivio storico diocesano di Nola, consente di delineare alcune dinamiche nella produzione e nella circolazione degli atti. L'indagine, condotta mediante l'applicazione di metodologie di *text mining* e di *network analysis* su un corpus documentario ricavato dalla registrazione del fondo diplomatico [Buonaguro 1997], ha

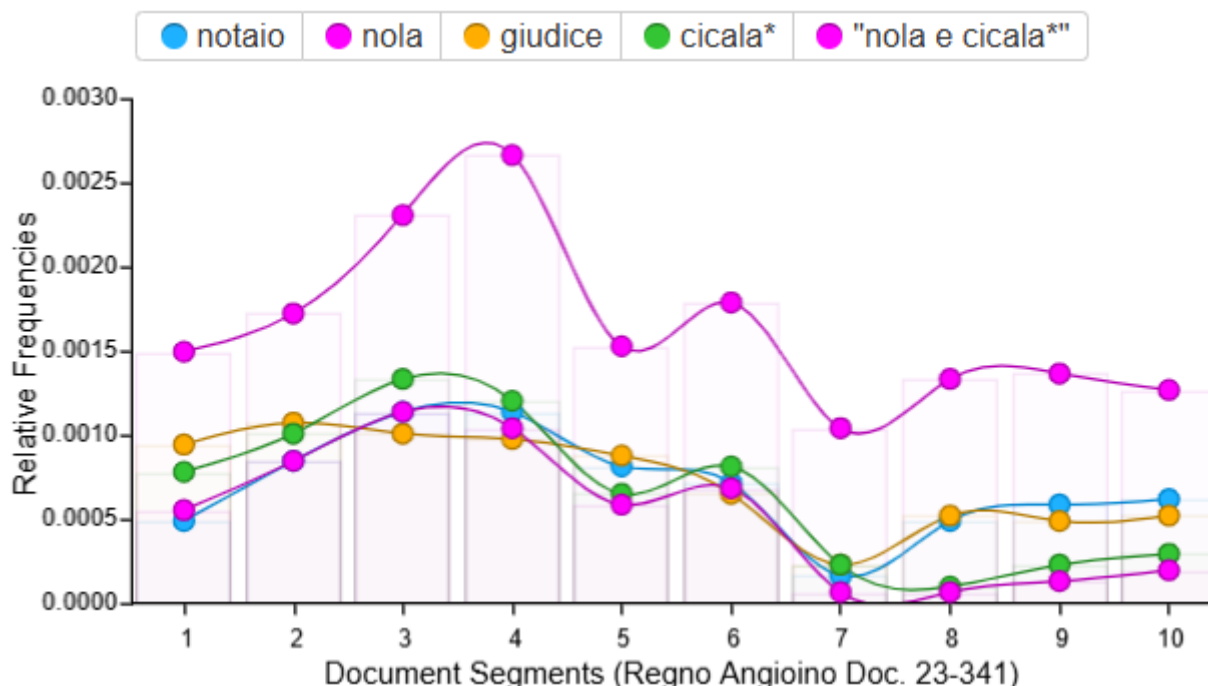


Fig. 1. Co-occorrenze Nola/Cicala nel corpus (319 registi, 1266–1381) – 94 atti con Nola∩Cicala; 163 occorrenze di formule binomiali («Nola et/e Cicala»). Nelle righe Rogatario/Giudice: 155/388 (≈40%) presentano «...di Nola e Cicala». La rete bipartita attori–luoghi mostra Nola e Cicala come nodiponte (degree 73/72; betweenness 0,50/0,47) – Elaborazione: G. Mollo (2024).

permesso di identificare alcuni pattern ricorrenti (Fig. 1). Tramite *text mining* è stato elaborato un nucleo di 319 registi, riferibili al periodo angioino (1266–1381), con l'estrazione di entità nominali, che ha evidenziato la ricorrenza del sintagma *Nola et Cicala* come co-occorrenza stabile. La frequenza di questa associazione lessicale non è soltanto un dato statistico, ma riflette una prassi documentaria consolidata, che tende a rappresentare i due centri come un'unità territoriale e istituzionale. Infatti, la sequenza di notai e di giudici *ad contractus*, le cui sottoscrizioni erano una sorta di perfezionamento dell'atto e di controllo reciproco sulla rispondenza del testo alla volontà negoziale degli attori [Caravale 1982], unitamente a una prima *network analysis*, mostra come, nella maggiore parte dei casi, l'ambito territoriale della loro azione fosse riferibile specificamente al binomio Nola/Cicala.

In un'opera dal sapore localistico ma meritoria per la gran quantità di riferimenti documentari sul castello di Cicala [1975], Pietro Manzi ha tentato una ricostruzione delle vicende, soprattutto insediative, del borgo e del castello di Cicala, i cui esiti – benché molto discutibili – partivano da una premessa o necessità di un certo rilievo: quella, cioè, di attribuire il giusto peso al binomio Nola/Cicala. Si può richiamare, a titolo di esempio, un solo caso. Distintosi nella battaglia di Tagliacozzo (23 agosto 1268), nel dicembre dello stesso anno Gui de Montfort aveva ricevuto in feudo da Carlo I d'Angiò Nola con il castello di Cicala, e Baiano nel giustizierato di Terra di Lavoro; Monteforte, Forino e Atripalda nel giustizierato di Principato Ultra [Pio 2012]. Nel 1270 a Capua, Gui de Montfort, «*Dei et regia gracia comes Montisfortis ac dominus civitatis Nole et Cicalae*», riconobbe ai canonici della cattedrale una decima forfettaria di 20 onche d'oro sulla bagliava, sulle rendite e sui proventi di Nola e Cicala (*baiulatio et demanum*), da corrispondere in due soluzioni nella festa di Giovanni il Battista e in agosto [Tufano 2022]. Infatti, dichiarava Gui de Montfort, «*cum canonica maioris Nolane ecclesie de iure habere debeat decimam de baiulacione, redditibus et proventibus nostris eiusdem civitatis*

nostre Nole et Cicala – ut didicimus – et annis singulis perceperit et quia incertum erat quid habere deberent», in ragione proprio di questa incertezza il signore di Nola aveva optato per una corresponsione forfettaria annuale¹. Oltre all'aspetto tecnico del pagamento della decima, risulta significativo il perimetro istituzionale e territoriale dell'unità feudale, espresso in forma binomiale.

Il tema ritorna anche nella verbalizzazione di una *inquisitio* condotta nel maggio del 1285 con l'obiettivo di appurare localmente la liceità del versamento della decima sulla bagliva e demanio di Nola e Cicala ai canonici della cattedrale, verificando l'effettiva antichità e la continuità della soluzione². Questa era una procedura ordinaria propria di quelle *inquisitiones* speciali afferenti a singoli casi, per i quali in genere gli incaricati dell'istruzione dell'inchiesta interessavano per l'audizione dei testimoni uno *iudex loci*, mentre un notaio redigeva gli atti sottoscritti dal giudice e dai *testes* con le deposizioni rese da trasmettere alla curia regia [Morelli 2009]. Tutti i testimoni escussi, «antiquiores Nole et Cicala», degni di fede e profondi conoscitori della questione, riferirono concordemente: che era nota e consolidata la fama della continuativa soluzione delle decime fin dai tempi dei re normanni; che vi avevano assistito di persona per un tempo sufficientemente lungo; e che al versamento non si erano sottratti neppure i signori feudali del luogo. Una diversa *inquisitio*, condotta invece nel 1281 nel giustizierato di Terra di Lavoro per conoscere il numero dei giudici annuali eletti in ciascuna città, testimonia come fossero tre «in Nola et Cicala, **que est una terra**», a conferma che, quanto meno dal punto di vista istituzionale, nei secoli centrali del Medioevo queste due entità dovessero pensarsi come un binomio inscindibile [Del Giudice 1863, p. 152; *Dagli archivi e dalle biblioteche* 1890, p. 292]. Alla luce di ciò, risulta opportuno un focus sulle strutture castrensi superstiti della collina di Cicala nel tentativo di proporre un'ipotesi più circostanziata delle relazioni tra città e borgo, tra il *castrum* cicalese e l'*arx* nolana descritta da Leone [II.8]. Gli elenchi angioini, dai cui si può anche inferire la consistenza dei castelli amministrati dalla Curia Regia nella fase finale del regno del primo Angioino e in quella iniziale del suo successore, non lasciano dubbi sull'identificazione e sulla rilevanza del castello di Cicala nella sintassi del potere nella bassa Terra di Lavoro [Sthamer 1995]. Parallelamente, una cronologia piuttosto alta per l'*arx*, sostenuta solo con letture parziali delle fonti angioine [ad esempio R.A. 32, p. 12], potrebbe indurre a errori di valutazione tali da inficiare la comprensione dei rapporti tra area pedemontana e area collinare.

Il territorio [Mollo]

Se la documentazione d'archivio consente di cogliere il rapporto tra Nola e Cicala nella dimensione istituzionale, l'analisi del territorio e delle strutture insediative permette di verificarne la concreta articolazione spaziale. L'area di Cicala identifica un'ampia porzione del territorio collinare a est della città di Nola, che nei secoli bassomedievali si estendeva grossomodo dagli attuali centri di Casamarciano e Liveri, fino ai complessi monumentali francescani posti ai piedi della collina [D'Andrea 1964, Tolosa 1999, pp.127-144] (Fig. 2). Concentrando l'analisi sui ritrovamenti archeologici di superficie, sulla documentazione archivistica dispersa tra il locale archivio diocesano e quelli di S. Maria di Montevergine e della Ss. Trinità di Cava, sui rilievi e sugli studi architettonici, è possibile ricostruire un profilo territoriale dettagliato dell'area collinare, profilo che si integra pienamente nella storia della città di Nola e del suo entroterra.

1 Nola, Archivio storico diocesano, *Diplomatico, Decime conte di Nola*, n. 2.

2 Nola, Archivio storico diocesano, *Diplomatico, Decime conte di Nola*, n. 1.

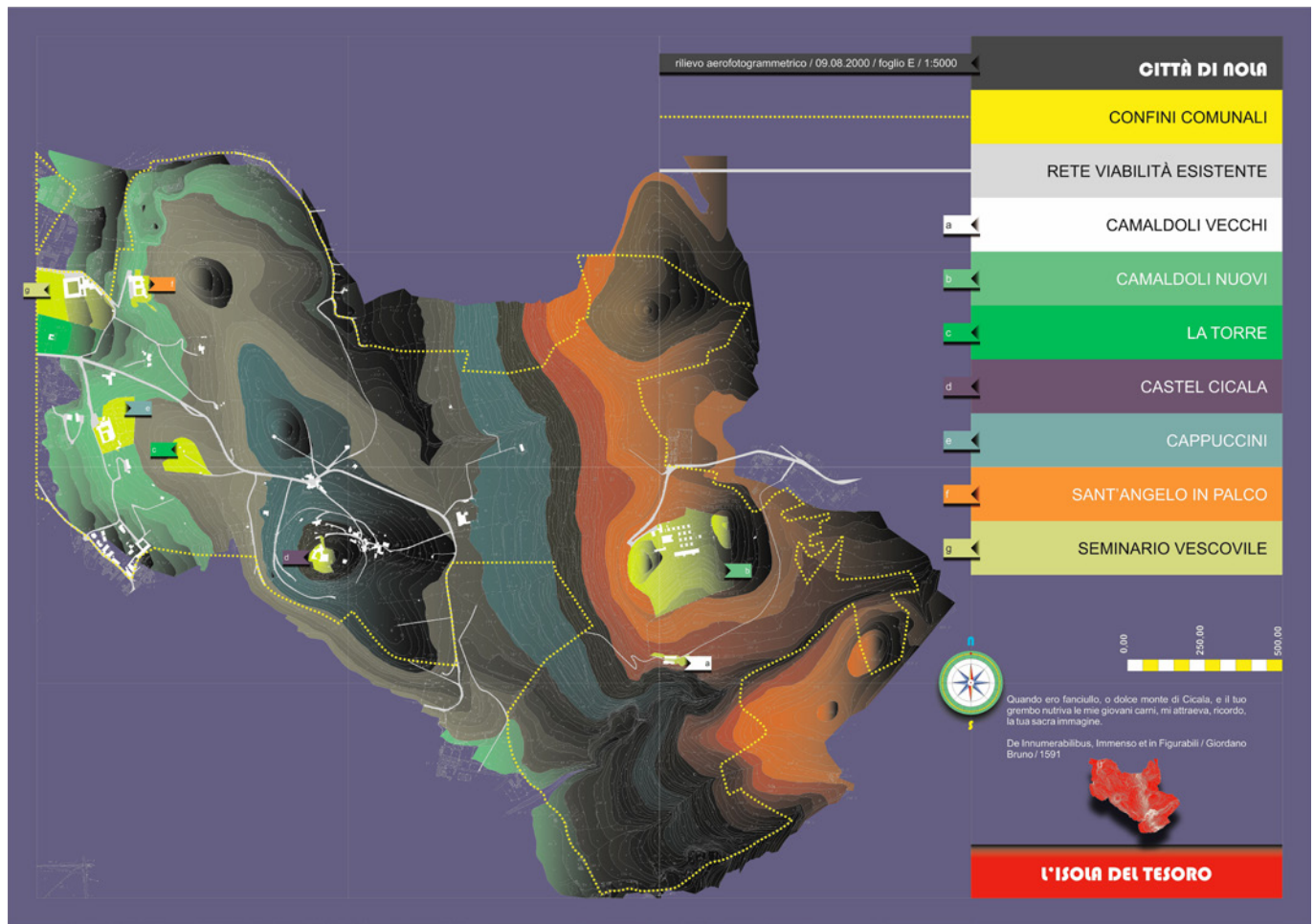


Fig. 2. Collina di Cicala e patrimonio monumentale – Rilievo aerofotogrammetrico, foglio E, scala 1:5000 – Elaborazione: G. Piccolo (2026).

In area cicalese le testimonianze archeologiche più rilevanti, recuperate in prevalenza con ritrovamenti sporadici di superficie, suggeriscono la presenza di tracce insediative risalenti fin al periodo eneolitico, come è documentato dalla cospicua presenza di ceramica, rinvenuta in località *La Torre* e lungo il pendio prospiciente l'abitato di San Paolo Belsito in località *Montagnola* [Castaldo 2012, pp.105-106]. Il materiale archeologico, rinvenuto su un areale esteso e concentrato in particolare in prossimità delle principali vie di penetrazione interna, sembra riferibile a forme di insediamento a carattere stagionale, probabilmente connesse alle pratiche di transumanza, oppure a nuclei abitativi di limitata estensione, funzionali al controllo dei percorsi montani. La documentazione archeologica mostra una sostanziale continuità di frequentazione dell'area. In età romana, l'intero comprensorio collinare di Cicala e le alture circostanti risultano interessati dalla presenza di numerosi insediamenti rurali, in prevalenza *villae* a vocazione produttiva, delle quali si conservano consistenti testimonianze lungo i versanti e la dorsale montuosa fino all'imboccatura del Vallo di Lauro. In seguito alla conquista longobarda, il territorio mantenne un assetto insediativo a maglia sparsa. Solo in epoca normanna, con l'edificazione del castello e dei relativi circuiti murari, sembra configurarsi in collina un insediamento stabile, progressivamente evolutosi in una struttura fortificata con funzioni di controllo territoriale. L'analisi dell'assetto insediativo nell'area collinare nolana documenta una transizione dai modelli di popolamento sparso di età longobarda a una progressiva centralizzazione fortificata in età

normanna [Ebanista 2005, Cesarano 2018]. Questo processo condusse alla definizione di una struttura castrense con funzioni di controllo e gestione del territorio, complementare ma non sostitutiva dell'antica Nola, sede persistente dell'autorità vescovile [Ebanista 2007].

Accanto alle evidenze architettoniche e archeologiche dell'insediamento fortificato, lo studio della documentazione d'archivio ha consentito di ricostruire aspetti rilevanti dell'organizzazione territoriale e delle sue dinamiche evolutive. La maggior parte delle fonti disponibili è di origine ecclesiastica ed è connessa sia allo sfruttamento delle risorse agricole (affitti, concessioni, lasciti) del territorio sia all'attività di promozione e di costruzione di cappelle, chiese e complessi cenobitici lungo i versanti collinari; strutture, vale la pena di ricordare, che hanno inciso in modo significativo sulle dinamiche di sviluppo del territorio e sulla definizione del suo assetto paesaggistico-ambientale. La serie di edifici di culto attestati tra l'XI e il XV secolo localizzate all'interno e all'esterno del circuito murario di Cicala è lunga: oltre a S. Maria *intus Cicala* e alla Ss. Trinità (chiesa parrocchiale *extra moenia*), le fonti menzionano S. Salvatore (di cui si conserva l'impianto rettangolare absidato) e S. Lucia *de Cicala* da identificare con l'omonima chiesa palatina del castello. Altre chiese e cappelle, oggi scomparse ma documentate, sono ad esempio quelle di S. Tommaso di Canterbury, S. Aniello, S. Elia, S. Matteo, S. Nicola, S. Agata [Castaldo 2019, pp. 74-76]. Emerge, dunque, l'immagine di un'area con una significativa densità antropica, caratterizzata da un tessuto insediativo e religioso complesso.

Dinamiche di transizione, rifunzionalizzazione e caratteri architettonici del complesso fortificato [Mollo]

Il consolidamento del potere della famiglia Orsini, che governò pressoché ininterrottamente per oltre due secoli dalla fine del Duecento agli inizi del Cinquecento (1528), e il contestuale potenziamento del sistema difensivo della città di pianura, avvenuti agli inizi del XV secolo, determinarono una



Fig. 3a–3b. Castello di Cicala: ortofoto e planimetria – Ortofoto SAPR (S. Morelli, 26.06.2022) e planimetria su base aerofotogrammetrica – Elaborazione: G. Piccolo (2026).

significativa ridefinizione del ruolo strategico di Cicala. Tale processo si tradusse in un progressivo ridimensionamento della funzione eminentemente militare del sito, a vantaggio di una crescente centralizzazione amministrativa e difensiva della città di Nola [Mollo, Piccolo 2020]. Questo mutamento strutturale favorì una profonda riconversione funzionale e produttiva dell'insediamento, come attestato dalle fonti documentarie, che registrano il passaggio verso un'economia agricola fortemente specializzata, incentrata prevalentemente sull'olivicoltura e sulla viticoltura. L'evoluzione del sistema produttivo contribuì alla definizione di un assetto paesaggistico integrato, nel quale le preesistenti strutture fortificate vennero progressivamente inglobate all'interno di un articolato sistema di terrazzamenti agricoli, dando origine a un mosaico territoriale che continua a caratterizzare il profilo morfologico della collina (Fig. 3a-3b). Nonostante il parziale abbandono delle strutture difensive, il sito ha conservato una rilevante funzione di *landmark* visivo e culturale. La persistenza delle istituzioni religiose, unitamente alla documentazione iconografica di età moderna, attesta la resilienza di Cicala quale polo di riferimento simbolico per l'intera piana nolana, preservando un'identità autonoma fondata sulla sintesi tra il patrimonio architettonico storico e il paesaggio agrario.

Il rilievo aerofotogrammetrico effettuato con drone ha fornito immagini ad alta risoluzione anche delle porzioni non accessibili del complesso, in particolare del borgo sul versante meridionale. I dati, processati tramite software di fotogrammetria e integrati in un modello CAD, hanno prodotto una restituzione geometrica 3D accurata (Fig. 4a-4b). L'apparato difensivo della collina di Cicala si configura come un organismo architettonico complesso e stratificato, articolato in un sistema di tre cinte murarie poligonali e concentriche, espressione di una chiara gerarchia funzionale ed evolutiva. Dalla cinta sommitale, destinata alla protezione del mastio e del nucleo castrense originario, il sistema difensivo si sviluppa verso il basso attraverso una cerchia intermedia, comunemente definita "di San Paolino" e verosimilmente deputata a funzioni logistiche, fino alla terza e più esterna cinta, che inglobava gli spazi residenziali e produttivi dell'insediamento [Cordella 2023, p. 29] (Fig. 5).

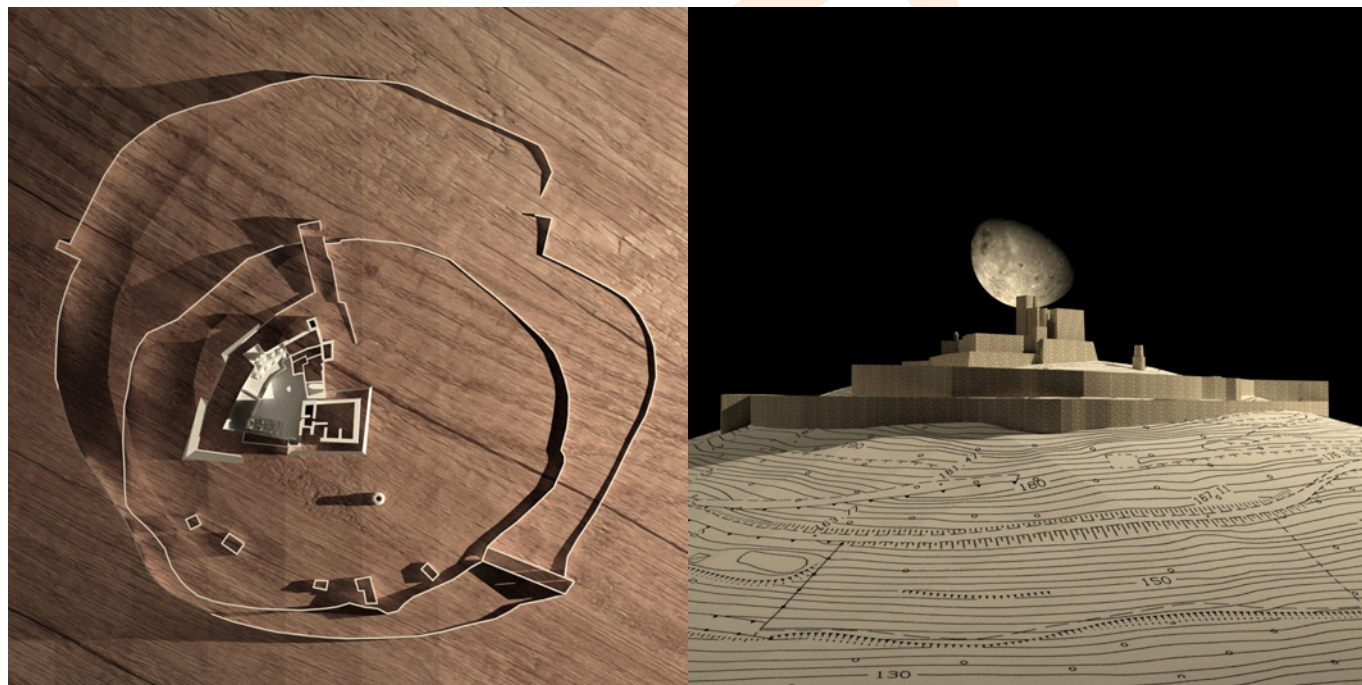


Fig. 4a-4b. Castello di Cicala: modello 3D e vista sud-ovest – Restituzione geometrica da fotogrammetria e integrazione CAD – Elaborazione: G. Piccolo (2026).

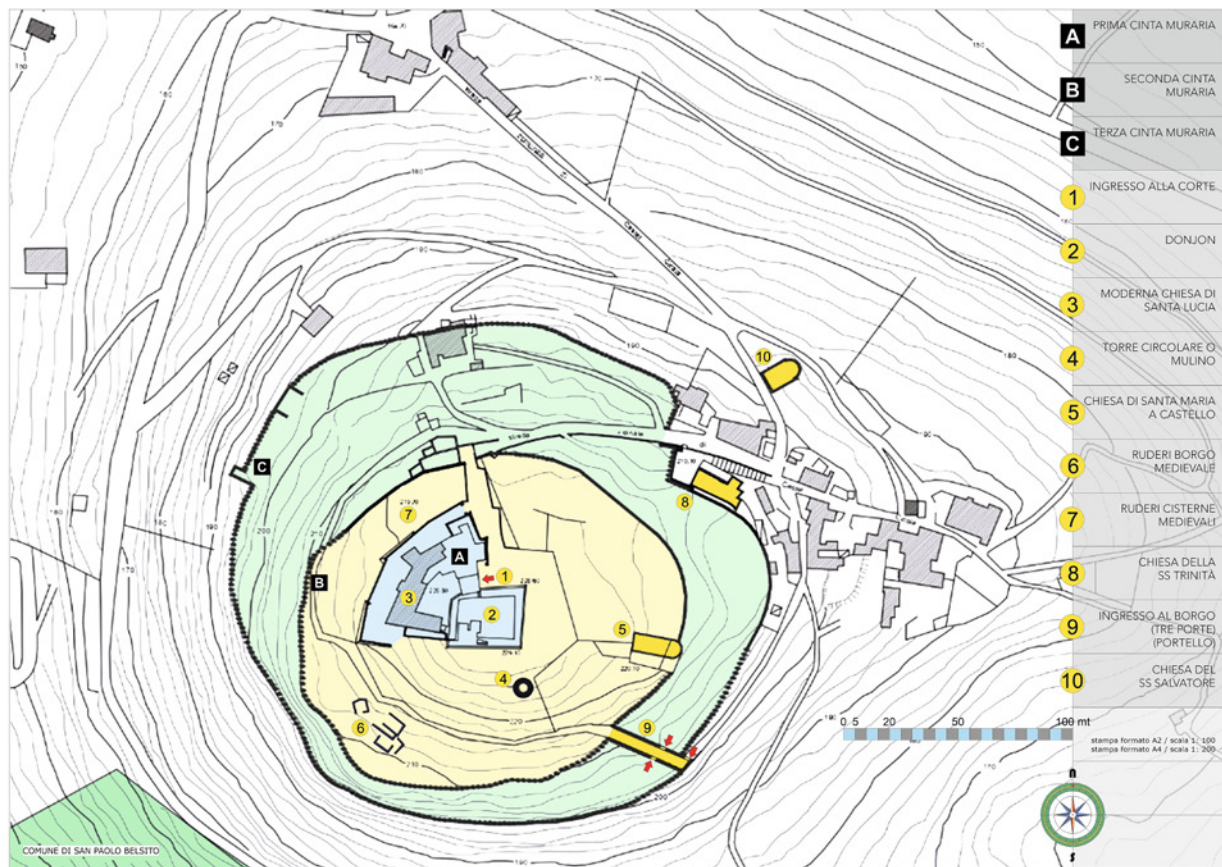


Fig. 5. Planimetria generale della fortificazione di Cicala – Rielaborazione grafica e integrazione su base topografica – Elaborazione: G. Piccolo (2026), da F. Cordella – A. Fiordelisi.

Il fulcro del complesso fortificato è organizzato attorno a un cortile di forma irregolare, sul quale si imposta la cortina muraria sommitale, fondata su imponenti basi a scarpa troncopiramidali che svolgono la funzione di piattaforme di sostegno per torri quadrangolari. Le soluzioni costruttive adottate, caratterizzate dall'impiego di coperture voltate e di volte estradossate, si inseriscono pienamente nella tradizione normanno-sveva, come attestano i resti murari che collegano il corpo centrale al mastio. L'accesso principale, collocato strategicamente sul lato orientale alla base del *donjon*, conserva evidenze di un articolato sistema difensivo: le scanalature ricavate nei piedritti in calcare documentano l'originaria presenza di una saracinesca a scorrimento verticale, mentre l'apparato a sporgere, inizialmente realizzato in materiale ligneo e successivamente sostituito da strutture in muratura, garantiva la difesa piombante mediante beccatelli e caditoie.

Il *donjon* rappresenta l'elemento di maggiore rilevanza storicoarchitettonica dell'intero complesso, emergendo con una volumetria rettangolare impostata su un ampio basamento scarpato. Pur presentando un impianto volumetrico riconducibile ai modelli normanni, la lettura stratigrafica delle murature rivela una sequenza articolata di interventi e trasformazioni. Al livello basamentale, caratterizzato da un rigoroso trattamento murario privo di aperture, seguono i piani superiori a destinazione residenziale, nei quali le opere di consolidamento e le modifiche ai paramenti esterni testimoniano l'alternarsi delle diverse dominazioni. Le aperture circolari strombate in tufo grigio sono riferibili alla



Fig. 6a–6b. Borgo di Cicala, versante meridionale – Documentazione fotografica degli edifici allo stato di rudere – Foto: G. Mollo (20.05.2024).

fase sveva, mentre l'inserimento di bifore sul fronte settentrionale segnala il passaggio alle fasi angioino-aragonesi. L'intervento della committenza Orsini è chiaramente leggibile nell'adozione di architravi ad arco ribassato, analoghi a quelli documentati nella coeva reggia urbana di Nola, sancendo l'adesione del castello a modelli architettonici tardo-medievali e proto-rinascimentali.

A partire dall'età angioina, l'evoluzione funzionale del complesso di Cicala evidenzia una progressiva transizione da architettura esclusivamente militare a residenza di rappresentanza. Tale mutamento risulta leggibile nei ruderi del versante occidentale, dove i resti della cappella palatina svolgono il ruolo di elemento di raccordo tra il mastio e il corpo centrale, nonché nelle stratigrafie dell'angolo sud-occidentale, in cui merlature e feritoie si sovrappongono alle murature normanne in risposta all'evoluzione delle tecnologie belliche. Nonostante i danni causati dal sisma del 1980 e gli interventi di restauro successivi, che in alcuni casi hanno obliterato aperture storiche, il complesso conserva un'elevata leggibilità archeologica, particolarmente evidente nella seconda cinta muraria. In questo settore, l'impiego di macroblocchi di tufo di reimpiego suggerisce lo sfruttamento di una preesistente struttura monumentale di età classica come cava di prestito [Mollo, Piccolo 2023].

Tra la prima e la seconda cerchia difensiva, la complessità stratigrafica del sito è esemplificata dal cosiddetto "Mulino", una struttura a pianta circolare il cui basamento concentrico denuncia la presenza di una torre precedente di maggiori dimensioni, successivamente rifunzionalizzata mediante l'inserimento di una cisterna tripartita e di scale elicoidali [Mollo 1987]. In prossimità di tale struttura, l'area dell'antica S. Maria a Castello documenta una persistenza culturale riconducibile al XII secolo, sebbene l'impianto originario risulti oggi obliterato da edificazioni moderne.

Il sistema difensivo raggiunge il massimo grado di articolazione nella terza cinta muraria, all'interno della quale il versante settentrionale ospitava un borgo densamente abitato, protetto da torri di guardia perimetrali dotate di cisterne. L'elemento architettonico di maggiore complessità è rappresentato dal corridoio inclinato noto come "Portello" o "Tre Porte", un passaggio obbligato che garantiva il collegamento tra i diversi settori della fortificazione [Cordella 2023, pp. 61-65]. Il dispositivo a triplice varco ogivale non solo regolava i flussi tra la seconda e la terza cerchia, ma costituiva un raffinato meccanismo tattico, concepito per esporre gli assalitori al tiro incrociato dei difensori. Indagini recenti hanno inoltre messo in luce strutture murarie preesistenti, confermando la presenza di una successione di fasi costruttive ancora parzialmente inesplorate, che rendono il complesso di Cicala

un palinsesto di primaria importanza per lo studio dell'archeologia dei paesaggi fortificati dell'Italia meridionale [Cordella 2023, p. 80] (Fig. 6a-6b).

Conclusioni [Mollo, Tufano]

L'analisi condotta evidenzia come il territorio di Cicala costituisca un palinsesto complesso, il cui rapporto con Nola non si limita a una semplice subordinazione. Piuttosto, emerge un binomio in cui città e borgo concorrono reciprocamente alla costruzione e alla gestione dello spazio nolano nei secoli centrali del Medioevo. L'integrazione dei dati documentari, topografici e strutturali mostra il ruolo di Cicala come nodo essenziale del sistema nolano, superando la tradizionale visione fortemente gerarchizzata delle relazioni tra città e borgo. Questa evidenza interpretativa apre prospettive di valorizzazione mirata, tra cui percorsi di visita, restituzioni tridimensionali e interventi paesaggistici finalizzati alla fruizione del patrimonio.

La campagna di rilevamento con drone ha consentito una geolocalizzazione accurata delle principali emergenze architettoniche e archeologiche in cartografia digitale, accompagnata da una prima proposta di modellazione 3D del *castrum*. Si auspica che questa ricostruzione preliminare stimoli ulteriori ricerche e progetti di scavo approfonditi sulla collina, valorizzando al contempo il patrimonio naturalistico. In tal modo, la fruizione del sito potrebbe coniugare ricerca scientifica e sviluppo socio-economico, restituendo alla comunità non solo una rappresentazione tecnologica del passato, ma anche un metodo innovativo per rendere il patrimonio culturale vivo, accessibile e interconnesso.

Bibliografia

- Buonaguro, C. (1997), *Documenti per la storia di Nola (secoli XII-XIV)*, Salerno, Laveglia & Carlone.
- Caravale, M. (1982), *La legislazione del Regno di Sicilia sul notariato durante il Medio Evo*, in *Per una storia del notariato meridionale*, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, pp. 95-176.
- CASTALDO, N. (2012), *Territorio e Archeologia. Contributi per lo studio dell'Ager Nolanus*, Marigliano, Tipolitografia Grafica Anselmi.
- CASTALDO, N. (2019), *Territorio e Archeologia. Ricerche ed indagini di superficie nei territori nolani ed Avellino: raccolta dati e prospettive di studio*, Marigliano, Tipolitografia Grafica Anselmi.
- CESARANO, M. (2011), *Il disegno dell'anfiteatro di Nola in alcune pergamene aragonesi di Napoli*, in «Symbolae Antiquariae», 4, pp. 49-82.
- CESARANO, M. (2018), *Nuovi dati sull'insediamento nel territorio Nolano fra tarda Antichità e alto Medioevo*, in *Il Mediterraneo fra tarda Antichità e Medioevo: integrazione di culture, interscambi, pellegrinaggi*, a cura di C. Ebanista, M. Rotili, Napoli, Guida, pp. 9-44.
- CORDELLA, F. (2023), *Il territorio storico di Castelcicala*, Palma Campania, Michelangelo 1915 Editore.
- Dagli archivi e dalle biblioteche* (1890), in «Archivio storico campano», 1, 3/4, pp. 273-296.
- D'ANDREA, G. (1964), *Il convento di S. Angelo*, Napoli, Laurenziana.
- DE DIVITIIS, B., LENZO, F., MILETTI, L. a cura di (2018), *Ambrogio Leone's de Nola, Venice 1514: humanism and antiquarian culture in Renaissance Southern Italy*, Boston, Brill.
- DEL GIUDICE G. (1863), *Codice diplomatico del Regno di Carlo 1. e 2. d'Angiò*, I, Napoli, Stamperia della R. Università.

- EBANISTA, C. (2005), *Il ruolo del santuario martiriale di Cimitile nella trasformazione del tessuto urbano di Nola*, in *Le città campane fra tarda antichità e alto medioevo*, a cura di G. Vitolo, Salerno, Laveglia & Carlone, pp. 313-377.
- EBANISTA, C. (2007), *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in «Rassegna storica salernitana», 24, 47, pp. 25-119.
- FRANCO, A. (2023), *Le Mappe del Regno e la conoscenza della terra in età medievale* in *Atlante delle Mappe Aragonesi. Antichi paesaggi cartografici del Mezzogiorno*, a cura di F. La Greca, Roccadaspide, Edizioni Magna Graecia, pp. 71-77.
- JACAZZI, D. (2008), *Il territorio campano in età Aragonesa*, in *Pomeriggi Rinascimentali*, a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 87-99.
- LA GRECA, F., VALERIO, V. (2008), *Paesaggio antico e medioevale nelle mappe aragonesi di Giovanni Pontano: le terre del Principato Citra*, Acciaroli (SA), Edizioni del Centro di promozione culturale per il Cilento.
- Leone, A. (1997), *Nola [1514]*, edizione a cura di A. Ruggiero, Napoli, Istituto grafico editoriale italiano.
- Loffredo, F. (2018), *Ambrogio Leone and the Visual Arts*, in *Ambrogio Leone's de Nola, Venice 1514 [v.]*, pp. 103-121.
- MANZI, P. (1975), *Il castello di Cicala nella storia di Nola*, Nola, Palo.
- MOLLO, G. (1987), *Prime indagini sulla torre sud-est di Cicala*, in *Notiziario di Archeologia Medievale*, Genova, ISCUM, pp. 4-5.
- MOLLO, G., PICCOLO, G. (2020), *La trasformazione dell'impianto fortificato della città di Nola tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Defensive architecture of the mediterranean*, 11., *Proceedings of FORTMED-Modern Age Fortification of the Mediterranean Coast*, a cura di J. Navarro Palazón, L.J. García-Pulido, Granada, pp. 655-662.
- MOLLO, G., PICCOLO, G. (2023), *Il castello di Cicala: analisi di un contesto fortificato sul limes dell'Ager Nolanus in Campania*, in *Defensive architecture of the mediterranean*, 14., *Proceedings of FORTMED-Modern Age Fortification of the Mediterranean Coast*, a cura di M.G. Bevilacqua, D. Olivieri D., Pisa, pp. 687-694.
- MORELLI, S. (2009), *Osservazioni sull'uso dell' "inquisitio" nel Mezzogiorno angioino*, in *Dentro e fuori la Sicilia. Studi di storia per Vincenzo D'Alessandro*, a cura di P. Corrao, I. Mineo, Roma, Viella, pp. 135-147.
- PIO, B. (2012), *Montfort, Guido (di)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, pp. 205-209.
- I Registri della Cancelleria Angioina*, v. 32, Napoli, presso l'Accademia, 1982.
- STHAMER E. (1995), *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari, Mario Adda [ed. or. *Die Verwaltung der Kastele in Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou*, Lipsia 1914].
- TOLOSA, G. (1999), *Insedimenti cappuccini in Napoli e Terra di Lavoro nel '500. «Lo registro delle scritture delli siti seu termini et confini deli nostri lochi»*, a cura di P. Zarella, Castelvoturno (CE), Edizioni Athena.
- TUFANO, L. (2022), *Decime per il conte di Nola. Un dossier per lo studio dei rapporti tra gli Orsini e il Capitolo cattedrale di Nola*, in «Archivio storico per le province napoletane», 140, pp. 21-42.
- TUFANO, L. (2025), *I trecenteschi statuti del Collegio delle vergini dell'Annunziata di Nola*, Napoli, FedOA.
- VALLONE, G. (2008), *Terra, feudo, castello*, in «Studi storici», 49, pp. 405-454.
- VITOLO, G. a cura di (2016), *La rappresentazione dello spazio nel Mezzogiorno aragonese: le carte del Principato Citra*, Battipaglia, Laveglia & Carlone.

Fonti urbane e metodi digitali: percorsi interdisciplinari tra Mezzogiorno ed Europa in età medievale

Urban Sources and Digital Methods: Interdisciplinary Pathways between Southern Italy and Europe in the Middle Ages

Antonella Ambrosio

Università degli Studi di Napoli
Federico II

Abstract

Il contributo introduce una prospettiva comparativa sulle fonti urbane medievali, intese come documentazione eterogenea che rende la città leggibile indirettamente, attraverso pratiche, istituzioni e dispositivi di memoria. Metodi e tecnologie digitali permettono la strutturazione dei dati e l'interrogazione multi-scalare (testo, spazio, tempo), ma richiedono controllo critico: mappe e modelli sono esiti interpretativi da verificare sul testo.

This paper frames medieval urban sources as heterogeneous records that make the city readable only indirectly, through practices, institutions, and memory devices. Digital methods enable data structuring and multi-scalar inquiry across text, space, and time, yet require critical control: maps and models are interpretive outputs to be tested against the documents and their institutional contexts.

Keywords

Fonti urbane; Metodi digitali; Lettura multi-scalare.

Urban sources; Digital methods; Multi-scalar reading.

Le fonti che ci raccontano la città pongono allo storico una sfida rilevante. Si intende qui riferire, soprattutto, alla documentazione scritta, in particolare di natura giuridica, che costituisce il principale ambito di competenza di chi scrive. Con l'espressione fonti urbane, in questo contributo, si intende richiamare soprattutto il contesto di produzione della documentazione, le modalità del suo utilizzo e della sua conservazione, nonché le scale di lettura necessarie per una fruizione storicamente consapevole, lungi dal circoscrivere la riflessione a una tipologia documentaria specifica. Tali fonti nascono per assolvere funzioni precise, rispondono a esigenze concrete e si trasformano nel tempo all'interno di dinamiche cittadine diversificate: un aspetto che risulta centrale per la loro corretta interpretazione storica [Cammarosano 2004].

Per loro natura, le fonti urbane sono complesse e stratificate. Esse vengono prodotte e trasmesse fino a noi perché la città, intesa come oggetto storico generato da un processo di lunga durata, è caratterizzata da pratiche amministrative consolidate, da forme di organizzazione dello spazio, da funzioni di memoria esercitate dalle istituzioni che ne fanno parte, nonché da usi e ritualità sociali. In questo quadro, la documentazione non agisce mai in modo isolato, ma si colloca all'interno di un sistema di relazioni che lega documenti, pratiche e contesti di riferimento, rendendo necessaria una lettura capace di coglierne le interdipendenze. La scelta di concentrarsi sul Medioevo risponde inoltre a un'esigenza metodologica: è in questa fase, segnata da una forte variabilità delle pratiche documentarie e istituzionali, che il rapporto tra produzione documentaria, spazio urbano e potere risulta particolarmente leggibile.

In particolare, si trattano in questa sessione fonti catastali e descrittive; atti notarili e documentazio-

ne giuridica; raccolte patriografiche e testi di memoria o di topografia narrativa; fonti iconografiche e cartografiche; evidenze archeologiche e architettoniche (integrate con rilievi e modelli 3D); grandi corpora diplomatici digitali (banche dati con metadati, georeferenziazione e testi, ad esempio *Monasterium.net*).

Le diverse tipologie qui considerate sono accomunate dal fatto che rendono l'urbano leggibile solo indirettamente: lo spazio emerge come esito di pratiche, competenze e dispositivi di memoria, non come rappresentazione già data.

In una simile pluralità di materiali, la comparazione diventa indispensabile per mettere a fuoco ciò che è strutturale e ciò che dipende dai contesti. La comparazione europea delle pratiche documentarie cittadine ha mostrato con chiarezza quanto le forme di autenticazione, registrazione e conservazione incidano sulla costruzione stessa dello spazio urbano documentato [Prevenier, de Hemptinne 2000; Lazzarini, Gardoni 2013]. In nessuno di questi casi lo spazio è descritto in modo neutro: è selezionato, qualificato, reso rilevante da un atto e dalla sua funzione. E qui sta un primo punto fermo.

La questione che attraversa questa sessione può essere formulata in termini diretti: come rendere leggibile la città medievale a partire da fonti che non sono state concepite per offrirne una rappresentazione organica e onnicomprensiva? La risposta non consiste nell'attribuire ai testi una coerenza che non possiedono, né nel tradurli automaticamente in immagini. Richiede piuttosto un lavoro di formalizzazione e di messa in relazione, capace di tenere insieme testo, spazio e tempo. Ciò è tanto più vero perché queste fonti non sono state concepite né per una formalizzazione seriale né per una rappresentazione cartografica dello spazio: proprio per questo rendono inevitabili, e dunque controllabili, le scelte di modellazione che stanno tra fonte e rappresentazione.

Tale esigenza appare particolarmente evidente nei contesti del Mezzogiorno medievale, dove l'assetto urbano e territoriale si definisce attraverso configurazioni istituzionali differenti rispetto ai modelli comunali centro-settentrionali [Vitolo 2014]. Il riferimento al Mezzogiorno continentale non implica un'eccezione, ma un osservatorio comparativo: a mutare sono soprattutto le forme documentarie, i contesti di produzione e le modalità di conservazione, che richiedono strumenti capaci di cogliere specificità senza ricondurle a modelli normativi precostituiti.

In questa prospettiva, il ricorso alle Digital Humanities si configura come una modalità operativa che rende esplicite le esigenze di strutturazione dei dati e di confronto già presenti nelle fonti. La trasformazione del testo in dato strutturato, la georeferenziazione dei luoghi, la costruzione di reti relazionali o l'applicazione di procedure di riconoscimento automatico delle entità nominate consentono di collegare informazioni disperse e di osservare configurazioni che la sola lettura sequenziale non permette di cogliere [Luger, Vogeler 2025; Ambrosio – Vitolo 2023; Torres Aguilar et al. 2016; Karsvall, Borin 2018].

In un simile contesto, il ricorso ai metodi digitali non si configura come un'aggiunta esterna al lavoro dello storico, ma come una risposta alle esigenze stesse delle fonti. Quando la documentazione urbana si presenta come un insieme ampio e articolato, composto da serie diverse, notarili, amministrative, fiscali e descrittive, spesso conservate in archivi differenti e stratificate nel tempo, la possibilità di acquisire e organizzare in modo coerente informazioni relative a persone, luoghi, istituzioni e pratiche di scrittura diventa una condizione necessaria per l'analisi storica. La strutturazione digitale delle fonti, attraverso processi di trascrizione, indicizzazione e modellazione dei dati, consente infatti di mettere in relazione elementi che ricorrono in documenti separati, come nomi, toponimi, uffici,

formule, relazioni di confine e sequenze cronologiche. In questo modo diventano visibili connessioni e ricorrenze che, pur essendo storicamente significative, risultano difficilmente percepibili attraverso una consultazione isolata o esclusivamente sequenziale dei documenti. In questo senso, ogni rappresentazione della città medievale, grafica, cartografica o narrativa, è il prodotto di un percorso interpretativo che prende avvio dalla documentazione e ne esplicita le strutture relazionali.

Questa operazione comporta però una responsabilità metodologica. Visualizzare non equivale a dimostrare, aggregare dati non significa esaurire la complessità delle fonti, geolocalizzare un toponimo non implica definire se quel luogo, nel contesto storico considerato, può essere qualificato come 'urbano' in senso istituzionale e funzionale. Ogni processo di formalizzazione presuppone scelte: normalizzazioni lessicali, costruzione di tassonomie, criteri di inclusione ed esclusione. Rendere esplicite tali scelte significa mantenere il controllo critico durante l'interpretazione e riconoscere che mappe, grafici e modelli sono il risultato di uno schema di interrogazione.

Per questo le visualizzazioni valgono come ipotesi di lavoro: acquistano forza storica solo quando tornano a essere verificate sul testo, sulle procedure e sui contesti istituzionali che la documentazione rende riconoscibili.

È proprio questa natura stratificata e relazionale delle fonti a rendere necessario uno sguardo capace di muoversi tra scale differenti. La città medievale si rivela così come un sistema relazionale a più scale. Il singolo documento registra un evento, la serie documentaria permette di osservare ricorrenze e variazioni, la messa in relazione di luoghi, attori e pratiche rende visibili polarizzazioni, gerarchie e dinamiche di lungo periodo. Allo stesso tempo, la città non è soltanto uno spazio fisico: è anche costruzione simbolica, memoria condivisa, interpretazione culturale del territorio. Le fonti intrecciano dimensione materiale e immaginario, produzione giuridica e rappresentazione.

I contributi raccolti in questa sessione si collocano entro questa prospettiva comune, pur muovendo da corpora e tradizioni disciplinari differenti. Essi mostrano come la formalizzazione digitale possa operare a livelli diversi: dalla trasformazione di informazioni testuali in dati spaziali interrogabili, alla costruzione di basi dati relazionali su ampia scala; dall'analisi delle dinamiche territoriali di attori istituzionali, alla ricostruzione simbolica di luoghi urbani; fino alla riflessione sui limiti epistemologici della sola spazializzazione.

Ne emerge un quadro in cui la città non appare come un oggetto già dato, ma come il risultato di un processo di lettura. Testo, spazio e tempo diventano coordinate da mettere in relazione attraverso strumenti che ampliano le possibilità di osservazione, senza sostituire l'atto interpretativo. In questa prospettiva, i metodi e le tecnologie digitali non consegnano un'immagine definitiva della città medievale, ma rendono più trasparente la struttura delle fonti e più controllabile il percorso che conduce dalla documentazione alla rappresentazione.

Bibliografia

Ambrosio, A., Vitolo, P. (2023). *Medioevo digitale. Documenti e archivi. Arte e architettura*, Roma, Viella, pp. 7-102.

Cammarosano, P. (2004). *Italia medievale: struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma, Carocci.

Karsvall, O., Borin, L. (2018). *SDHK Meets NER: Linking Place Names with Medieval Charters and Historical Maps*, in «Digital Humanities in the Nordic and Baltic Countries Publications», vol. 1/1, pp. 38-50. DOI: 10.5617/dhnpub.11008.

Lazzarini, I., Gardoni, G., a cura di (2013). *Notariato e medievistica: per i cento anni di "Studi e ricerche di diplomatica comunale" di Pietro Torelli*, Roma, ISIME.

Luger, D., Vogeler, G. (2025). *From Digital to Distant Diplomatics*, Köln–Wien, Böhlau (Archiv für Diplomatik, Beiheft 22). DOI: 10.7788/9783412530921.

Prevenier, W., De Hemptinne, T., a cura di (2000). *La diplomatie urbaine en Europe au Moyen Âge*. Actes du congrès de la Commission internationale de diplomatie, Gand, 25–29 août 1998 (Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Early Modern Low Countries, 9), Leuven–Apeldoorn, Garant.

Torres Aguilar, S., Tannier, X., Chastang, P. (2016). *Named Entity Recognition Applied on a Data Base of Medieval Latin Charters*, in «Histoinformatics@DH» (2016).

Vitolo, G. (2014). *L'Italia delle altre città. Un'immagine del Mezzogiorno medievale* (Nuovo Medioevo, 101), Napoli, Liguori.

Fonti urbane e metodi digitali: il caso dei *Patria Constantinopolitana*

Urban Sources and Digital Methods: the Case of Patria Constantinopolitana

Maria Carolina Campone

Scuola Militare "Nunziatella"

Abstract

Il contributo intende indagare, con il supporto delle Digital Humanities, alcuni luoghi problematici dei *Patria Constantinopolitana*, corpus di scritti bizantini incentrati sulla storia, i monumenti e la topografia di Costantinopoli. In tal modo, si può aggiungere un inedito tassello alla comprensione di tali testi, alla conoscenza della *forma urbis* della capitale d'Oriente, alla ricostruzione dell'immaginario collettivo costantinopolitano e del simbolismo connesso a determinati luoghi, fenomeni e congiunture astrali.

*This paper aims to explore, with the support of Digital Humanities, some problematic loci of Patria Constantinopolitana, a corpus of Byzantine writings focusing on the history, monuments, and topography of Constantinople. This will add a new layer to the understanding of these texts, to the knowledge of *forma urbis* of the Eastern capital, to the reconstruction of the Constantinopolitan collective imagination, and to the symbolism associated with certain places, phenomena and astral conjunctions.*

Keywords

Digital Humanities; Patria Constantinopolitana; cambiamenti climatici.

Digital Humanities; Patria Constantinopolitana; climate changes.

Introduzione

Le Digital Humanities costituiscono uno strumento utile all'indagine delle fonti urbane medioevali. In particolare, esse possono integrare agevolmente alcuni testi sulla cui interpretazione la critica non è concorde.

È il caso dei *Patria Constantinopolitana*, corpus di scritti bizantini, editi da Theodor Preger in due volumi nel primo decennio del secolo scorso, datati entro un ampio arco temporale che va dall'VIII al XII secolo [Cameron-Herrin 1984, 4; Kazhdan 1987]. Eterogenei in quanto a forma e contenuto, i *Patria* -di cui manca ancora una traduzione completa in italiano- sono caratterizzati da uno stile a tratti volutamente oscuro, da attribuzioni e datazioni apparentemente errate, ma, a ben guardare, frutto di calcoli attenti, dalla presenza di numerose profezie e oracoli sul destino della città.

L'ipotesi avanzata in passato che si tratti di opere di pura fantasia è da escludere sia per l'abbondante numero di codici che le trasmettono sia perché a un'attenta analisi risultano congruenti con il quadro storico [Anderson 2011] e foriere di importanti informazioni. I *Patria* rientrano piuttosto in quella letteratura dell'immaginario [Le Goff 1985] nella quale elementi dei *mirabilia* classici e tardoantichi e cenni magici e fiabeschi si fondono entro una cornice cristiana. In effetti, al di sotto di una trama narrativa simbolica, è possibile ricostruire riferimenti a precise vicende storiche e luoghi centrali della città antica, collegati a determinate congiunture astronomiche o a fattori ambientali e crisi climatiche.

Profezie e oracoli

Profezie e oracoli di natura escatologica costituiscono uno degli aspetti tipici della raccolta. In particolare, le *Parastaseis syntomoi chronichai*, presentano una descrizione delle statue di Costantinopoli

intessuta di vaticini e presagi oscuri di natura astronomica, collegati a luoghi dal particolare valore strategico e urbanistico: l'Ippodromo, lo Xerolophos e l'Exakionion.

In merito alle profezie dell'Ippodromo, sono stati ampiamente indagati sia il contesto di riferimento sia le allusioni ivi contenute e si è dimostrato come alla base dei passi in cui esse sono presenti ci sia il tema stoico della "caduta degli astri", semplificato e privato della sua complessità originaria e dotato di una valenza escatologica [Dagron 2011, 98-103; Campone 2024a].

Alle altre due località si riferiscono i paragrafi 20 e 21 [Preger 1901, 32]. Nel primo di essi si legge che nello Xerolophos vi erano «una statua di Artemis con 16 colonne tortili, una di Severo il fondatore e un tripode. Qui lo stesso Severo celebrava molti sacrifici; qui venivano dati molti responsi; qui fu sacrificata una fanciulla e una posizione astronomica si mantenne per 36 anni». Lo stesso racconto è ripetuto nei *Patria* II, dove tuttavia in luogo del tripode è registrata la presenza di un «oroscopo tripode» [Preger 1907, 160-161] e si aggiunge che la colonna ivi presente, così come quella del Tauros, recava, scolpite, le vicende della fine della città e della sua presa [Preger 1907, 176-177].

Nel successivo paragrafo, si riferisce che «una volta il cosiddetto Exakionion aveva una lepre, un cane e un enorme Fauno, tre figure da un sol pezzo di ferro e molti altri monumenti si conservavano in quel luogo. Marciano li fece rimuovere e li trasferì nei pressi di san Mamete. C'era anche un grande bagno, in cui rischiavano di finire coloro che dicevano di non aver dato retta a una profezia».

Ambedue i luoghi, siti nell'area occidentale della capitale, erano parte del percorso trionfale compiuto dagli imperatori: il primo, tradizionalmente indicato -almeno a partire dal VII secolo- come il "settimo colle" della città [Brandes 2003], era noto anche come "Theama" ossia "spettacolo straordinario", a riprova del suo fascino misterioso; il secondo, collocato su una collina nell'area nordorientale del Sigma, nel punto più alto delle mura costantiniane, aveva finito col dare il nome a un quartiere specifico. Il carattere oracolare e la voluta oscurità fanno supporre la presenza di elementi più antichi, anche facenti capo a tradizioni diverse, uniti fra loro in maniera tale da aver perso il proprio significato specifico. Per un verso, vi si riconosce una tradizione locale che rivendica la propria autonomia politica, attribuendo la nascita della città a Severo, laddove un diverso filone letterario faceva dello Xerolophos il luogo in cui l'imperatore aveva posto l'accampamento durante l'assedio a Pescennio Nigro [Dagron 1984, 75]; per un altro, è evidente l'assunzione dell'eredità greca, ridotta a mero frustulo. La scarsa notizia delle *Parastaseis* è stata messa in relazione con una tradizione patriografica rielaborata nel corso del XVI secolo, secondo la quale, dopo tre anni di assedio, Severo aveva deciso di interrogare gli astri in quel luogo con l'aiuto di Giovanni, «filosofo e astrologo», ricevendone una risposta di natura escatologica [Campone 2025].

Quanto all'Exakionion, ridotto nell'VIII secolo ad area periferica -occupata prima dagli ariani e poi dagli iconoclasti- e luogo di sepoltura, esso è spesso in relazione ai riti di fondazione condotti da Costantino [Phil., *Hist. Eccl.* II, 9; Preger 1907, 217] e, in particolare, alla cerimonia della *limitatio* e dell'*ananeosis* delle mura urbane, durante le quali l'imperatore, per ispirazione divina, aveva fissato con la sua lancia in questa zona il *pomoerium*, elemento rilevante sia da un punto di vista religioso sia politico, fondamentale per la costituzione dell'identità della *civitas*. La sua inviolabilità, presente nei racconti che stanno alle origini delle città antiche [Carandini 2007], sancita da un sacrificio che lo rendeva *sacrum*, era ribadita da una serie di prescrizioni religiose che ne facevano una zona liminare sotto il profilo legale e religioso. Il rito conteneva dei punti fermi ben precisi: la lancia da scagliare per fissare i *lineamenta*, gli assi principali e il solco da tracciare con l'aratro [Sparavigna 2024].

Nelle scarse profezie delle *Parastaseis* si coglie un rimando alle operazioni fondative della città, attraverso i pochi dati sopravvissuti all'oblio del primitivo contesto di riferimento: l'accento all'astrologia e ai sacrifici è presente in molti miti di fondazione o in quelli relativi agli ecisti, così come la punizione per annegamento, fortemente simbolica, probabilmente connessa alla costruzione, fra i due siti, della cisterna di Mocio, realizzata sotto il regno di Anastasio I (491-518). L'insieme delle notizie fa pensare ai tentativi di dotare la *Nea Rome* di un bagaglio mitico paragonabile a quello dell'*Urbs*, rielaborati nell'ambito di una tradizione "negazionista" dell'eredità costantiniana. La spettacolarità del "Theama" doveva essere assicurata non solo dall'aura decisamente soprannaturale dello Xerolophos, cui contribuivano la veste architettonica e la collezione di sculture, ma anche dalla sua vocazione oracolare. L'accento al sacrificio di una giovane aggiunge un tassello ulteriore per la comprensione del testo: interpretato come rito di passaggio, il sacrificio femminile era associato a eroine e a mostri o animali selvatici come il toro, animale totemico omonimo della costellazione centrale nei riti fondativi della nuova capitale [Campone 2022].

Se ne deduce che l'*Exakionion* e lo Xerolophos, siti in posizione elevata rispetto alla città, potessero essere ritenuti gli originari *auguracula* costantiniani, ipotesi avallata anche dalla loro localizzazione a occidente, dal momento che il sacerdote, prima di condurre la *limitatio*, doveva poter guardare verso est e sudest, i punti degli auspici positivi [Gottarelli 2003, 160-162]. Il loro originario significato nella *forma urbis* costantinopolitana era venuto meno nell'VIII secolo, quando, a seguito dei conflitti religiosi e di una vera e propria persecuzione degli ordini monastici avviata sotto Costantino V, molti monumenti furono abbandonati e caddero in rovina e intere aree furono adattate a nuove funzioni.

Ai riti di fondazione accennano sia altri passi dei *Patria* II sia Giovanni Lido, che riporta il nome dei sacerdoti incaricati delle cerimonie, lo ierofante Pretestato e l'augure Sopatros, i quali, insieme a Costantino, *pontifex maximus*, seguirono in cielo con il lituo le costellazioni "generatrici" di Boote e delle due Orse e tracciarono il solco primigenio [Giov. Lid. *de mens.* IV, 2].

La ricostruzione e localizzazione dei luoghi deputati agli auspici spiegherebbero la storia di questi siti e delle caratteristiche profetico-oracolari associate ad essi.

Le Digital Humanities nello studio dei *Patria*

Una verifica delle ipotesi relative ai due paragrafi citati può venire dall'uso di un planetario digitale. In particolare, tramite Stellarium, è possibile ricostruire la mappa del cielo in 3D nei momenti di fondazione di Costantinopoli onde verificare il valore degli *auguracula* urbani e il significato dei brani ad essi relativi, valore che, col tempo, si era affievolito, ma non era andato perso.

Le date dei riti fondativi sono state individuate già da tempo sulla base delle fonti antiche [Mazzarino 1974, 124-125]: 8 novembre 324 (o 326) per la *limitatio* e l'*ananeosis*, il 26 novembre 328 per la *consecratio* e il 10 maggio 330 per la *dedicatio*.

Considerando che gli auspici si prendevano alle prime luci dell'alba, una volta localizzato come punto di osservazione l'attuale Istanbul e indicata la fase oraria corrispondente al sorgere del sole, si ottiene una ricostruzione della volta celeste contenente elementi molto utili a chiarire i dati letterari: la presenza in tutti i giorni indicati di Andromeda e delle costellazioni "generatrici" di Boote, del Grande Carro e della Vergine così come di Orione e del Cane maggiore; Mercurio in levata a est l'8 novembre ad annunciare la nascita della *Nea Rome* (FIG. 1), Marte in Vergine il 26 novembre (FIG. 2), in una posizione astronomica evidentemente legata al mito della nascita di Roma.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

Il 10 maggio 330, poi, il Cigno, costellazione “chiave” per Costantino [Campone 2022, 58-86], e il Sole nel Toro ad est, vicino ad Aldebaran, la stella più luminosa dell’ammasso stellare, accrescevano il valore simbolico del quadro astrale, alludendo all’inizio di una nuova civiltà e alla sostituzione del vecchio sole con uno nuovo e più potente, che avrebbe destituito ogni vecchio potere (FIG. 3). La presenza di Andromeda fra Pegaso e Perseo, accanto a Cefeo e Cassiopea, caratterizzava un’intera porzione di cielo verso oriente, riproponendo agli astanti il mito del sacrificio di una vergine, successivamente privato di ogni rapporto con la cultura pagana. Infine il Triangolo estivo -Vega, Altair e Deneb- rammentava a Costantino la fortunata situazione celeste verificatasi al Ponte Milvio il 28 ottobre 312, costituendo così un auspicio a lui particolarmente favorevole.

Molti gli elementi che ricordavano il legame con Roma: Marte in Vergine, Sirio, Orione, le Iadi e le Pleiadi, che, con i loro fenomeni di orto e occaso rispetto al Sole segnavano nel calendario rustico e meteorologico le fasi dell’anno importanti per i lavori agricoli, per i ritorni delle piogge, della cattiva stagione e dell’aria malsana, consentivano la “rifondazione” della nuova capitale nel segno della prima [Vinci-Maiuri 2017]. In particolare il *Canis maior*, ammasso stellare di rilievo nella cultura romana [Ienna 2010], si imponeva per la sua complessa simbologia, in continua oscillazione fra mondo ctonio e uranio, custode dei confini di mondi e ambienti diversi, intermediario con l’Oltretomba e psicopompo di fiducia, tale da alimentare una narrazione dicotomica e ambivalente.

Sul significato del Toro per la *forma urbis* costantinopolitana si è già scritto: qui importa sottolineare come il compito dell’augure, che con il lituo doveva “tagliare” il *templum* celeste e proiettarlo sulla terra, sia ancora riconoscibile nella *forma urbis* costantinopolitana, dove la zona occidentale, negativa negli auspici, era riservata alle sepolture, a nord-est gli edifici religiosi più importanti,

Haghia Eirene e Haghia Sophia, mentre il *ductus* della Mese, con le sue biforcazioni, riproduceva le Iadi e le Pleiadi, queste ultime determinanti perché in rapporto ai sette colli tanto a Roma quanto a Costantinopoli.

La ricostruzione precisa del quadro astronomico diventa utile punto di riferimento per comprendere il valore che alcuni siti urbani conservano ancora nel Medioevo. In effetti, tenendo conto delle date di *inauguratio*, *consecratio* e *dedicatio*, del ruolo delle costellazioni “generatrici” e dei miti ad esse associati, si comprende come il racconto dell’anonimo patriografo sembri rielaborare un legame astronomico-sacrale di cui, col tempo, si era perso il senso: il ricordo del sacrificio femminile sullo Xerolophos, conserverebbe la memoria dell’evento generativo della capitale, reinterpretato in chiave mitica ed esemplificato su racconti ampiamenti diffusi nella letteratura greca preclassica e classica. La coincidenza tra la data di fondazione della città, il segno del Toro e la connessione con Roma, il tentativo sostanziale di replicare il *templum* celeste in quello terrestre, l’importanza durante le fasi di creazione della città costantiniana delle costellazioni di Pegaso e Adromeda portano a vedere nelle profezie dei *Patria* l’eco degli auspici fondativi su cui Costantinopoli si reggeva.

Astrologia, astronomia e meteorologia come fenomeni morali

L’uso integrato di DH e fonti storiche si rivela fondamentale anche a proposito di uno dei testi più complessi dei *Patria*, la *Dieghesis della Megale Ekklesia*. La descrizione di Santa Sofia presenta dati assolutamente non corrispondenti a quelli noti da una lunga e concorde tradizione: gli architetti Anthemio di Tralles e Isidoro di Mileto sono qui sostituiti da un non altrimenti noto Ignazio, definito “maistor”, rivale di Giustiniano, e l’intero racconto è pervaso da una simbologia legata all’acqua di difficile interpretazione. La stessa chiesa è presentata come una sorta di nave, l’altare è definito “thàlassa”, il pavimento marmoreo è simile «ad acqua di mare o di fiume che scorre continuamente» [Preger I, 102] e le centine, eliminate dopo la ricostruzione della cupola, vengono gettate -in maniera del tutto inverosimile- nella navata, preventivamente allagata sino al tamburo, onde Ignazio possa galleggiare su di esse. Un tale racconto, assolutamente problematico e ambiguo, è stato messo in relazione con l’avvento dell’iconoclastia, la deposizione di Michele I Rangabe e la lotta per il patriarcato tra Fozio e Ignazio, erede al trono spodestato, che portò alla rottura con il papato e fu premessa allo scisma orientale [Efthymiadis 2015; Campone 2024b]. In tale contesto, la basilica diviene nave di salvezza per la cristianità e l’onnipresenza dell’acqua si può spiegare alla luce di quella “meteorologia morale” che ha trovato spazio di recente negli studi di bizantinistica [Preiser Kapeller 2015 e 2024; Bar-Oz et alii 2019].

La presenza delle acque e del “mare” costituisce un dato ricorrente in molti testi bizantini, con una connotazione decisamente negativa, probabile traccia di catastrofi naturali che coinvolsero individui singoli e/o intere comunità. In genere, questi racconti riflettono la formazione religiosa e le attese escatologiche dell’autore, ma dimostrano anche la consapevolezza di fenomeni meteorologici straordinari o anomali, in cui la salvezza è assicurata esclusivamente dall’intervento divino. Tali fenomeni sembrano in relazione a quella “anomalia climatica medievale” (MCA) che causò in Europa e in Asia forti oscillazioni di temperatura e ridotta attività solare, connessa anche a forti eruzioni vulcaniche [Preiser Kapeller 2024]. In particolare il IX secolo rientra in quella “piccola era glaciale tardoantica” che in passato si riteneva avesse caratterizzato solo VI e VII secolo e che invece continua fino al X [Preiser Kapeller 2015; Büntgen et alii 2016].

Una spiegazione simbolica di dati climatici trova supporto in simulatori come il Community Climate System Model (CCSM) e l'Earth System Model simulations (CCSM4), quest'ultimo composto di quattro, separati modelli, che ricostruiscono simultaneamente l'atmosfera, il livello degli oceani, la temperatura e il suolo della terra. I dati che si ottengono confermano una riduzione delle temperature nel IX secolo, una dinamica climatica turbolenta (FIG. 4), abbondanti precipitazioni ben prima del cosiddetto Oort Minimum, che determinò il "lungo inverno" del X secolo, e variazioni di temperatura e di umidità anche in connessione con le eruzioni dei vulcani islandesi (FIG. 5).

Tale situazione giustifica tanto le attese apocalittiche della coeva letteratura, che integra selettivamente particolari fenomeni, quanto strategie narrative individuali volte a collegare elementi naturali alla formazione religiosa dell'autore. Come è stato rilevato, l'analisi di storie e racconti inerenti l'acqua e la pioggia dimostra che esse fanno da sfondo a *exempla* o Vite di santi, per mettere in risalto il potere salvifico del protagonista. Nel testo in questione, Ignazio, figlio di Michele I Rangabe, privato della successione da

Leone V l'Armeno e divenuto patriarca della città, la cui azione fu ispirata al tentativo di evitare uno scisma con Roma, è visto come simbolica ancora di salvezza nei flutti delle lotte di potere e degli scismi religiosi e quindi "maestro" nella ricostruzione di Santa Sofia.

Conclusioni

Le Digital Humanities possono facilmente integrare l'analisi storica e testuale restituendo a specifici siti il loro ruolo originario nella *forma urbis*. Nei casi esaminati, esse confermano che nei *Patria* il ricorso a fenomeni estremi inseriti nella narrazione, elementi a prima vista aneddotici o poco credibili, riferimenti a portentosi fenomeni celesti sono da mettere in relazione con la qualità e le caratteristiche della leadership e con l'esercizio del potere imperiale e religioso. Attraverso un vero e proprio processo di incorporamento, condizioni astronomiche connesse ai riti fondativi, divenute col tempo incomprensibili, e fenomeni estremi erano reinterpretati come elementi narrativi, la cui individuazione aiuta a far luce sulla genesi e il significato del *corpus* patriografico.

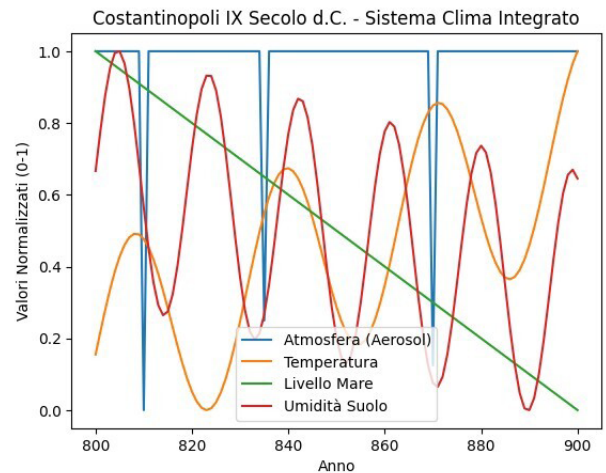


Fig. 4.

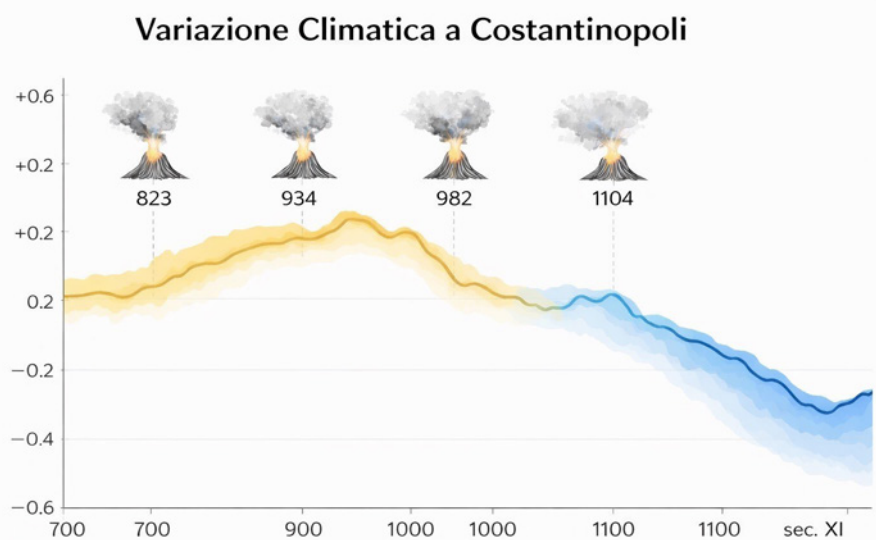


Fig. 5.

Il contesto culturale di riferimento rimanda a quel vasto movimento di ritorno alla cultura classica che percorre tutto il IX secolo e che si intreccia ai contrasti religiosi e politici in merito all'utilizzo delle immagini sacre. Come già suggerito [Magdalino 2006, 55-89], esiste un legame fra il revival scientifico del IX e X secolo, che comporta una riscoperta dell'astrologia e dell'astronomia e un forte simbolismo, e il pensiero iconoclasta, che ereditava gli interessi cosmologici della letteratura bizantina del VII secolo. Come la tendenza antropomorfa della statuaria e della pittura diveniva dominio degli iconoduli, così la cosmologia del neoplatonismo cristiano bizantino confortava gli avversari delle immagini e li portava a rivalutare l'astrologia e le variazioni climatiche quale linguaggio divino nell'universo.

Le simulazioni ottenute con i citati programmi, lette sinotticamente con i dati letterari, ci dicono inoltre che variazioni del clima si verificarono nel contesto di una vulnerabilità storicamente specifica, sviluppata in determinati momenti, sottolineando la necessità di approfondire lo studio della dimensione sociale del cambiamento climatico nel passato, essenziale anche in considerazione del dibattito politico attuale.

Bibliografia

- Anderson, B. (2011). *Classified Knowledge: the epistemology of statuary in the Parastaseis Syntomoi Chronikai*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», 35/1, pp. 1-19.
- Bar-Oz, G. et alii (2019). *Ancient trash mounds unravel urban Collapse a century before the end of Byzantine Hegemony in the southern Levant*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences», 116/17, pp. 8239-8248.
- Brandes, W. (2003). *Sieben Hügel: Die imaginäre Topographie Konstantinopels zwischen apokalyptischem Denken und moderner Wissenschaft*, in «Rechtgeschichte», 2, pp. 58-71.
- Büntgen, U.-Myglan, V.S.- Charpentier Ljungqvist, F. et alii (2016). *Cooling and societal change during the Late Antique Ice Age from 536 to around 660 AD*, in «Nature Geoscience» 9/3, pp. 231-236.
- Cameron, A.-Herrin, J. (1984). *Constantinople in the Early Eighth Century: the Parastaseis syntomoi chronikai (introduction, translation, and commentary)*, Leiden, Brill.
- Campone, M.C. (2022). *Sotto il segno del Toro. La fondazione di Costantinopoli tra elementi astrologici e influenze neoplatoniche*, in «Studi sull'Oriente cristiano» 26/1, pp. 97-118.
- Campone, M.C. (2024a). *Fra cielo e terra. Profezie apocalittiche, eventi atmosferici e simbolismo astronomico nel racconto dei Patria Costantinopolitana*, in «De medio aevo» 13/1, pp. 35-49.
- Campone, M.C. (2024b). *Il "mare" di Santa Sofia. Simbologia delle acque, dispute religiose e strategie testuali nella Diegesis della Megale Ekklesia*, in «Studi sull'Oriente cristiano» 28/1, pp. 17-34.
- Campone, M.C. (2025). *Exakionion e Xerolophos: luoghi liminari e profezie nei Patria costantinopolitana*, in «Studi sull'Oriente cristiano», 29/1, pp. 139-156.
- Carandini, A. (2007). *Roma. Il primo giorno*, Bari, Laterza.
- Dagron, G. (1984). *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des «Patria»*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dagron, G. (2011). *L'hippodrome de Constantinople. Jeux, people et politique*, Paris, Éditions Gallimard.
- Efthymiadis, S. (2015). *Diegesis on Hagia Sophia from Late Antiquity to Tenth-Century Byzantium*, in «Byzantinoslavica» LXXIII, 1/2, pp 7-22.
- Follieri, E. (1982). *La Fondazione di Costantinopoli: riti pagani e riti cristiani*, in *Roma, Costantinopoli, Mosca*, Atti del I Seminario internazionale di Studi storici "Da Roma alla terza Roma" (21-23 aprile 1981), Napoli, E.S.I., pp. 217-231.

- Gottarelli, A. (2003). *Modello cosmologico, rito di fondazione e sistemi di orientazione rituale. La connessione solare*, in «Ocnus»11, pp. 151-170.
- Ienna, D. (2010). *Quel cane di Sirio una stella su Roma antica. Antropologia astronomica nella poesia e nella trattatistica latina*, in *Il cielo e l'uomo: problemi e metodi di astronomia culturale*, a cura di E. Antonello, Atti del VII Convegno nazionale di Archeoastronomia (Roma, 28-29 settembre 2007), Napoli, Edizioni La città del sole, pp. 147-162.
- Kazhdan, A. (1987). *Review of Cameron and Herrin, Constantinople*, in «Byzantinische Zeitschrift»80, pp. 400-403.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire médiéval* [1985], Paris, Gallimard (trad.it. 2021. *L'immaginario médiéval*, Bari, Laterza).
- Magdalino, P. (2006). *L'Orthodoxie des astrologues. La science entre le dogme et la divination à Byzance (VI-le-XIVe siècle)*, Paris, Lethielleux.
- Mazzarino, S. (1974). *Antico, tardoantico ed era costantiniana*, 1, Roma, Dedalo.
- Preger, Th., a cura di (1901). *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, I, Lipsia, Teubner.
- Preger, Th., a cura di (1907). *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, II, Lipsia, Teubner.
- Sparavigna, A.C. (2024). *Il Dies Natalis di Costantinopoli*, in «SSRN», pp. 1-21.

Networks and Landscapes: Spatial and Digital Approaches to Medieval Naples and Its Surroundings

Christian Marcantonio

DSWLab, UNINA; ICARUS Italia
christianmarcantonio@gmail.com

Abstract

Il contributo intende analizzare la configurazione territoriale della Napoli medievale (IX – XII secolo) attraverso la documentazione notarile, interpretata come osservatorio privilegiato delle relazioni tra società urbana e territorio. La strutturazione digitale delle attestazioni consente di individuare distribuzioni spaziali, dinamiche cronologiche e livelli di articolazione dei paesaggi agrari documentati. Il caso del monastero di San Sebastiano mostra come le pratiche giuridiche contribuissero alla gestione e alla valorizzazione del territorio.

This paper analyses the territorial configuration of medieval Naples (9th – 12th centuries) through notarial records, interpreted as a unique vantage point for examining the relationship between urban society and the surrounding territory. The digital structuring of the records makes it possible to identify spatial distributions, chronological dynamics and levels of articulation within the documented agricultural landscapes. The case of the monastery of San Sebastiano shows how juridical practices contributed to the management and development of the territory.

Keywords

Digital History; Storia Medievale; Mappatura Storica.

Digital History; Medieval History; Spatial and Network Analysis.

Introduction

Between the ninth and twelfth centuries, Naples functioned as a highly urbanised centre whose economic and social vitality was deeply intertwined with its surrounding territory, forming an integrated system sustained by the dense circulation of goods, people, rights, and resources [Cuozzo, Martin 1995; Arthur 2002, 83-108; Feniello 2007, 3]. Rather than a simple urban nucleus surrounded by a rural hinterland, the Neapolitan duchy can be defined as an urban-territorial system in which the city and its surrounding areas were linked through economic, social, and juridical relations.

This study approaches notarial documentation as a privileged perspective for observing how this relationship between city and territory was structured in practice. On the one hand, charters constitute one of the most substantial bodies of written documentation preserved for medieval Naples. On the other, they record concrete juridical actions through which lands and properties entered negotiated relationships and became the object of economic and social strategies.

In this sense, the articulation of both rural and urban places became embedded in the ways in which society organised, regulated, and transmitted control over land. The landscapes that appear in the documents – through the description, the transfer and concession of property – acquired relevance within documentary practices and were fixed in juridical form. For this very reason, charters and deeds provide a privileged field of inquiry.

Examining these attestations makes it possible to observe how spatial references take shape within the documentation and how their distribution varies across different parts of the territory and over time. The resulting picture helps reconstruct the space that emerges when land, resources, and

productive units become the object of juridical action. Precisely for this reason, the documentary record allows us to identify those areas in which economic activity, rights, and forms of territorial organisation appear most frequently within regulated transactions. Working with a large and fragmentary corpus required transforming charter evidence into a machine-readable dataset – that is, a structure that could be systematically queried. The material was organised to correlate interpretative categories, spatial data, and chronological intervals, allowing patterns of recurrence and variation to be assessed across the documentation.

Digital tools are therefore part of the analytical process itself, combining critical source analysis with data modelling. The aim remains historical: to understand the territorial dynamics of medieval Naples. Digital methods serve to show a dispersed and uneven documentary record can be examined at scale.

1. Documentary corpus

The documentary *corpus* on which this study is based was defined through a preliminary survey of the principal collections preserving notarial documentation for medieval Naples. The initial definition of the corpus began during preliminary research conducted for a Master's Thesis [Marcantonio 2024] and was subsequently expanded and refined for the purposes of the present study. The selection aimed to include acts recording juridical transactions involving lands, properties, and productive resources within the Neapolitan territory. The documentary corpus consists of the *Regii Neapolitani Archivi Monumenta* [Libertini 2011¹] which contains the full transcription of the acts belonging to the first series of the lost archive, published between 1845 and 1861. These are complemented by the *Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam Pertinentia* [Capasso 1885, 1892]. Additional documentation derives from collections of *regesta*, including the charters of the Monastery of SS. Severino and Sossio [Pilone 1999], of Monastery of San Gregorio [Pilone 1996; Vetere 2000], and the *Notamento cavato dalli Instrumenti e Privilegii che si conservano nell'Archivio del monasterio di S. Sebastiano di Napoli*², which made it possible to extend the investigation to the end of the twelfth century.

In total, the *corpus* comprises 2,460 items. It is a composite body of documentation characterised by various levels of mediation: nineteenth-century transcriptions, modern *regesta*, and indirect traditions incorporated into later repertories.

1 <https://www.iststudiatell.org/fonti.htm>

Acknowledgements: The datasets, code, and maps produced in the course of this research will be made publicly available and progressively updated on the author's GitHub profile (<https://github.com/xpi-an>), in accordance with FAIR principles.

The present study represents a first stage in the systematisation of the data emerging from the analysis and is conceived as a basis for further investigation. For reasons of space, and in order to devote adequate space to the application of digital tools, only some of the most significant elements identified in the course of the analysis have been discussed here. The expansion of the corpus and the integration of additional data with those already included will make it possible to refine the reconstructed framework further.

2 BSNSP, ms. XXVIII C 9, cc. 245 – 652.

2. From Historical Source to Data: Constructing the Analysis

Notarial documents do not provide ready-made lists of properties or places. They record legal acts, and properties appear when they become the object of sale, concession, or donation. The information relevant to this study is therefore embedded within the texts, interwoven with the formal conventions of juridical tradition and the late Latin vocabulary of a society writing around the year 1000. The basic unit of analysis was not the document as a whole. In this study, an “element of interest” refers to each individual property or spatial unit mentioned in a legal act that becomes the object of juridical action.

A single act may describe multiple properties – land parcels, buildings, cultivated plots, or urban spaces – each treated as an autonomous unit. This analytical “disaggregation” makes it possible to observe more precisely how properties are described and which features recur in the documentation, thereby allowing a closer examination of how different properties are qualified.

To analyse these elements systematically and observe their characteristics at scale, it was necessary to intervene in their form – namely in their structural organisation.

The *corpus* was structured in tabular format with normalised fields recording: the type of properties, the juridical action affecting it, its location, the documentary source from which the information was extracted, and its chronological context.

The database was organised into three distinct tables: one dedicated to the charters, containing metadata and chronological information; one dedicated to the elements of interest identified within the acts; and one dedicated to places, including their spatial attributes. This structure separates different informational levels – document and chronology, properties, geographical context – reducing redundancy where possible and making the relationships between levels more explicit. The tables were handled in a Python environment using *Pandas* library for data manipulation, *GeoPandas* for spatial data management, and *NetworkX* and *PyVis* for network analysis and visualisation, and were subsequently linked through shared keys. This approach made it possible to recombine the data according to different research questions.

The transition from text to data required explicit methodological choices to render the source into a structured and formalised representation [Schöch 2013]. Terminological variants (e.g. *terra*, *fundus*, *fundicello*, *clausuria*) were normalised and grouped into coherent categories; chronological references were standardised; and topographical information was harmonised as far as possible. This process aims to make the source systematically interrogable while preserving its complexity. The resulting elements were organised into a taxonomy derived from documentary recurrence. The purpose is not to reconstruct a complete image of the territory, but rather to recover what the documentation makes visible. The territory that emerges from the analysis therefore corresponds primarily to the space recorded within documentary practices – that is the space that becomes relevant when it enters juridical transactions.

This selectivity constitutes a meaningful perspective. The properties recorded in the deeds represent an “acted-upon” space, shaped and transformed by communities, and are those over which rights are exercised, relationships negotiated, and material and economic structures organised. Through them, it becomes possible to trace how a community used and structured its territory over time.

Bringing together spatial and temporal dimensions allows patterns of recurrence, regional variation, and change over time to be identified. Computational tools supported historical judgment, allowing

us to work on a large dataset while keeping classificatory decisions transparent and translating these relationships into graphs and thematic maps. These visualisations are more than an illustrative device: by making concentrations, imbalances, and dynamics immediately perceptible – phenomena that would be difficult to detect through sequential reading alone – they form an integral part of the interpretative process [Dunn 2019] and allow for large-scale comparative observation across the documentary record [Moretti 2000; Birkholz and Budke 2021]. This interpretative use of network and spatial modelling aligns with recent applications in digital humanities, where relational visualisation functions as a heuristic tool rather than mere illustration [Gabay & Vitali 2019; Smail 2025].

Distributions, Concentrations, Dynamics

The initial stage of analysis examined the distribution of relevant occurrences within the documentation across the different regions of the Neapolitan territory. The aim was to identify where, and with what intensity, notarial records register and formalise properties, places, and resources. Their concentration thus makes it possible to pinpoint the areas in which space most frequently enters the documentary record.

The overall distribution reveals a clear predominance of the *Ager Neapolitanus* (39% of the total) and the *Plagiense* (18%), which together account for the largest share of attestations. They are followed, at significantly lower levels, by Naples (17%), the *Liburia* (10%), and the more peripheral zones. The resulting picture is that of a strongly polarised system, in which the areas most immediately connected to the city occupy a central position within the documentary dynamics.

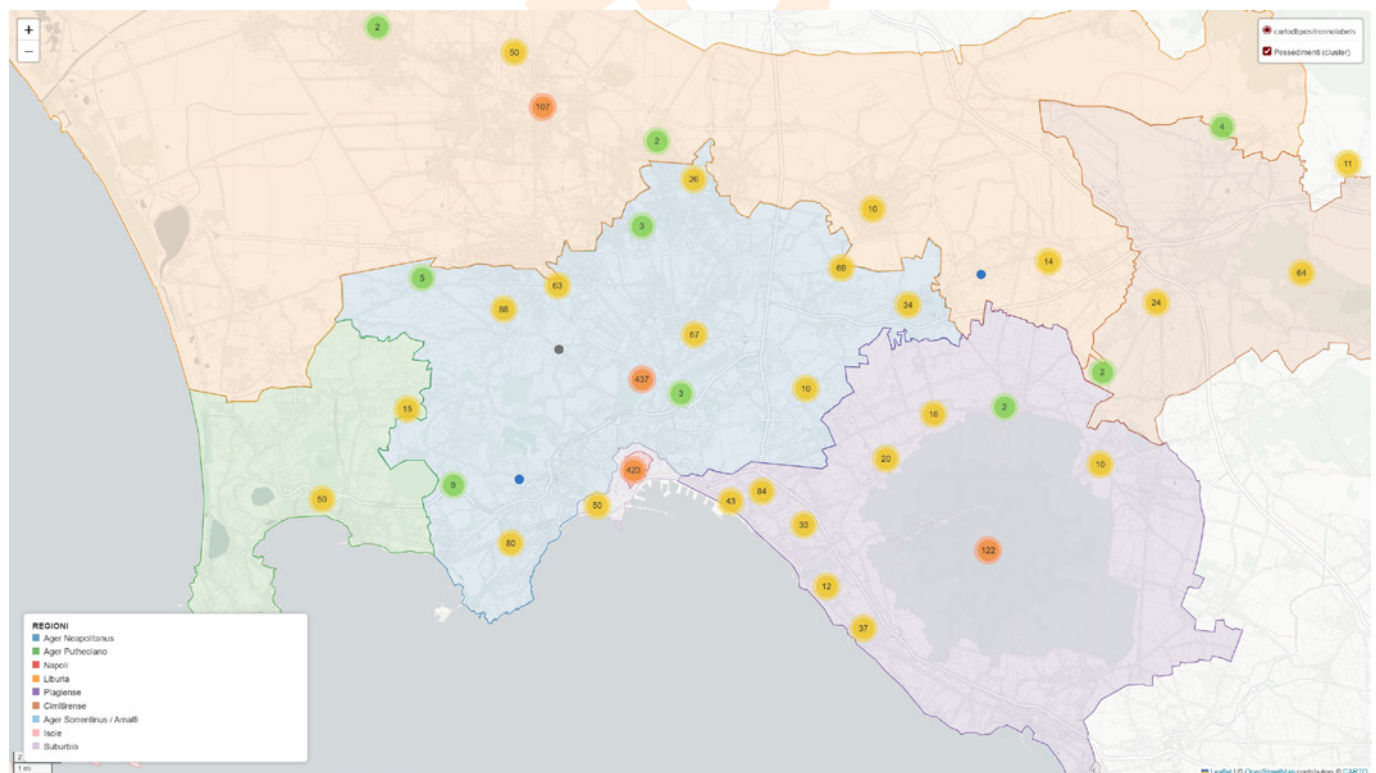


Fig. 1. Spatial distribution of documented elements of interest across the Neapolitan territory (9th–12th centuries). Regional clusters (*Ager Neapolitanus*, *Plagiense*, *Liburia*, Naples, and others) display the quantitative concentration of occurrences, while the pop-up illustrates the structured metadata associated with each record (location, typology, juridical action, and date).

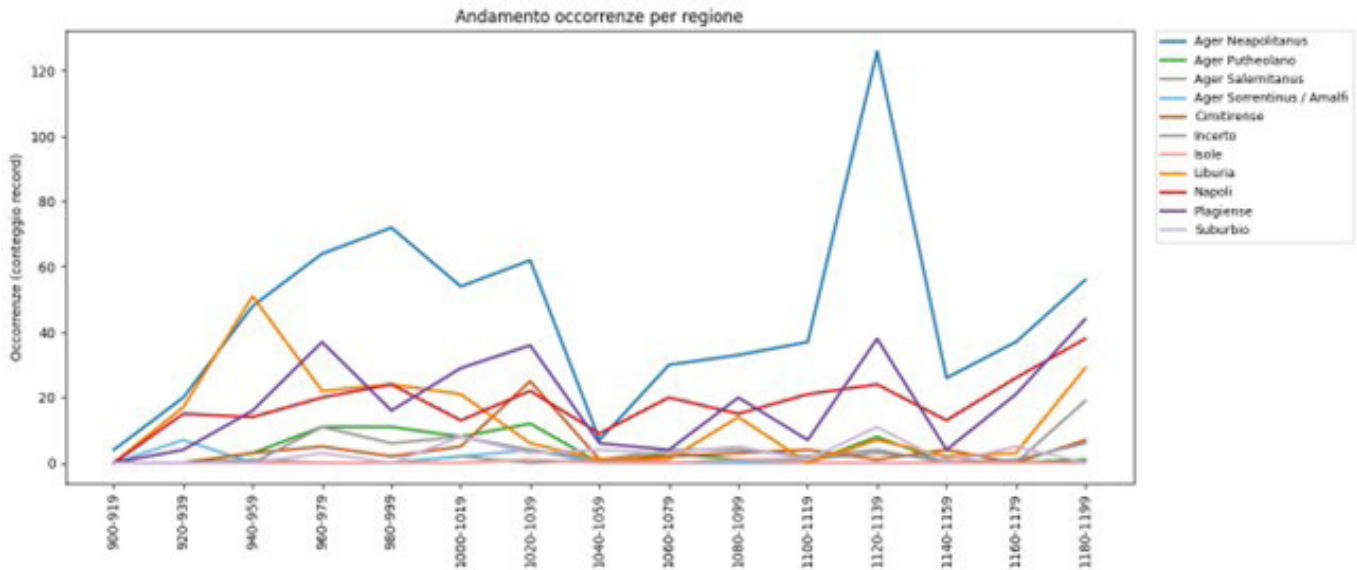


Fig. 2. Chronological trend of documented occurrences by region, divided into twenty-year intervals (900–1199). The graph highlights the predominance of the Ager Neapolitanus and the Plagiense, the peak between 1000–1039, and the subsequent contraction, followed by renewed growth in the late eleventh and twelfth centuries.

This territorial concentration becomes even more meaningful when examined over the medium to long term. The chronological trend, divided into twenty-year intervals, shows a gradual increase in occurrences between the mid-tenth century and the early decades of the eleventh, with a peak between 1000 and 1039. This phase is followed by a marked contraction in the subsequent twenty-year period, particularly evident in the *Ager Neapolitanus* and the *Plagiense*.

Although the data indicate a common general trend, they also reveal local variations. The attestations relating to the city of Naples do not exhibit an equally pronounced decline: despite fluctuations, the presence of urban properties in contractual records maintains a certain continuity. The contraction primarily affects rural and peri-urban landed interests, whereas the formalisation of urban space appears to be less significantly impacted by this phase of slowdown.

From the late eleventh century onwards, a new phase of growth becomes visible, which took on substantial dimensions in the twelfth century. Again, the revival was mainly concentrated in the areas closest to the urban centre, where the eastern suburban zone between *Porta Nobense* and the present-day Piazza Mercato assumes increasing importance. More peripheral zones, by contrast, continue to be characterised by discontinuous and quantitatively limited documentary presence.

The overall pattern thus suggests a selective dynamic: during phases of contraction, interest in more distant areas diminishes most sharply; during phases of expansion, growth primarily affects those areas most closely integrated into the urban system. The evidence does not allow for a direct reconstruction of the region's overall economic trajectory. Instead, the analysis highlights the territorial configurations that become visible within the documentary record and allows us to identify the areas most intensively involved in regulated economic activity.

It does, however, make it possible to identify the areas most intensively involved in regulated economic activity and to reconstruct the forms through which such dynamics were organised: the recurrence of lease concessions, the variety of contractual arrangements, the distribution of cultivations, and the changes over time in both the value and management of properties.

3.2. Complexity and Articulation of the Documented Landscape

While the geographical distribution of the elements of interest shows where the documentation concentrates its attention, the analysis of landscape attestations makes it possible to observe how those places are qualified and defined as “agricultural spaces” [Toubert 1993, 93], i.e. as productive units characterised by specific cultivations, internal articulations, and recognisable forms of exploitation. However, not all elements of interest provide the same level of detail: in some cases, land is indicated in generic terms; in others, it is accompanied by the specification of crops, by the presence of multiple productive types, or by more complex internal structuring. The distinction between simple occurrences and landscape co-occurrences makes it possible to capture this difference. An occurrence refers here to the presence of a single cultivation category associated with a property; a co-occurrence designates the presence within the same element of interest of multiple landscape categories.

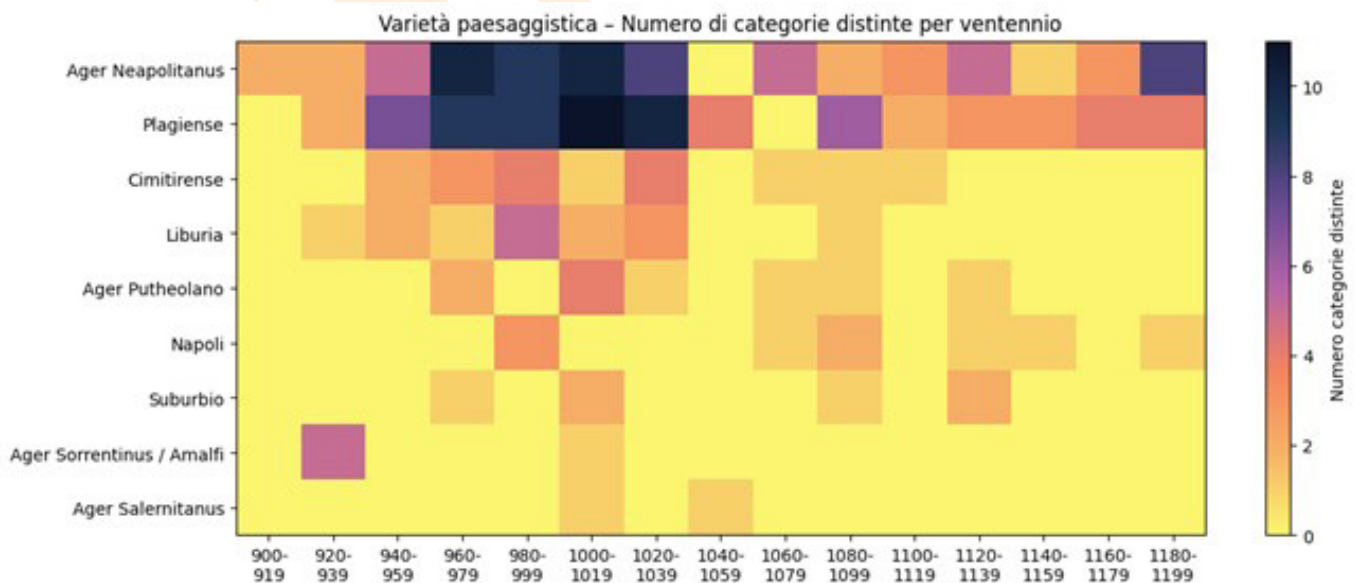


Fig. 3. Landscape variety by region and twenty-year interval. Heatmap representing the number of distinct cultivation categories recorded within each area over time, showing increased descriptive complexity in the Ager Neapolitanus and Plagiense during phases of documentary expansion.

Land where multiple categories appear (e.g. vines and cereals, or vines, olive trees and legumes together) suggests a composite use of agricultural space and greater descriptive attention in the formalisation of the deed. This is not just an agronomic issue: it is also a factor that affects how the property is defined juridically.

The diachronic analysis shows that landscape complexity changes over time. Between the mid-tenth century and the early decades of the eleventh century, the number of distinct categories recorded within each area increases, with a particular concentration in the Ager Neapolitanus and the Plagiense. In these zones, not only does the number of attestations rise, but the internal variety of descriptions also becomes more pronounced.

The contraction observed in the period 1040-1059, in line with the decline highlighted in Figure 2, manifests itself not only as a quantitative decrease but also as a reduction in descriptive variety, especially in areas less integrated into the urban system. By contrast, from the late eleventh century

onwards, and more clearly in the twelfth, complexity begins to increase again, once more concentrating in the zones closest to the city.

The greater descriptive complexity recorded in the areas most directly connected to the city does not merely reflect a different mode of representing the territory; it also provides concrete evidence for assessing forms of land use. In these contexts, the documentation does not merely refer to land in generic terms but specifies its cultivations, internal articulations, and at times, its modes of management, thereby making it possible to observe the productive structure of individual landed units. The higher documentary density recorded in the *Ager Neapolitanus* and the *Plagiense* not only allows for the quantification of attestations, but also enables a detailed examination of the structure of agricultural landscapes. The size of the sample, in fact, enables a more precise distinction between cultivation types and allows their development over time to be traced.

(A, C) Overall percentage distribution of landscape categories in the *Ager Neapolitanus* and *Plagiense*. (B, D) Twenty-year trends of principal cultivations (cereals, vines, olives, legumes), illustrating differing productive configurations and internal articulation between the two areas.

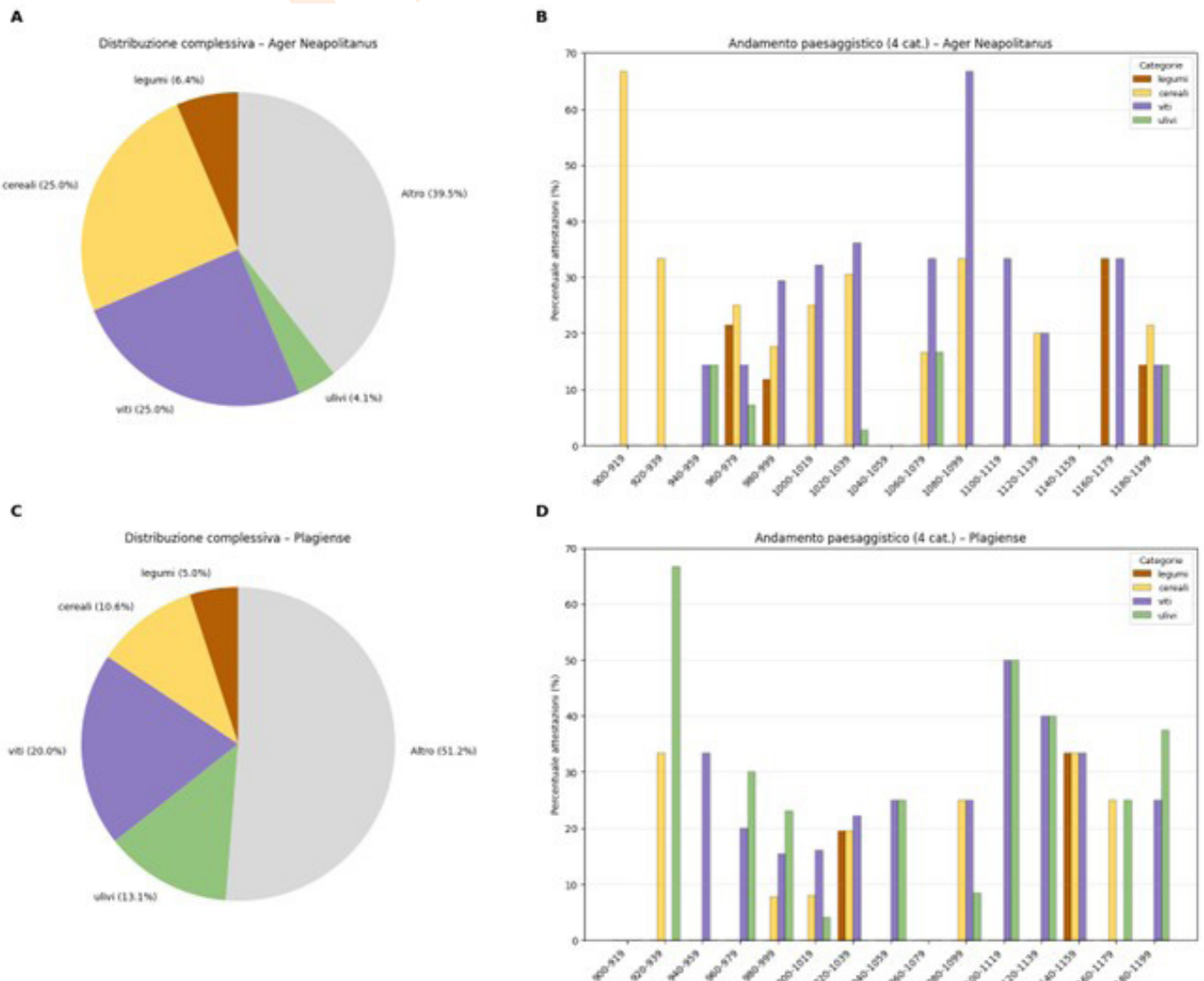


Fig. 4. Distribution and diachronic development of cultivation categories.

The overall distribution of categories (Fig. 4 A–C) reveals significant differences. In the *Ager Neapolitanus*, cereals and vines each account for about a quarter of the attestations, while olives appear marginal; the resulting picture is that of an area strongly oriented towards cereal and viticultural production. In the *Plagiense*, by contrast, the relative weight of olives increases markedly, and the cereal component appears less dominant. Two distinct productive configurations emerge, both integrated into the urban system, yet not overlapping.

If one examines the twenty-year trends (Fig. 4 B–D), the distinction becomes even more pronounced. In the *Ager Neapolitanus*, the presence of vines assumes an increasingly prominent role between the late 10th and the eleventh century. In the *Plagiense*, by contrast, the fluctuation between cereals, vines, and olives suggests a more internally articulated structure, with no clear phase in which one crop prevails over the others.

The comparison between the two areas acquires further significance when considering the different numbers of items of interest recorded in each. Despite this marked quantitative disparity, the relative incidence of references to the principal cultivations suggests that, in the *Plagiense*, cultivation-related attestations occupy a proportionally larger share of the total recorded elements. The resulting picture is that of an area in which documentary attention is more consistently focused on the agricultural dimension, outlining a productive profile even more clearly defined than that of the *Ager Neapolitanus*. An examination of the internal distribution of cultivations in the two territories across the chronological span considered (Fig. A–D) further shows that the attestations rarely describe rigidly specialised landed units. More often, lands appear in combination with different cultivations or within articulated productive contexts. This feature, within the limits of notarial documentation, suggests an agrarian structure characterised by a degree of internal diversification, particularly in areas closest to the urban core.

4. The case of the Monastery of San Sebastiano

Whereas the previous sections have highlighted distributions and dynamics on a large territorial scale, the analysis of the properties registered for the monastery of San Sebastiano allows us to narrow the field down to a single institutional actor – an urban agent – and examine how a monastic institution positioned itself within the Neapolitan landholding system between the 10th and twelfth centuries.

The case of the monastery of San Sebastiano was reconstructed by selecting those acts in which the institution appears as the agent of the juridical action, from within the entire corpus analysed. This subset allows to observe closely how a monastic institution fitted into the documented space and into the economic and productive practices of the territories.

The cluster map (Fig. 5) makes it possible to visualise three informational levels simultaneously: the territorial location of the properties, their quantitative concentration within each area, and the juridical category through which they appear in the acts (acquisitions, leases, donations, and other forms). Points are aggregated by proximity; in the interactive version, expanding the clusters reveals the details of individual attestations. The colour of the points distinguishes juridical actions, while the size of each cluster reflects the density of occurrences. The image therefore represents not merely a geographical distribution but a broader synthesis of the documented presence of the institution across different territorial contexts.

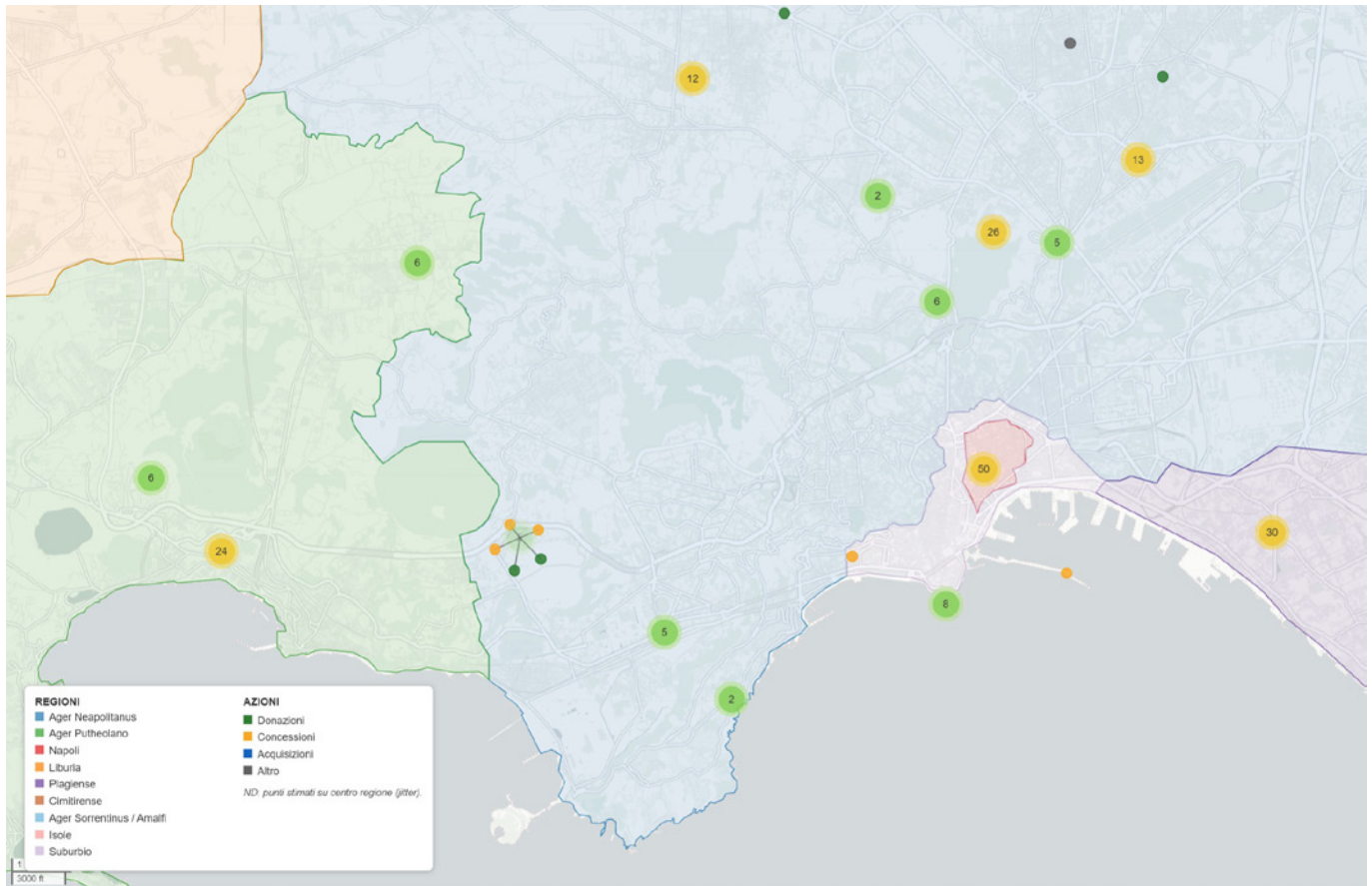


Fig. 5. Cluster map of properties attributable to the monastery of San Sebastiano. Points aggregated by proximity represent documented properties; colours distinguish juridical actions (donations, rents, acquisitions, others), and cluster size reflects concentration. The map visualises the territorial projection of the monastic patrimony.

The map of properties attributable to the monastery shows a widespread presence extending even into more peripheral areas such as the *Cimitirensis* territory. Although the institution maintains an urban centre of gravity, its landed expansion follows diversified trajectories and extends beyond the limits of immediate proximity.

The clusters are distributed along productive areas already identified as central in the broader analysis and are largely linked to the principal mechanism through which the monastery's patrimony expanded: donations. The spatial distribution of properties thus reflects a logic of landed concentration which, grafting itself onto an already structured economic fabric, simultaneously contributed to its further definition and consolidation.

In this sense, the case of San Sebastiano highlights the functioning of the metropolitan system outlined in the preceding sections at an institutional scale: a configuration in which the city operates as a centre for the collection, management, and redistribution of resources originating from the surrounding areas.

The network graph offers a second mode of interpretation. Here, the monastery constitutes the central node, connected to the various places in which properties attributable to it appear. The thickness and colour of the edges correspond to the type of juridical action, making it possible to distinguish visually the different ways in which the institution operated across territories.

The network configuration renders explicit what remains implicit in the map: these are not merely

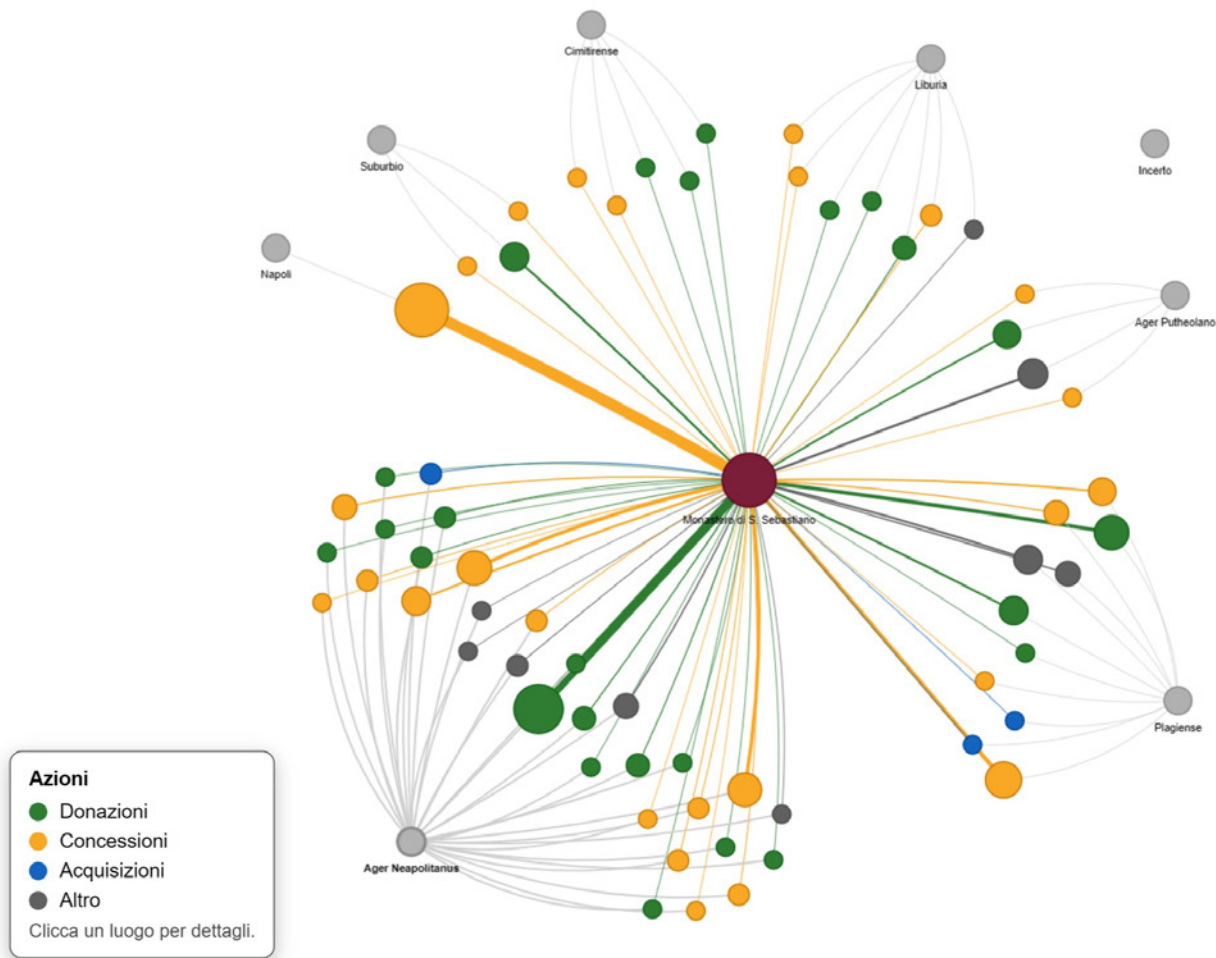


Fig. 6. Network graph of juridical relationships involving the monastery of San Sebastiano. The monastery constitutes the central node, connected to places where its properties are recorded. Edge colour and thickness correspond to juridical categories and frequency, highlighting patterns of concentration and patrimonial management strategies.

holdings, but juridical relationships reiterated within specific territorial contexts. Some nodes are connected by multiple edges, indicating a higher frequency of operations; others appear as more isolated connections. The case of San Sebastiano thus concretely demonstrates the potential of structured analysis to make visible territorial and relational configurations that, in the sequential reading of individual acts, remain fragmented or obscured.

The network highlights the prominence of rental contracts and of deals implying the productive exploitation of properties, suggesting a form of management oriented towards the active valorisation of the patrimony. Distinct trajectories of landed investment become visible, alongside repeated concentration in specific areas – once again, the *Ager Neapolitanus* and the *Plagiense* emerge as principal nodes – and a predominance of rental concessions and income-generating arrangements that point to a strategy of patrimonial enhancement rather than mere passive accumulation. In support of this interpretation, it may be noted that of the acquisitions requiring a direct financial outlay by the monastery (22 in total) [Capasso 1885, reg. 47, 140; Libertini 2011, regg. 19, 20, 58, 65, 76, 83, 114, 121, 123, 177, 182, 201, 220, 252, 266, 401], twelve concern lands and estates in the *Ager Neapolitanus* and eight in the *Plagiense*.

Conclusions

The analytical trajectory outlined here makes it possible to reconstruct the territorial configuration that emerges from the notarial documentation between the 10th and twelfth centuries, highlighting a marked polarisation between areas more closely integrated into the urban system and those situated at its periphery. The concentration of attestations in the *Ager Neapolitanus* and in the *Plagiense*, contrasted with the weaker incidence of border areas, suggests new considerations regarding the extent of the space more directly integrated into the urban system. On the basis of the toponyms and micro-toponyms attested in the documentation, and of their approximate georeferencing onto present-day locations, it is possible to suggest, albeit cautiously, an estimated area of 600 km². This reassessment, in relation to estimates proposed elsewhere [Arthur 2002, 82], remains interpretative and should be understood as a working hypothesis rather than a definitive measure of urban control and derives from the specific character of marginal zones such as the *Liburia*, which appear as osmotic borders, spaces of interaction and exchange characterised by a lower degree of urban penetration and exploitation when compared to other regions.

Chronological fluctuations and the varying descriptive articulation of properties show that the documentation does not record the territory in a neutral or uniform manner; rather, it concentrates attention on spaces in which rights, exchanges, and forms of productive organisation intensify. In this sense, the analysis has not treated the charter as a single testimonial unit, but has instead foregrounded what it describes: properties, cultivations, structures, and modes of exploitation. This approach makes it possible to preserve the internal complexity of the attestations – often multiple within a single act – thus avoiding quantitative simplification and contributing to a fuller picture of the dynamics outlined in recent studies on the economy and society of the Duchy, which have emphasised the increasing articulation of agrarian and landed processes [Feniello 2008; 2011].

The observation of cultivation co-occurrences and their variation over time has further revealed different levels of internal complexity. While the vine had already been identified as the predominant cultivation [Melis 1984; Martin 2006, 20–21; Feniello 2007, 7–11], the analysis has made it possible to quantify its attestations more precisely. More importantly, it has allowed for an assessment of the actual extent of olive cultivation, whose relative scarcity has repeatedly been emphasised [Martin 2006, 6; Feniello 2007, 10–11]. This absence appears more surprising when one considers that oil becomes a recurrent element in rent payments over the course of the twelfth century, particularly in its second half [Libertini 2011, reg. 535; Pilone 1991, regg. 19, 21, 23, 24, 49, 51, 63, 82, 484, 535, 1345, 1524, 1552, 1559].

The case of the monastery of San Sebastiano has confirmed the coherence of these trajectories, showing how the landed projection of an urban actor is inscribed within the same areas already identified as central in the broader analysis. The graphs also show a significant increase in donations from the second half of the eleventh century onwards, a development that can be situated within the wider process of patrimonial accumulation and landed concentration involving Neapolitan ecclesiastical institutions, contributing to the progressive consolidation of more stable and territorially coherent patrimonies [Feniello 2007, 225–226].

More broadly, the work presented here demonstrates the potential of reorganising large documentary corpora through digital methods. The use of computational tools has made it possible to aggregate, filter, and visualise information dispersed across hundreds of acts, allowing concentrations,

rhythms, and imbalances within the documentation to become visible at a scale that would be difficult to achieve through sequential reading alone.

The dataset developed here is intended as a structured and verified basis, providing an initial overview of the available documentation, complete with metadata and archival and historical information. By combining historical interpretation with data modelling, it offers a framework that may support additional forms of digital analysis, including automated entity extraction and the development of supervised models for the identification of semantic categories within medieval notarial corpora. In this sense, the analysis presented does not exhaust the *corpus*'s potential. It establishes an initial interpretative and computational infrastructure, opening new possibilities for the reading and comparison of urban sources.

Archival Sources

BSNSP = Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXVIII C 9, cc. 245 – 652.

Bibliography

- ARTHUR, P. (2002). *Naples, from Roman Town to City-State: An Archaeological Perspective*. London: British School at Rome, 2002.
- BIRKHOLZ, J. M., & BUDKE, L. (2021). *Distant and Close Reading in Literature: A Case of Networks*. In *Periodical Studies, Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, Vol. 25.
- CAPASSO, B. (1885). *Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam Pertinentia*, vol 2,I, Napoli.
- CAPASSO, B. (1892). *Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam Pertinentia*, vol 2,II, Napoli.
- CUOZZO, E., MARTIN, J.-M. (1995). *Il particolarismo napoletano altomedievale*. In *Mélanges de l'école française de Rome* 107 (1), 1995, pp: 7–16.
- DUNN, S. (2019). *A History of Place in the Digital Age*, London–New York, Routledge.
- FENIELLO, A. (2007). *Napoli e il suo territorio tra X e XII secolo*, Napoli, Liguori.
- FENIELLO, A. (2008). *Mercato della terra a Napoli nel XII secolo*. In *Mélanges Jean-Marie Martin*, 2008, pp: 291–318.
- FENIELLO, A. (2011). *Napoli società ed economia (902-1137)*. Roma: Istituto storico italiano per il medio evo, 2011.
- GABAY, S., VITALI, G. P. (2019). *A theatre of places: mapping 17th c. french theatre*. In « Proceedings of the 13th Workshop on Geographic Information Retrieval », pp. 1–4.
- LIBERTINI, P. a cura di (2011). *Regii Neapolitani Archivii Monumenta*, Istituto di Studi Atellani.
- MARCANTONIO, C. (2024). *Paesaggi e prospettive digitali: un'indagine sui documenti napoletani tra i secoli X e XII* (tutor: Prof. Rosalba Di Meglio, Prof. Antonella Ambrosio). [Tesi di Laurea Magistrale] Università degli Studi di Napoli "Federico II", CdLM in Scienze Storiche, a.a. 2023-2024.
- MARTIN, J.-M. (2006). *I contratti agrari altomedievali di area campana*. In *Contratti agrari e rapporti di lavoro nell'Europa medievale*, Bologna: CLUEB, 2006, 1-26.
- MELIS, F. (1984). *I vini italiani nel medioevo*. Firenze: Le Monnier.
- MORETTI, F. (2000). *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», n. 1, pp. 54–68.
- PILONE, M. a cura di (1999). *L'antico inventario delle pergamene del Monastero S.S. Severino e Sossio (Archivio di Stato di Napoli, Monasteri Soppressi, vol. 1788)*, voll. 1-4, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo.

- PILONE, M. a cura di (1996). *Le Pergamene di San Gregorio Armeno vol. 1 (1141-1198)*, Salerno: Carlone.
- SCHÖCH, C. (2013). *Big? Smart? Clean? Messy? Data in the Humanities*. In «Journal of Digital Humanities». <https://journalofdigitalhumanities.org/2-3/big-smart-clean-messy-data-in-the-humanities/>
- SMAIL, D. L., (2025). *Cartografie immaginarie. Mappare il possesso e l'identità nella Marsiglia bassomedievale*. Firenze University Press, Firenze. <https://doi.org/10.36253/979-12-215-0606-8>
- TOUBERT, P. (1993). *Il sistema curtense: la produzione e lo scambio interno in Italia nei secoli VIII, IX e X*. In: *Curtis e signoria rurale: interferenze fra due strutture medievali. Antologia di storia medievale*. I florilegi. Scriptorium, Torino, pp. 25-94.
- VETERE, C. (2000). *Le Pergamene di San Gregorio Armeno vol. 2 (1168-1265)*, Salerno: Carlone.

Project GoldenCities: Seventeenth Century Spanish Cities in the Urban Views by the Florentine Architect Pier Maria Baldi

Progetto GoldenCities: Città spagnole del XVII secolo nelle vedute urbane dell'architetto fiorentino Pier Maria Baldi

Miguel Taín Guzmán

Full Professor of History of Art
University of Santiago de Compostela

Abstract

La Relazione Ufficiale del Viaggio di Cosimo III de' Medici attraverso Spagna, Portogallo, Inghilterra, Paesi Bassi e Francia (1668-1669) è illustrata con 86 spettacolari disegni delle città e dei luoghi spagnoli visitati, realizzati dall'artista fiorentino Pier Maria Baldi. Questo paper tratta sui primi risultati di un progetto di ricerca sostenuto dal governo spagnolo e con la collaborazione del CIRICE.

The Relazione Ufficiale del Viaggio di Cosimo III de' Medici through Spain, Portugal, England, Netherland and France (1668-69), is illustrated with 86 spectacular drawings of the Spanish cities and estates visited made by the Florentine artist Pier Maria Baldi. This paper deals with the preliminary outcomes of a project supported by the Government of Spain and with the collaboration of the CIRICE.

Keywords

Spagna, vedute urbane, XVII secolo.

Spain, Urban views, 17th century.

This paper deals with the research project about the 86 Spanish urban views made by the architect Pier Maria Baldi, part of the fruits of his journey through Spain in the entourage of Cosimo III de' Medici, Great Prince of the Grand Duchy of Tuscany. This work is supported by Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades of the Government of Spain and carried out by Miguel Taín Guzmán (Full Professor of the University of Santiago de Compostela), Maria Garganté Llanes (Associate Professor of the Autonomous University of Barcelona), Paula Pita Galán (Assistant Professor of the University Granada) and Francisco Javier Novo Sánchez (Assistant Professor of the University of Málaga) between 2024 and 2027.

At the age of 26, Cosimo set out on a long trip through Europe including Spain, Portugal, England, Netherland and France between 18 September 1668 and 29 October 1669 [Neira 2004]. The places he and his entourage visited were important for cultural, economic or political reasons, and were carefully selected to help prepare the prince to assume the throne of Florence. His aim was to meet personally with the kings of principal European courts and authorities of neighbouring republics. He sought to strengthen diplomatic, economic and cultural ties with these countries, and learn about the functioning of their institutions and progress in the fields of government, industry, economy, university learning and the arts [Lafage 2015].

A small personal court accompanied Cosimo formed by 27 individuals including noblemen, aides and servants. Five of them, the diplomat Lorenzo Magalotti, the marquis Filippo Corsini, the physician Giovan Battista Gornia, the administrator of provisions Jacopo Ciuti, and the chaplain Felice Monsacchi, wrote an account of their impressions of the places they visited, giving their opinions – and those of Cosimo – about these cities, their defensive walls, urban layout, monuments, build-

ings and works of art [Taín 2018, 9-18 and Neira 2018, 147-171]. The most important is the *Relazione Ufficiale del Viaggio di Cosimo III*, held today in the Medicea Laurenziana Library (Mediceo Palatino collection, Codex 123). This *Relazione Ufficiale* was written by Magalotti, secretary of the Cimento Academy and member of the Crusca Academy and consists of two volumes, the first focusing on the passage through Spain and Portugal, and the second on England, Netherland and France. Each one measures around one metre by sixty centimetres. When open flat, they are some two metres wide. They weigh about 26 kilos each one which makes them difficult to consult and read. Their narrative relates the day-to-day doings of the prince and gives summary reports about the leading person-ages in each locale, the churches and monuments visited, as well as information on local traditions, performances taken in, religious life shared, accommodations enjoyed and some curiosities about gastronomy. They are illustrated with 257 spectacular drawings of the cities and places visited, 86 of which dedicated to Spain.

After leaving in two galleys from the port of Livorno in the early hours of September 19, 1668, and skirting the French coast to avoid dangers, Cosimo arrived in Spanish territory in September 25, anchoring in the towns of Cadaqués, Roses and Palamós on the coast of Cataluña. His destination was Barcelona, in whose port he disembarked on the afternoon of September 29, staying in the city for several days to meet some of the inhabitants, outfit himself in Spanish fashions of the region, and finalize preparations for the overland trip. Then, in a carriage brought from Florence and lodging in successive private houses, convents and inns according to availability, he moved on to Martorell, Montserrat, Lleida, Zaragoza, Daroca, Guadalajara and Alcalá de Henares, among other stopping points. Between 24 October and 25 November, he settled in Madrid, where he ordered new fashionable Spanish black attire, visited its churches, palaces and gardens, including royal sites, paying special attention to libraries and art collections, and met with Italian residents, ambassadors and local nobles. He visited the royal family in private audience at the Real Alcázar: the child king Charles II and the regent queen Mariana of Austria, widow of Philip IV. Afterward he travelled south where he visited Toledo, Villanueva de los Infantes, Córdoba, Granada, Écija, Carmona and Sevilla, using on the most difficult roads a sedan chair specially built for him in Madrid. From Badajoz, he travelled to the kingdom of Portugal and stopped in Évora, Setúbal and Lisbon, a city where he extended his stay several weeks. Continuing his expedition Cosimo and his band travelled north through Coimbra, Porto and Viana do Castelo, entering Spain again via Tui, passing through Pontevedra and Santiago de Compostela while heading toward the port of A Coruña where on 19 March he embarked for England to continue his European grand tour. All together his stay in Spain lasted almost five months, long enough to gain a respectable understanding of the country's culture.



Fig. 1. Pier Maria Baldi: *view of Madrid-East (El Buen Retiro)*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Codex 123, 1.

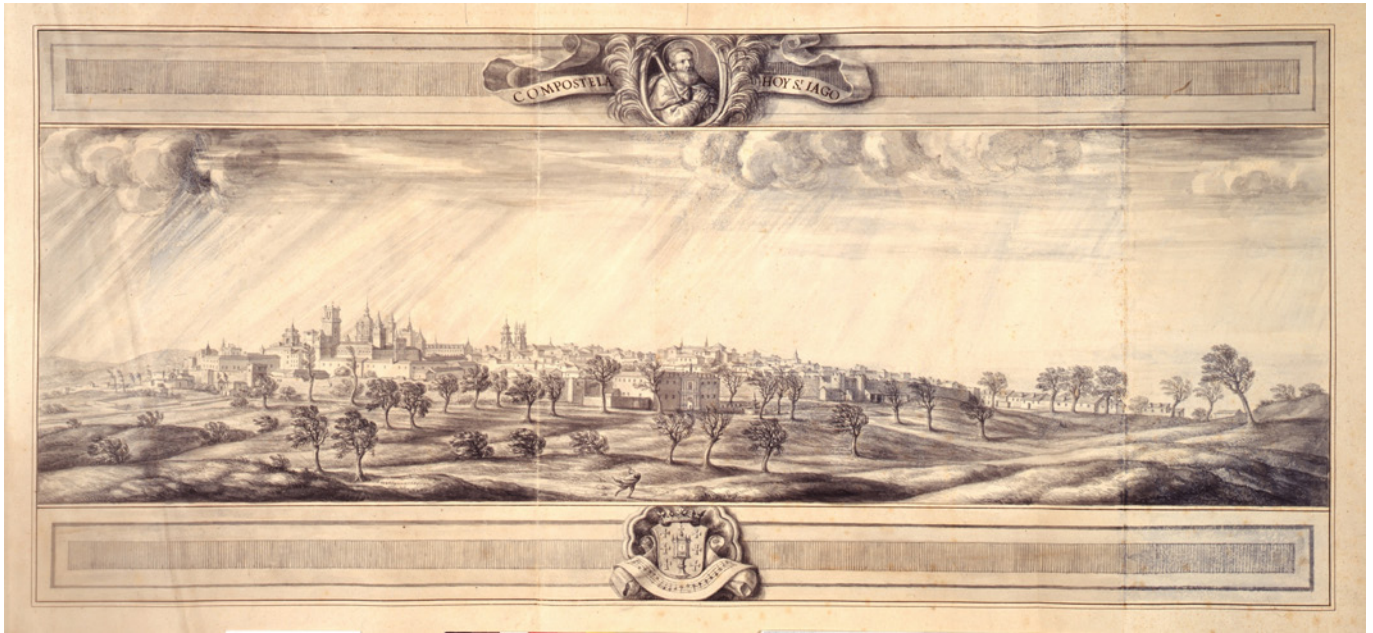


Fig. 2. Pier Maria Baldi: view of *Santiago de Compostela*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Codex 123, 1.

As a result of his extensive sojourning, the 86 views of Spanish sites constitute the largest and best compendium of views of Spain of great documentary value unstudied in its entirety to date. They span the current autonomous communities of Cataluña, Aragón, Castilla-La Mancha, Madrid, Andalusia, Extremadura and Galicia. All of them were published by Ángel Sánchez Rivero and Angela Mariutti [1933], but on a reduced scale, and without being studied in an album that accompanies the volume with the transcribed text of the *Relazione Ufficiale*. They were later published again by Paolo Caucci [2004] in a volume that accompanies another one also with the narrative text of the codex. The complete graphic repertoire is composed of 21 views of capital cities (FIGG. 1-2), 45 views of towns (FIG. 3), 6 views of villages (FIG. 4), 5 views of royal sites (FIG. 5), 2 views of hamlets (both in Galicia) (FIG. 6), 3 views of inns (the three placed on the road between Ciudad Real and Jaén), 2 views of farmsteads (*cortijos*), both in Andalusia and placed on the road between Córdoba and Granada, 1 view of a monastery (Montserrat) and 1 view of a hospital (Cinco Llagas de Nuestro Redentor of Sevilla). Most represent each locale's original medieval heritage which were in the process during those years of realigning wandering streets and canceling arcades and cantilevers. Many



Fig. 3. Pier Maria Baldi: view of *Cariñena*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Codex 123, 1.

public squares were remodeled for commerce and staged events and refreshing monumental buildings according to the new international style of the time, the Baroque. The architectural landmarks are faithfully represented, such as defensive structures, towers and domes, and surrounding landscape which generate metaphors of time, space and travel, as Delfín Rodríguez [2011] calls them when he analyzes other similar panoramas by other artists. The prince visited any number of these landmarks when he met with local authorities inside the buildings or in flanking gardens, attended a performance on stage or even stayed in one guestroom. Each image constitutes a studied look at the most important monuments of Spanish architecture, and they are often accompanied by the written opinion of Magalotti. They document the structure's condition at the time of the trip as many were later abandoned, reformed and even destroyed as is the case of the Real Alcázar of Madrid, lost by a voracious fire in 1734; the Royal House of Aceca, in Toledo, destroyed in 1808 as a result of the invasion of Napoleon; the Palacio del Buen Retiro, almost completely demolished piecemeal during the nineteenth century due to its deterioration by the War of Independence; or the village of Las Rozas de Madrid devastated in the conflict of 1936.

The images were executed by Baldi in black ink on high quality paper in his studio in Tuscany during the 1670s and 1680s from working drafts he made during the tour. At time of travel, he was a young painter and architect trained in Rome with Lorenzo Bernini and Pietro da Cortona, but later, when Cosimo became Grand Duke, he was named architect of the fortifications of Livorno and as such architect of the palaces and villas of the Medici family [Crinò 1959, 153]. According to *Atlante del Barocco*, he became one of the great exponents of the Baroque in Florence [Bevilacqua and Romby 2007, 418, 444-445, 456, 488-489 and 625]. This explains why the documentation of the Archivio di Stato di Firenze mentions dozens and dozens, possibly hundreds of drawings by his hand, devoted to the decorative arts, paintings and buildings.

Each of his composite final views has more or less detail and complexity according to the time available for taking field notes and current weather conditions: He sketched from a few minutes to a few hours depending on how long the entourage paused at a given site. Although these sketches have not been located, I suspect they would not differ much from those of 55 Spanish cities made by the Flemish Anton van den Wyngaerde between 1561 and 1571, who united the drawings taken from actual observation and from different vantage points in a "final composition" [Kagan 1986]. Wyngaerde signed his views with the expression "fecit ad vivum" (executed on site). Baldi followed the same method of working, as explained in a former publication where I identified the vantage points where



Fig. 4. Pier Maria Baldi: view of Els Hostalets, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Codex 123, 1.

he made the sketches of the view of Santiago de Compostela from the slopes of the hilltop of Santa Susana [Taín 2018, 60-63 and ill. 50] (FIG. 2). Each panorama by him also is a rendition of the place represented, a supposed objective “portrait”, where the most emblematic buildings are well represented. By contrast, fidelity to actual sight lines is lacking in the dwellings of commoners which are only suggested by different volumes and roofs. In the same way the artist does not hesitate to “tidy up” his view of suburbs and houses that could obstruct his overall panorama. For example, in the view of Santiago the neighbourhood of A Senra in front of the Faxeira Gate has disappeared (FIG. 2). Another consequence of this method of work is a certain Italianization of the architecture of the monuments that Baldi represents, a fact due to the cultural background of the author [Taín 2014]. In Santiago de Compostela, one example is the invention of a classic pediment on the southern facade of the convent of San Paio de Antealtares (FIG. 2). A second case is the invention of the slenderness of the dome of the cathedral that recalls that of the *duomo* of Florence (FIG. 2). A third example could be the number of medieval towers above some of the great residences which would echo those of Florence (FIG. 2).

Among these 86 panoramas, we find two types of views, following the classification for the urban iconography by Cesare de Seta [2011, 30-31]. First there are *profile urban views* which are panoramas of places located in valleys and plains made by Baldi in a frontal stance. This option provides a complete image of the extent of the locality, its surroundings and some elevated points. An example is the view of Cariñena in the middle valley of the river Ebro (FIG. 3), or the view of Santa Fe in the plain of the river Genil. Second, there are *oblique views* from above: panoramic views of places surrounded by hills and mountains from which Baldi made his drawing. An example is the view of Madrid-East (El Buen Retiro) (FIG. 1). This last option provides a complete image of the extent of the locality and its surroundings, but in addition allows one to gather some information of its urban layout. It means that the artist can represent clearly the buildings in the foreground, other distinctive monuments in the background, as well as the real skyline of the locale.

Sometimes Baldi portrays himself drawing his sketches. He always shows himself working outdoors, with a hat on his head and a sword on his belt, sitting, lying, standing, or seated on a mule with a drafting board, paper and a pen in his hands. He states clearly in this way that his drawings are the result of direct observation, without using any optical instrument, not even some kind of telescope or spyglass.

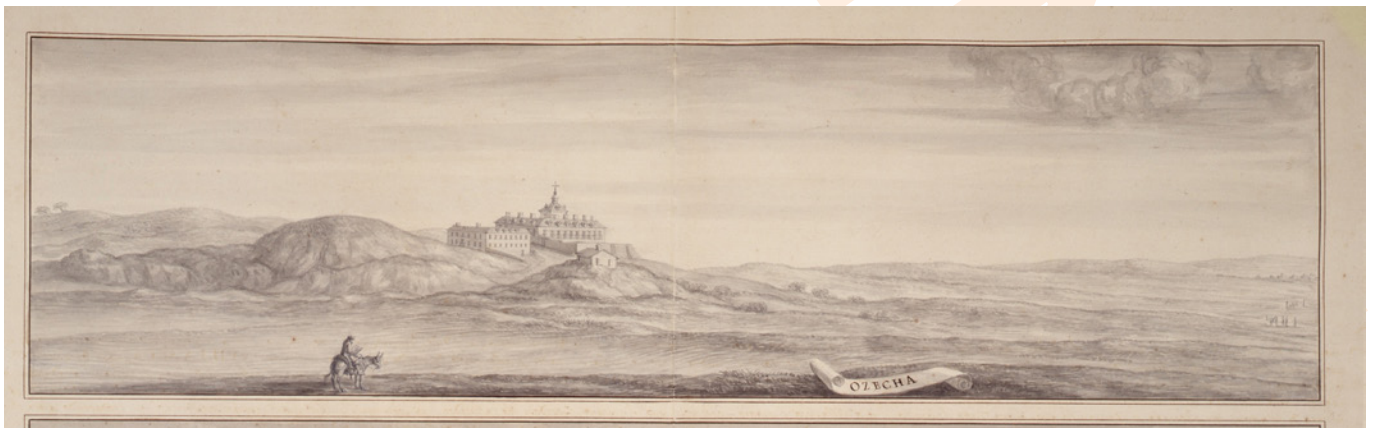


Fig. 5. Pier Maria Baldi: *view of Aceca*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Codex 123, 1.



Fig. 6. Pier Maria Baldi: *view of a hamlet of Poulo*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Codex 123, 1.

These Spanish views constitute one of the few groups of panoramas made by a Florentine artist of the *Seicento*, as Marco Chiarini [1973, 8 and 29-43] has documented, but with a certain cultural continuity with Roman tendencies [Garms 1995] and especially those borrowed from Flanders [Alpers 1987, 178-238]. To carry out his work Baldi could have studied the views acquired by Cosimo from Dutch dealers, particularly the printer, cartographer and bookseller Pieter Blaeu [Mirto and Veen 1993, 93-94, 299-300 and 313-314]. All of them foreshadow later, more rigorous urban panoramas by the use of the *camera obscura* and other optical instruments by painters like Johannes Vermeer, Gaspar van Wittel, Luca Carlevarijs, Canaletto, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto or Giovanni Paolo Pannini, to name a few, who painted for tourists on their own Grand Tour.

In order to carry out our project successfully, these 86 drawings are being analysed one by one, grouped according to the current territorial division of Spain. María Garganté is examining in detail the eleven views of Cataluña and the ten of Aragón. Francisco Javier Novo is analysing the seventeen views of Castilla-La Mancha. Miguel Taín is studying the nine views of the Community of Madrid and the eight of Galicia. And, finally, Paula Pita is concentrated on the twenty-six views of Andalusia and the five of Extremadura.

We four are analyzing each view using resources of the Digital Humanities in order to reconstruct the appearance of these places at the time of the Medici journey. We examine the location of the enclave represented, and study the terrain, with its diverse landscapes, vegetation and crops, as well as identify the roads and bridges leading into the locality, routinely used by the Medici entourage to enter a given settlement. The specific geographical points from which the sketches were made are also being identified, usually vantage points of the surroundings, which have given rise to the definitive panorama and which condition how the monuments are viewed.

We are studying aspects of city planning as well, as of them were still medieval in transition to “modernity”. We are attempting to identify individual monuments, most of them Romanesque or Gothic, but some from the Renaissance and Baroque, including cathedrals, churches, monasteries and convents; chapels of brotherhoods and hermitages; palaces and towers of the nobility; colleges, hospitals, fountains, and sentencing sites, among others.

Finally, team’s attention is directed to the daily notations on the trip in the sketched views by Baldi as narrated in the *Relazione Ufficiale*, but also in the other travel diaries and documents from members of the entourage which give testimony to their experiences.

The success of this current research is due to the support of the Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Iconografia della Città Europea, at the Università degli Studi di Napoli Federico II, under the

direction of Alfredo Buccaro, expert in the study of urban corographs of European cities, and of The Medici Archive Project in Florence, under the direction of Alessio Assonitis, expert in the study of the Medici dynasty. Our work benefits from the collaboration of the Biblioteca Medicea Laurenziana where the codex is held, the Archivio di Stato of Florence, with its the Medici documentary collections, and the Kunsthistorisches Institut in Florence with its impressive library.

Once the project is completed in 2027, the results will be published in a monograph which we hope will constitute an important advance in the knowledge of the urban history of Spain and its architectural heritage at the end of the Spanish Golden Age through the eyes of a Florentine artist *homo viator*.

Bibliography

- ALPERS, S. (1987 [1st ed. 1983]). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume.
- BEVILACQUA, M. And ROMBY, G.C. (2007). *Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, in *Atlante del Barocco in Italia*, cur. by M. Fagiolo, Rome, De Luca Editori d'Arte.
- CAUCCI, P. von S. (2004). *El Viaje del Príncipe Cosimo dei Medici por España y Portugal*, ed. and transcription by J. Aldighiero Caucci von Saucken, Santiago, Xunta de Galicia and S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2 vols.
- CHIARINI, M. (1973) *Mostra di disegni italiani di paesaggio del seicento e del settecento*, Firenze, Leo S. Olshki.
- CRINÒ, A.M. (1959). *Documenti relativi a Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Pietro Tacca, Pier Maria Baldi, Il Guercino e Federico Zuccaro*, in «Rivista d'Arte», 34, pp. 153-154.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Giulio Einaudi.
- GARMS, J. (1995). *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico*, Napoli, Electa, 2 vols.
- KAGAN, R.L., a cura di (1986), *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso.
- LAFAGE, F. (2015). *Côme III de Médicis Grand-Duc de Toscane. Un règne dans l'ombre de l'Histoire (1670-1723)*, Paris, L'Harmattan.
- MIRTO, A. and VEEN, H.Th. van (1993). *Pieter Blaeu: lettere ai fiorentini Antonio Magliabechi, Leopoldo e Cosimo III de' Medici, e altri, 1660-1705*, Amsterdam & Maarssen, Holland University Press and Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte.
- NEIRA CRUZ, X.A., a cura di (2004). *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago, Xunta de Galicia and S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- (2018). *Las crónicas del viaje por la Península Ibérica de Cosimo III de' Medici: clasificación de fuentes y autores*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 25, pp. 147-171.
- RODRÍGUEZ, D. (2011). *De arquitectura y ciudades pintadas. Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje*, in *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, ed. by D. Rodríguez and M. Borobia, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza and Fundación Caja Madrid.
- SÁNCHEZ RIVERO, A. and MARIUTTI, A. (1933). *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, Rivadeneyra, 2 vols.
- TAÍN GUZMÁN, M. (2014). *Ritratti d'inchiosotro delle città spagnole nella Relazione Ufficiale (1668-1669) del viaggio del principe Cosimo III de' Medici: città reali o città idealizzate?*, in *Città mediterranee in trasformazione*, atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 19-27.
- (2018). *A Medici Pilgrimage: The Devotional Journey of Cosimo III to Santiago de Compostela (1669)*, London, Brepols/Harvey Miller.

Tracce e riusi nello spazio urbano di Piedigrotta tra Borbone e Unità

Layers and Reuses in Piedigrotta's Urban Space from the Bourbon Era to Italian Unification

V. Gargiulo

Università degli studi di Teramo

Abstract

Il contributo analizza la festa di Piedigrotta come spazio cerimoniale e politico della Napoli moderna e contemporanea. Attraverso fonti iconografiche, memorialistiche e giornalistiche, ricostruisce il ruolo della parata militare tra età borbonica e transizione all'Unità d'Italia. L'evento emerge come strumento di rappresentazione del potere monarchico e, nel 1860, come luogo di risemantizzazione politica con la parata guidata da Garibaldi, segnando un passaggio spiazzante tanto in senso politico quanto urbano.

The article examines the festival of Piedigrotta as a ceremonial and political space in modern Naples. Drawing on visual, memoir, and journalistic sources, it reconstructs the role of the military parade from the Bourbon era to the transition to Italian unification. The event appears as a key instrument of monarchical representation and, in 1860, as a site of political re-signification with Garibaldi's parade, symbolically marking a dramatic shift in both the political world and the urban one.

Keywords

Identità politica; Spazio pubblico; Percezione degli spazi.

Political Identity; Public spaces; Space Perception.

Introduzione

La chiesa di Santa Maria di Piedigrotta, così chiamata dalla sua vicinanza al traforo che tagliando l'altura di Posillipo congiunge Mergellina e Fuorigrotta, è senza dubbio un luogo di culto particolarmente rilevante all'interno della Storia artistica e religiosa della città. In particolare, oltre che per il suo pregio estetico, per la sua storia di relazione plurisecolare con il potere monarchico napoletano e per la sua rilevanza nella cultura cittadina [D'Ovidio 2006]. Oggi, tra i numerosi spazi pubblici della città di Napoli, quello legato alla chiesa di Piedigrotta risulta essere particolarmente connesso ad un certo problema di natura generazionale. Ancora i nati alla metà del XX secolo possono infatti ricordare la chiesa e gli spazi antistanti come i grandi scenari di una delle più amate feste musicali della cultura e della canzone napoletana [Sciotti 2023]. Tuttavia, questo ricordo di un passato "tradizionale" è per certi versi vincolato già in questi ultimi anni ad un piano di memoria progressivamente più distante e, come tale, vittima di tutti i fraintendimenti che ciò può portare con sé. Dopo un periodo di generale declino, la festa sta vivendo tentativi di rilancio da parte delle autorità culturali locali come testimoniato dal programma organizzativo dell'edizione 2025. Questa operazione, partendo da quanto dichiarato dal sito dell'organizzatore, vorrebbe ricomporre un'identità complessa che si muoveva attraverso le diverse anime della festa. Espressione che spicca nella presentazione è certamente la considerazione secondo cui *Nel corso dei secoli, la Festa di Piedigrotta è stata religiosa, militare, patriottica, e sempre profondamente popolare*¹.

Tale asserzione, pur animata da un evidente spirito sintetico, apre la porta ad una delle problematiche più rilevanti rispetto alla memoria della festa stessa, ossia al fatto che, prima di essere principalmente

¹ <https://www.scabec.it/progetti/festa-di-piedigrotta/2025> (consultato febbraio 2026)

un momento d'arte, essa fu un relevantissimo momento politico della Napoli moderna e contemporanea. Avrebbe infatti detto Salvatore Di Giacomo in *Luci e ombre napoletane: A quale anno risale la prima parata? A quale le prime canzoni?* [Di Giacomo 1914]

Due domande di natura sostanzialmente pleonastica per il letterato che sta per darvi comunque risposta, trovandosi anche in polemica con un certo approccio semplicistico suo contemporaneo, ma eloquente per un nostro contemporaneo che da questa domanda può approcciare la rilevanza della parata per il XIX secolo e per la generazione che compie la transizione al secolo XX.

La Piedigrotta borbonica

Rispondere a quel primo quesito vuole infatti dire chiedersi se Piedigrotta, con la sua parata militare, fu effettivamente innanzitutto una festa borbonica. Partendo da un semplice allineamento cronologico tale fama deve essere sconfessata dato che fonti diverse hanno ricostruito come questo elemento del cerimoniale militare borbonico nascesse da abitudini e cerimonie del periodo vicereale [Loschiavo 1974]. Tuttavia sempre Di Giacomo è puntuale nel raccontare come per la sua generazione, che aveva associato Piedigrotta a casa Borbone, avesse sovente assimilato la fondazione della parata al regno di Carlo e al suo consolidamento militare dopo la vittoria di Velletri del 1734.

Un trionfo rilevante per la storia della dinastia e dalla cui analisi sono state stimulate indagini storiografiche circa il fatto che sotto il regno carolino l'elemento militare fu effettivamente utilizzato come importante complemento delle politiche dinastiche, non solo sul piano dell'encomiastica, ma anche e soprattutto del disciplinamento della nobiltà regnicola [Rao 1987]. In questo senso l'allineamento tra la rappresentazione della monarchia borbonica e la festa di Piedigrotta come occasione militare emerge visivamente in una serie di tre dipinti del XVIII secolo.

Il primo è opera di Antonio Joli, presumibilmente realizzato nel secondo quarto del secolo, oggi conservato alla galleria moderna di Palazzo Pitti a Firenze e rappresentante il corteo reale che si dirige a Piedigrotta (FIG.1). In esso si distinguono con chiarezza due architetture, la cosiddetta "torretta", struttura difensiva di età vicereale e ancora oggi toponimo cittadino e accanto ad essa in secondo piano, volgendo il proprio sguardo verso il centro destra della composizione, il profilo della facciata della chiesa di Piedigrotta e del suo campanile. Questi ultimi elementi fungono da punto di arrivo per il corteo di battaglioni e carrozze che muovono lungo la strada litoranea e che risultano essere i veri protagonisti della scena. Scena contornata del resto da varie figure che richiamano il mondo militare, come le tende dei soldati all spalle dei cordoni di fanteria che delimitano il passaggio delle carrozze e il naviglio da guerra presente nel golfo. Una simile composizione svetta, oltre che per la sua chiarezza anche per il fatto che essa sia stata, pur con una certa variazione prospettica ripresa in altre due tele, sollevando la questione che si tratti di un tema vedutistico di elevata riconoscibilità. La stessa indicazione presente nel catalogo dei beni culturali ricorda infatti la presenza di altre versioni del dipinto conservate in altre collezioni, tra cui il Museo di San Martino a Napoli². Un dato che si incrocia esattamente con il retaggio della memorialistica ottocentesca che già in Di Giacomo e poi nella più precisa cronologia di Loschiavo ricorda la presenza nello stesso museo partenopeo di due quadri rappresentanti la parata.

2 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900648907> (consultato febbraio 2026)



Fig. 1. Antonio Joli, Il corteo reale diretto a Piedigrotta, Palazzo Pitti Firenze



Fig. 2. Antonio Joli, veduta di Napoli, Museo di S. Martino Napoli

Si tratta plausibilmente di due vedute, una attribuita allo stesso Joli³ (FIG.2) e realizzata presumibilmente nel primo periodo del regno borbonico nel Mezzogiorno, e una seconda opera di Tommaso Ruiz⁴. Particolarità di questi due dipinti è quella di invertire la prospettiva di osservazione della scena, ponendo l'attenzione sul profilo costiero della città con al centro il dettaglio del Castel dell'Ovo. Il corpo della parata, si muove quindi verso il lato destro dell'opera che in ambedue le rappresentazioni è segnato dalla visione prospettica della stessa "torretta". Non muta evidentemente la rappresentazione del corteo stesso che rimane caratterizzato dall'alternanza delle vetture di corte e dei corpi militari confermando la riconoscibilità ufficiale della scena che diverrà, questo sì, sotto i Borbone un appuntamento fisso e parte del protocollo ufficiale.

La Piedigrotta della rappresentazione civica, il regno di Ferdinando II

La relazione con tra la festa e la monarchia dovette essere rinsaldata tanto nei fatti quanto nella memoria dal fatto che il periodo del decennio francese vide la sua sospensione e fu solo il ritorno di Ferdinando IV nella capitale continentale a riportarla in auge. Tuttavia, il rinnovamento ottocentesco di questo legame passa indissolubilmente, complice anche un certo problema cronologico, per Ferdinando II sotto il cui regno si assistette al quinto centenario della fondazione della chiesa e a un interessante arricchimento dei corpi in parata.

Egli fu fra tutti i sovrani borbonici quello la cui preoccupazione per l'elemento militare vide maggiore evidenza, al punto di diventare un riconoscibile oggetto delle polemiche dei suoi detrattori [Nisco 1884]. Egli inaugurò il proprio governò con una grande riforma militare, a cui legò non soltanto la propria attenzione diretta, ma anche l'intenzione di costruire per il Regno una macchina militare stabile e rappresentativa della modernità nazionale [Pieri 1962]. Alla stessa maniera fu un organizzatore dei corpi civici quali agenti proattivi della monarchia di cui favorì e riorganizzò l'inquadramento in armi, in particolare nelle forme della Guardia urbana e della Guardia d'interna sicurezza della città di Napoli [Landi 1977; Meriggi 2021].

Quest'ultimo corpo, a partire dalla sua Fondazione nel 1833 e Nella sua caratteristica uniforme verde con dettagli cremisi, divenne una parte rilevante della parata di Piedigrotta, acquisendo negli anni centrali del secolo un valore proverbiale. Nella memoria dei napoletani le guardie verdi e la sfilata dell'8 settembre vennero infatti ad essere inesorabilmente legati in una accezione ora affettuosa ora polemica. Un esempio della prima è il racconto che l'amico Lorenzo Rocco rese a Salvatore di Giacomo rispetto alla militanza del proprio padre in questo corpo, denso di scene familiari teneramente impettite:

Mio padre – racconta il Rocco – [l'amico che stava raccontando l'aneddoto, ndr.] era, in quell'anno caporale della Guardia d'Interna Sicurezza. Calzoni bianchi con fascia cremisi, giamberga verde con pettiglia pur cremisi, shako a trombone, pennacchio rosso e giallo, grande giberna, lungo fucile. La sera precedente alla solenne giornata mia madre, che funzionava da trabante del glorioso caporale, inchiodava su una tavola del letto le due larghe strisce di cuoio che, a doppia bandoliera, erano destinate a reggere la sciabola e la giberna. [...] Quindi rendeva pur lucentissimi con la politura la vuota giberna e il fodero dell'incruenta sciabola e, col mattone pesto, gli ornamenti di metallo che arricchivano l'uniforme. [...] Sul

3 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500312591> (consultato febbraio 2026)

4 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500312562> (consultato febbraio 2026)

letto matrimoniale era sciorinato quanto servisse a vestire il caporale: mia madre non aveva dimenticato nulla, dall'enorme casco ai guanti di daino. In casa mancava solo il fucile: ma per la semplice ragione che ogni milite d'Interna sicurezza se lo andava a prendere a Castelnuovo, quando fosse di servizio, per riportarlo a Castelnuovo subito prima di rincasare.

Severo e sferzante eco a questo racconto Si può trovare nei commenti del 1848, l'anno della Costituzione e dell'ultimo tentativo di riforma politica prima della crisi unitaria, che sullo sfondo della creazione di un nuovo corpo di guardia nazionale additarono La vecchia guardia Come rappresentazione fiacca di un ordine in via di superamento (FIG.4). Recitò infatti un giornale radicale *E voi Guardie-nazionali persuadetevi, che ora non si tratta d'avere ufficiali che vi guidano alla parata di Piedigrotta*⁵. La realtà si dimostrò diversa dato che dopo gli scontri Su via Toledo del 15 maggio Il governo Incominciò quella marcia indietro Che mai arrestò Sino al 1849 e alla soppressione de facto Della Costituzione. La cerimonia rimase conseguentemente specchio di quel sistema borbonico resistente al cambiamento, ospitando Napoli e i canonici lateranensi di Piedigrotta lo stesso Pio IX proprio nel 1849. Era tuttavia iniziata la crisi inesorabile del sistema politico napoletano che continuava a fare della celebrazione il suo più prestigioso specchio e che ancora nell'edizione del 1853 poté fregiarsi di grandi solennità per il cinquecentesimo anniversario della Fondazione del luogo di culto. (FIG. 3) La successiva edizione che si può però dichiarare memorabile Fu quella Che vide la rottura di questo stesso sistema.



Fig. 3. Anonimo, ritorno delle LL. MM. dalla celebrazione del V centenario della SS. Vergine di Piedigrotta 8 sett.1853. ritorno di Ferdinando II di Borbone e Maria Teresa di Asburgo, Museo di S.Martino Napoli

⁵ *Mondo vecchio e mondo nuovo*, num.31, 1°aprile 1848



Fig. 4. Maffei, *Rivista dei Battaglioni*, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III Napoli

La Piedigrotta plebiscitaria

La parata dell'8 settembre del 1860 fu infatti memorabile quanto sono i cambiamenti storici, dato che a guidarla non ci fu il giovane sovrano Francesco II, che aveva ripiegato verso Gaeta, ma l'eroe dei due mondi in persona, Giuseppe Garibaldi. Il neo-dittatore delle province napoletane era entrato in città appena il giorno prima, accompagnato dalle cariche cittadine e accolto dalla guardia nazionale, che in luglio era tornata a sostituire le guardie verdi, e dalle folle festanti. Furono proprio questi i gruppi che assieme con le camicie rosse si presero la scena in una parata che viene così ricordata Da una fonte dell'epoca:

Sabato, giorno della Natività di Maria Vergine, non volendo togliere ai Napoletani la festa di Piedigrotta, resa ormai popolare, ordinò che la Guardia Nazionale ed il Popolo armato gli avesse fatto corteggio, come negli altri anni solevano le regie schiere fare al re Borbone. – Difatti verso l'una pomeridiana la Guardia Nazionale in tenuta davvero marziale à marciato per Toledo, ed à occupato tutta la strada che da S. Lucia conduce all'oratorio di Piedigrotta. Era dessa seguita dalle compagnie di popolani armati di picche, tra le quali notavansi due particolarmente; una per essere comandata da un monaco in costume religioso coll'archibugio abbraccio, l'altra per contenere varie donne, tra le quali la celebre Sangiovan-nara del Quartiere Montecalvario, eziandio armate di picche.⁶

⁶ *Il Monitore della Guardia Nazionale*, n. 18 dell'11 settembre 1860.

La presenza del nuovo ordine di cose in quello che era stato lo spazio militare borbonico per eccellenza, rappresentava una importante risemantizzazione della festività e dei corpi stessi: sparivano infatti le obsolete guardie civiche dell'epoca borbonica e ne prendeva il posto una rappresentazione "autentica" della cittadinanza armata. In un quadro che non soltanto vedeva i volontari garibaldini e la Guardia Nazionale, frutto dello spirito dei tempi potremmo dire, ma anche i comuni cittadini armati di picche, di ruolo quasi allegorico e di memoria squisitamente Rivoluzionaria [Dinacci 2025]. Il perimetro della festa, anche solo per un momento, era stato inesorabilmente rovesciato, in un modo che non avrebbe conosciuto ripetizione, neppure nell'ultima parata quella del 1861, dove il ruolo di autorità fu del generale Cialdini quale luogotenente di Vittorio Emanuele II.

Tuttavia, la natura interessante di questo avvenimento non si mostra soltanto nel suo svolgimento ma anche in un certo oblio figurativo. La figura di Garibaldi fu infatti centrale nel costruire l'immaginario simbolico della nazione appena formata con la circolazione di miriadi di stampe e oggetti di consumo dedicate ai momenti più vari della sua vicenda [Francia 2021]. Tra di essi non c'è però posto per questa singolarissima Piedigrotta, bensì per un'altra scena emblematica quale quella dell'ingresso a Napoli. Essa si può vedere immortalata in forma pittorica nell'opera dell'artista boemo Franz Wenzel Schwarz, oggi conservata al museo civico di Castelnuovo di Napoli, raffigurante l'ingresso in città del 7 settembre (FIG.5). In questa affollata composizione, che rappresenta il giubilo cittadino all'ar-



Fig. 5. Francesco Wenzel, ingresso di Garibaldi a Napoli, Museo di Castel Nuovo Napoli

rivo di Garibaldi davanti al palazzo nobiliare dei Doria d'Angri, sono raffigurate in ordine sparso tutte le componenti della società napoletana e delle forze garibaldine. Si distinguono uomini e donne dei ceti popolari, militi in camicia rossa con cappello alla Ernani e, naturalmente, una schiera di bandiere tricolore con lo stemma sabauda a incorniciare la scena. Pur essendo un'immagine ricca di uniformi tanto quanto lo erano state le rappresentazioni di Piedigrotta. Esse hanno però cambiato colore, hanno cambiato appartenenza. Ma soprattutto hanno cambiato sfondo. È stato dunque abbandonato lo sfondo Religioso. Tanto caro alla comunicazione Monarchica. In favore di un luogo simbolo. Squisitamente legato alla vicenda Della permanenza del generale a Napoli, Quale appunto il palazzo dei Doria ad Angri. Una scelta comprensibile. Nel forgiare l'eccezionalità dell'esperienza garibaldina. Ma che lascia da parte Quella che era stata. Una chiara. È ambiziosa. Manovra legittimante. Quale l'appropriazione Dello spazio principe del proprio avversario. Uno spazio. Che da quel momento in poi Sarebbe andato incontro. Ad una trasformazione Funzionale innegabile.

Conclusioni

Quanto abbiamo descritto sinora si può quindi considerare a tutti gli effetti una scelta di risemantizzare uno spazio cerimoniale pubblico per segnalare il cambio di regime pur secondo un parametro di continuità. Una scelta tanto comprensibile. Da un punto di vista Sincronico. Quanto comprensibilmente abbandonata. Nel momento in cui. La nuova statualità Italiana. Andò consolidando. Non soltanto i propri simboli. Ma anche le proprie date di riferimento [Porciani 1997, Ridolfi 2021]. In questo senso. Persino la Piedigrotta di Cialdini. Dell'anno 1861. Non rappresenterebbe che. Un ultimo. Passaggio. Rassicurante. Prima delle asprezze. Rappresentate dagli scontri della guerra al brigantaggio. Quale confronto duraturo e traumatico per le identità meridionali [Pinto 2019]. Rimane tuttavia una questione: Quale piedigrotta rimane ai napoletani? Forse un ricordo confuso e frainteso che ha associato, pur tecnicamente sbagliando, la parata al Borbone e decaduto quest'ultimo alla canzone, dando senso alle parole scelte da Di Giacomo in apertura alle sue considerazioni sulla festa: *quando iniziarono le parate e quando iniziarono le canzoni?*

Non è qui infatti in discussione il piano storico, che di entrambi i fenomeni può dare ragionevole ricostruzione, quanto piuttosto quello dell'immaginario che spinge la curiosità nella comunità che vive lo spazio cittadino. Quel cambio semantico così repentino e così episodico che colpisce la parata la consegna, con il suo fraintendimento, ad un passato di natura non storica. Alla stessa maniera, quando fosse arrivato l'atto conclusivo della Piedigrotta musicale, essa sarebbe stata consegnata al mito e al folklore, subendo la stessa sorte. Considerazione che tornando al principio trova una attualità nella ricerca di un significato da restituire all'evento e al luogo, praticando una connessione al passato. Si ricorda quindi con autentica chiarezza che la considerazione degli spazi pubblici crea in essi trasformazioni di grande rilevanza pur senza muovere un singolo mattone, mutandone un fattore inestimabile, la prospettiva dell'osservatore.

Bibliografia

S. D'Ovidio (), *La Madonna di Piedigrotta tra storie e leggenda*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», n.74, pp.47-91.

S. Di Giacomo (1914), *Luci ed Ombre Napoletane*, Napoli, Perrella.

- E. Francia (2021) *Oggetti Risorgimentali. Una storia materiale della politica nel primo Ottocento*. Bologna, Il Mulino.
- G. Landi (1977), *Istituzioni di Diritto Pubblico del Regno delle Due Sicilie*, vol.1, Milano, Giuffrè,
- L. Loschiavo (1974), *Storia di Piedigrotta*, Roma
- M. Meriggi (2021), *La nazione populista. Il Mezzogiorno e i Borboni dal 1848 all'Unità*, Bologna, Il Mulino,
- P. Pieri (1962), *Storia militare del Risorgimento*, Torino, Einaudi.
- C. Pinto (2019), *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici e briganti 1860-1870*, Roma-Bari, Laterza.
- I. Porciani (1997), *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna, Il Mulino.
- A.M. Rao, *Esercito e società a Napoli nelle riforme del secondo Settecento* in «Studi Storici», XXVIII (1987), 3, pp. 623-677
- M. Ridolfi (2021), *Le feste nazionali*, Bologna, Il Mulino
- A. Sciotti (2023) *Storia del Festival di Piedigrotta: 1890-2010*, Napoli, Bascetta.

Le torri aragonesi di Napoli: testimonianze medievali tra tracce, abbandono, trasformazione e memoria digitale

The Aragonese Towers of Naples: Medieval Testimonies of Traces, Abandonment, Transformation, and Digital Memory

Marco Vito

Dottore di ricerca in studi storici presso
l'Università di Salerno
PhD in historical studies the University
of Vienna
Independent researcher
Marcovito001@gmail.com

Abstract

Le torri aragonesi di Napoli, costruite a partire dal 1484, furono elementi centrali del sistema difensivo cittadino. Con l'espansione urbana, tuttavia, persero progressivamente funzione e identità, fino a cadere in parte nell'oblio. Queste strutture rappresentano significative testimonianze di archeologia medievale: conservano tracce della loro originaria configurazione, documentano l'abbandono della funzione difensiva, mostrano i processi di trasformazione e inglobamento nell'edilizia moderna e contemporanea e, infine, possono essere ricomposte attraverso strumenti di memoria digitale capaci di riunire sei secoli della loro storia.

The Aragonese towers of Naples, built from 1484 onwards, were central elements of the city's defensive system. However, with urban expansion, they gradually lost both function and identity, partly falling into oblivion. These structures represent significant examples of medieval archaeology: they preserve traces of their original configuration, document the abandonment of their defensive role, illustrate processes of transformation and incorporation into modern and contemporary buildings, and can ultimately be re-constructed through digital memory tools capable of spanning six centuries of their history.

Keywords

#Medioevo, #topografia, #torri / #MiddleAges #topography #towers.

XXX.

Introduzione

La cinta muraria costituisce parte integrante dell'assetto urbano della città di Napoli. Numerosi studiosi hanno tentato di ricostruirne il perimetro difensivo [Della Rocca 1978], dalla fondazione greca [Pirro 1910] fino all'età vicereale. Nonostante l'interesse storiografico, resta tuttora difficile identificare con assoluta certezza alcuni tratti delle mura e delle torri, soprattutto per le fasi più antiche.

Dell'età greco-romana [Capasso 1978] sopravvivono rare testimonianze archeologiche. Le fasi ducali e normanna testimoniano l'esistenza di torri quadrate ed esagonali [Capasso 1892, 6] sveva e angioina risente in misura maggiore delle trasformazioni urbanistiche successive, pur in presenza di un tracciato ritenuto probabile e condiviso. Più complessa è l'individuazione della testimonianza aragonese sul lato occidentale; l'area orientale, invece, conserva tracce tangibili dell'ampliamento cittadino e del potenziamento difensivo avvenuto nel cosiddetto periodo di transizione, quando l'introduzione delle armi da fuoco, in particolare delle bombarde, impose l'adozione di torri cilindriche e mura più basse e spesse.

Il progetto intende colmare tali lacune attraverso un approccio interdisciplinare e l'impiego di tec-

nologie digitali: georeferenziazione GIS per interconnettere le diverse cartografie storiche e valorizzare l'evoluzione delle fortificazioni in rapporto allo sviluppo urbano [Buccaro, Mele, Tauro, 2023], integrate con l'analisi di fonti iconografiche (dipinti, fotografie d'epoca) e documentarie. L'obiettivo è duplice: da un lato, ricostruire la configurazione originaria delle torri per restituire una lettura più completa della città; dall'altro, conservare e trasmettere la memoria storica attraverso strumenti digitali accessibili, utili sia alla ricerca sia alla divulgazione. Il contributo si inserisce nel quadro della topografia storica in relazione alle Digital Humanities, proponendo le torri aragonesi come chiavi di lettura per raccontare la città e promuovere la tutela del patrimonio culturale, preservandone la memoria dall'abbandono definitivo.

1. Tracce, abbandono e trasformazione

Le torri aragonesi di Napoli, erette sotto Ferrante d'Aragona a partire dal 1484, rappresentano un elemento fondamentale per comprendere la struttura difensiva della città nel passaggio dal Medioevo all'età moderna. L'aggiornamento e l'ampliamento del precedente circuito difensivo costituiscono un momento decisivo per l'analisi storico-topografica dell'urbanistica napoletana.

Con il viceregno, l'espansione urbana e l'evoluzione delle tecniche militari, le torri persero progressivamente la loro funzione originaria, venendo prima affiancate e poi inglobate dall'edificato [Di Mauro 1997, 7]. L'incremento demografico e la forte capacità attrattiva della città determinarono un mutamento nel rapporto con il patrimonio storico-architettonico: le strutture difensive furono spesso riutilizzate in modo improprio nell'edilizia popolare. Mura e torri furono percepite come ostacoli allo sviluppo urbano piuttosto che come elementi identitari, con conseguente incuria, demolizione o adattamento funzionale alle nuove esigenze di viabilità e riorganizzazione dello spazio cittadino. Nonostante ciò, le loro tracce restano essenziali per comprendere la stratificazione e le trasformazioni della città.

Il caso della cortina orientale del XV secolo non è isolato: la difficoltà di identificare con precisione le cinte murarie riguarda diverse fasi della storia di Napoli, di cui restano testimonianze lacunose. Per la cinta angioina, ad esempio, le informazioni sono ancora più scarse rispetto a quella aragonese. Anche in quel contesto l'ampliamento demografico impose un progressivo superamento del perimetro difensivo: le abitazioni si addossarono alle mura e finirono per oltrepassarle, rendendo necessarie nuove espansioni. A ogni cambio di reggenza si ripropose dunque la prassi di ampliare o ristrutturare la cinta muraria, talvolta abbattendo la precedente, per rispondere alle esigenze difensive e urbanistiche.

Nel caso napoletano, una delle poche testimonianze tangibili di tali processi resta proprio la cortina orientale aragonese con le sue torri. Esse furono mantenute anche in previsione della realizzazione di una nuova cinta bastionata, conforme ai criteri della guerra moderna. Tale progetto, tuttavia, subì modifiche e non fu mai completato integralmente; come le torri aragonesi, anche queste strutture furono progressivamente inglobate nell'edilizia successiva.

Le torri costituiscono dunque sia testimonianze di una realtà storica medievale sia tracce ancora leggibili nel tessuto urbano contemporaneo. In alcuni casi sono integrate in edifici moderni, di cui costituiscono fondazione o parte strutturale; in altri risultano abbandonate, prive di un progetto di recupero.

Il presente contributo intende proporre alcuni casi studio e riflessioni sulla cinta muraria aragonese, offrendo spunti metodologici per l'analisi di un bene storico tuttora esistente ma spesso trascurato.

2. Ampliamento urbano, difensivo e strategico medievale

La decisione di Ferrante d'Aragona di ampliare la cinta muraria rispondeva principalmente a due esigenze. La prima era di natura urbanistica: già in età angioina la pressione demografica aveva portato all'occupazione delle aree prossime al perimetro difensivo, compromettendone l'efficacia e rendendo incerta la delimitazione dello spazio urbano. Il progressivo addensamento edilizio lungo le mura angioine ne determinò la perdita della funzione militare.

L'ampliamento aragonese comportò l'abbattimento delle costruzioni prospicienti e l'inclusione nella nuova cinta di alcuni edifici religiosi situati nell'area interessata: sul lato marittimo la chiesa del Carmine, su quello orientale Santa Caterina a Formello.

Alla realizzazione del nuovo perimetro contribuirono maestranze e progettisti di rilievo, tra cui Giuliano da Maiano¹, Francesco di Giorgio Martini e Antonio Marchesi da Settignano.

3. Problemi topografici – mura orientali

La ricostruzione della linea difensiva del fronte orientale è stata oggetto di numerosi studi, supportati da mappe topografiche che illustrano l'andamento della cinta e delle torri, esistenti o demolite. Tuttavia, manca ancora uno studio organico volto a sistematizzare la memoria documentaria delle torri scomparse e a promuovere la riqualificazione di quelle ancora visibili.

La definizione del tracciato orientale, pur consolidata in parte, richiede continui aggiornamenti cartografici, poiché è esposta a interventi edilizi privati che possono alterare o occultare le tracce superstiti.

Significativo è il confronto tra gli studi di Santoro [Santoro 1984, 77] e Rusciano [Rusciano 2002, 79]. Santoro individua un tratto visibile della cinta nei pressi della torre San Michele, mentre Rusciano lo segnala come non più esistente. Dai rilievi fotografici pubblicati da Santoro emerge effettivamente una murazione in piperno allora visibile, oggi sostituita da superfetazioni abitative aggettanti sul lato del muro.

Analogo discorso vale per il tratto lungo via Rosaroll, tra le torri Sirena e San Michele, individuato e documentato fotograficamente da Santoro ma attualmente non più visibile. Ciò dimostra l'urgenza di preservare e documentare quanto resta delle mura cittadine.

Entrambi gli autori segnalano inoltre la presenza di strutture murarie nel cortile di uno stabile a nord della torre Duchesca. La cinta da loro evidenziata prosegue anche all'interno di un fabbricato che, pur inglobandola, non ha compromesso l'originaria scarpa in piperno. La profondità della murazione è considerevole, fino al punto in cui l'edificio si interrompe e finisce per coprire integralmente la struttura (FIG. 1).

A tali aggiornamenti si aggiunge l'individuazione di un ulteriore, breve tratto murario compreso tra la torre San Michele e il complesso del Salvatore, dove riemerge la murazione in piperno.

L'aggiornamento di questi due segmenti della cinta consente alcune considerazioni. In primo luogo,

¹ France. Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. *De Majestate*, italien 1711, f. 43r.

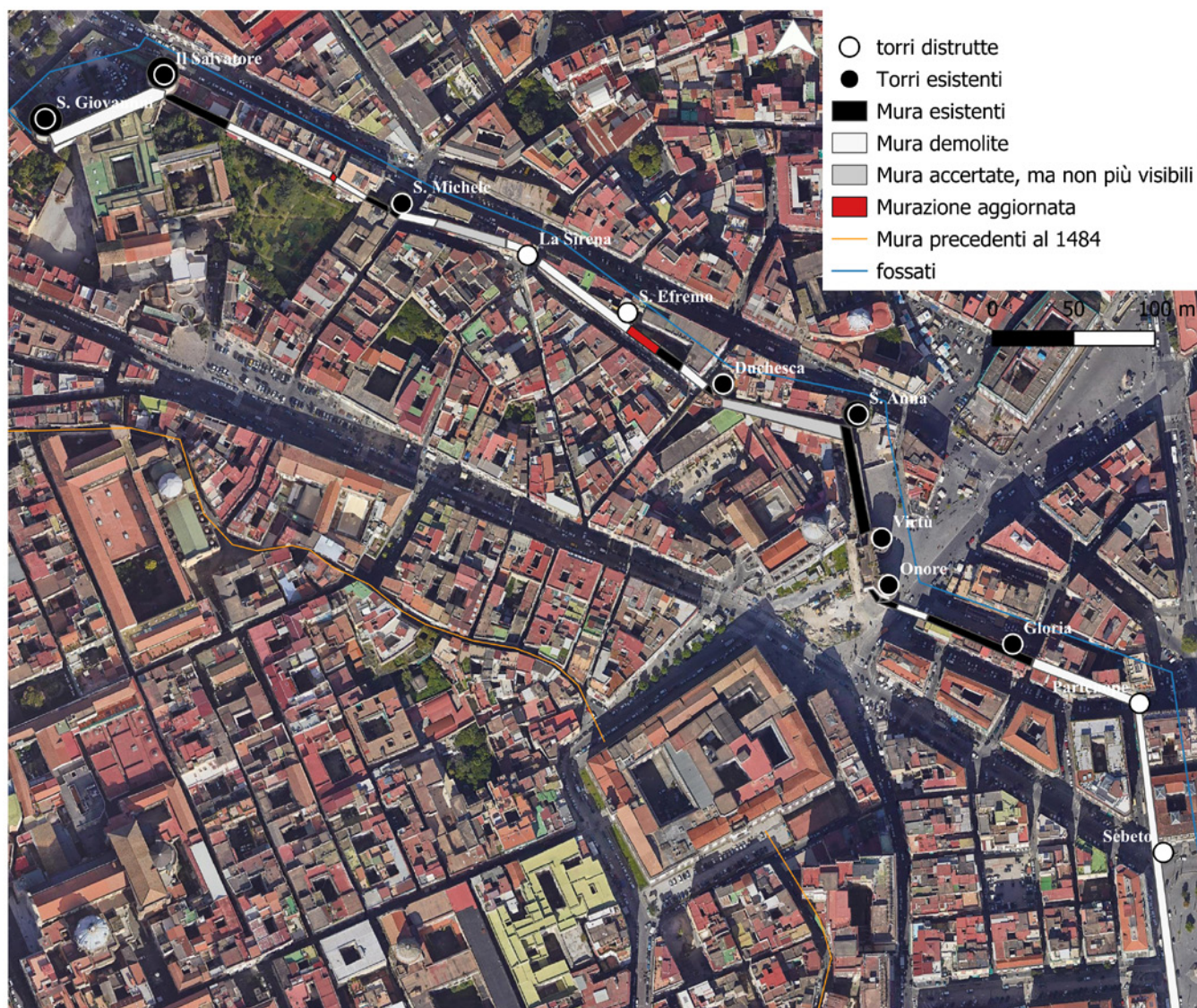


Fig. 1.

emerge l'urgenza di preservare la cortina muraria, che, lungi dall'essere un elemento immutabile, rischia di scomparire progressivamente sotto la pressione delle trasformazioni urbane. In secondo luogo, risulta fondamentale, nel contesto dell'attuale assetto urbanistico, salvaguardare e documentare le tracce della fase aragonese, quale componente essenziale della stratificazione storica cittadina.

Inoltre, si aggiunge la difficoltà di identificare le torri dal punto di vista topografico. L'analisi della pianta di Carlo Theti (1560) evidenzia una discrepanza numerica rispetto alla pianta



Fig. 2.

Du Pérac/Lafréry (1566) [Di Mauro 1992, 11-13] e a quelle successive: nella prima compare una torre in più. L'anomalia riguarda il tratto compreso tra porta Capuana e la torre di San Giovanni, situata nei pressi di San Giovanni a Carbonara. La terza torre indicata da Theti non è identificabile in altre piante, mentre per le restanti è possibile riconoscere le denominazioni borboniche [Galdieri 1953].

In tale prospettiva, l'uso sistematico della cartografia storica può contribuire all'aggiornamento delle piante moderne, integrandole con l'indicazione delle cortine murarie, delle torri e delle porte antiche, anch'esse di difficile e talvolta incerta individuazione, soprattutto sul versante costiero. La loro assenza risulta anche in mappe digitali come quelle del progetto Hertziana, dove esse sono presenti in diverso numero, ma non analizzabili né identificabili per nome (FIG. 2).

In tale prospettiva, l'uso sistematico della cartografia storica può contribuire all'aggiornamento delle piante moderne, integrandole con l'indicazione delle cortine murarie, delle torri e delle porte antiche, anch'esse di difficile e talvolta incerta individuazione, soprattutto sul versante costiero.

4. Problemi topografici – mura costiere

La Tavola Strozzi (FIG. 3) [Del Treppo 1994 483-515] documenta come doveva configurarsi, nella seconda metà del XV secolo [Vitolo 2009, 1-31], la cinta muraria nella zona sud-occidentale della città [Spinazzola 1910], con le relative porte e torri. Non essendo un disegno assonometrico [Furnari 2003, 45], la prospettiva costituisce l'unico criterio per l'identificazione degli elementi presenti a Napoli, frutto di un aggiornamento della cortina muraria angioina.



Fig. 3.

Anche in questo caso, la cinta muraria offre una chiave interpretativa dei confini difensivi della città. Il primo rinnovamento aragonese, di cui il lato orientale rappresenta il naturale prosieguo, non riflette ancora pienamente le tecniche difensive innovative di transizione: alcune torri restano quadrangolari e le porte di accesso sono poche rispetto al numero che si avrà in epoca vicereale.

Nello specifico, le porte documentate sono: Porta dell'Arsenale, nei pressi del Castel Nuovo. Due porte in corrispondenza della chiesa di San Pietro Martire (la prima omonima alla chiesa, la seconda poco più a destra lungo la linea di costa intitolata delle Carille o dei Barillari [Di Mauro 1992, 13], Sant'Andrea, Marina Grande [Di Mauro 1992, 21].

Fuori dalla Tavola, ma sicuramente presente, era la porta di San Giovanni (a Mare) o del Mercato. Inoltre, nei pressi dell'Arsenale, sulla destra, è possibile ipotizzare la presenza della porta delle Pulci. Si tratta tuttavia di un'identificazione con carattere possibilistico, basata sulla proiezione della Tavola Strozzi e delle illustrazioni di Ferraiuolo² (FIG. 4), poiché non esistono fonti che ne confermino la presenza.

² New York. The Morgan Library & Museum. *Fasciculus temporum*. MS M.801, ff. 97v; 122v; 124r.

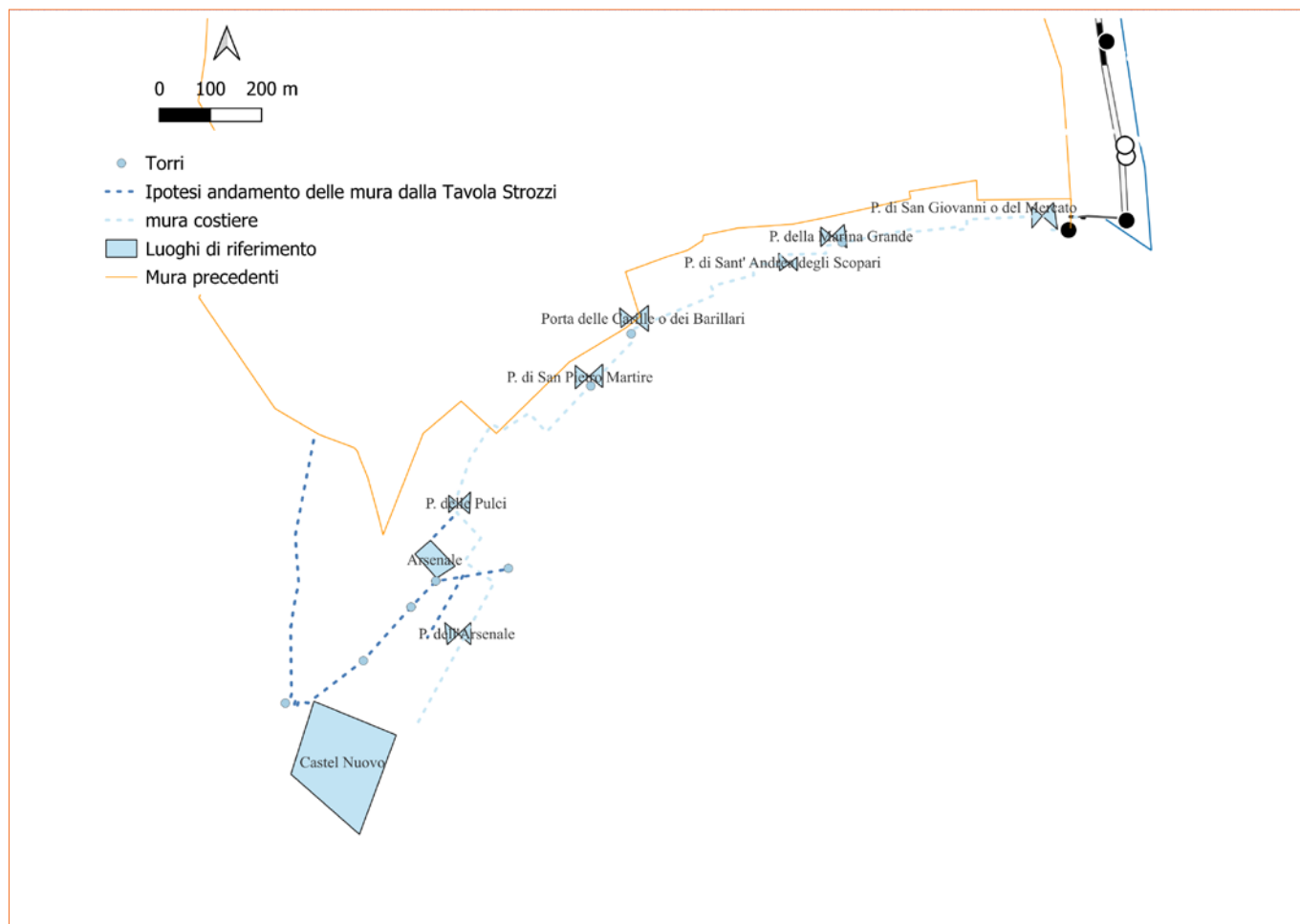


Fig. 4.

Le porte meridionali individuate fino all'ampliamento urbano borbonico sono 18, escludendo porta del Carmine. Alcune di esse possono essere associate alle denominazioni note: Porta della Conceria (San Giovanni o del Mercato), Porta di S. Maria a Parete, Porta della Zabatteria, Porta della Madre, Porta dei Bottari, Porta dei Tornieri (Marina Grande), S. Andrea degli Scopari, Pietra Piccolo, Mandracchio, Olivares, Porta dell'Olio o dei Greci, Calce, Pulci, Arsenale (fig. 5), del Pesce, Marina del Vino, Caputo (Carille o dei Barillari), di Massa (Pietro Martire), Molo.

Il lato costiero è oggi difficilmente rintracciabile, sia perché Carlo III di Borbone, a partire dal 1740, ordinò l'abbattimento di gran parte delle mura in occasione dell'ampliamento di via Marina, sia perché delle porte non resta alcuna traccia materiale, se non nella toponomastica [Colletta 2006].

5. Altre fonti per le torri aragonesi

Oltre alle testimonianze dirette ancora visibili, è fondamentale considerare fonti indirette, come fotografie d'epoca, per ricostruire la memoria di torri distrutte durante i lavori di risanamento urbano [Alisio 1980]. Alcune foto documentano le caratteristiche delle torri aragonesi, ad esempio quelle relative alla demolizione delle torri presso Piazza Garibaldi (S. Severe, Sebeto e Partenope). Sebbene non sempre identificate nominalmente, queste immagini costituiscono preziose testimonianze della tipologia medievale e delle caratteristiche del coronamento.



Fig. 5.



Fig. 6.

Conclusione

Le torri aragonesi di Napoli costituiscono testimonianze fondamentali della stratificazione storico-urbanistica della città, rappresentando al contempo tracce materiali e simboliche del passaggio dal Medioevo all'età moderna. L'analisi dei tratti orientali e costieri della cinta muraria evidenzia come il loro destino sia stato profondamente condizionato dall'espansione urbana, dai mutamenti demografici e dalle innovazioni militari, che ne hanno modificato funzione, forma e percezione collettiva.

Nonostante molte strutture siano oggi inglobate nell'edificato o scomparse, le tracce superstiti restano strumenti preziosi per comprendere l'evoluzione topografica e strategica della città, mentre le fonti storiche e le immagini d'epoca consentono di ricostruirne memoria e configurazione originaria. La trasformazione urbanistica, già prospettata in epoca rinascimentale, viene eloquentemente testimoniata da Summonte, che in una lettera a Marcantonio Michiel del 20 marzo 1524 osservava: "... extendere ad linea recta tucte le strade, maestre, da muro a muro della città [...] tolti via tutti portichim cantoni, gibbi ineguali, e così per traverso extendere pure ad directura tutti li vichi da capo a capo della città". L'autore concludeva che, con tali interventi, Napoli sarebbe stata: "la più necta e polita città di tutta l'Europa". Questa testimonianza sottolinea la percezione storica dell'urbanistica come strumento di ordine, razionalizzazione e valorizzazione della città, in cui le torri e le mura non erano solo elementi difensivi, ma parte integrante della rappresentazione e dell'identità urbana.

L'integrazione di metodi interdisciplinari e tecnologie digitali, come GIS, storymap e fotogrammetria, offre un potente supporto alla valorizzazione, tutela e divulgazione delle torri, permettendo di rendere accessibile una storia lunga sei secoli. In questo senso, le torri aragonesi non sono solo monumenti del passato, ma strumenti attraverso i quali raccontare la città e preservarne la memoria nel presente, evidenziando l'importanza di un approccio consapevole alla conservazione del patrimonio urbano e alla sua fruizione pubblica.

Bibliografia

- Alisio, G. (1980). *Napoli e il risanamento: recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Buccaro, A. Mele, A. Tauro, T. (2023). *Forma urbis Neapolis: genesi e permanenza del disegno della città greca*, Napoli, Arte'm.
- Capasso, B. (1892). *Topografia della città di Napoli al tempo del Ducato*, Napoli, Tipografia Giannini e figli.
- Capasso, B. (1978). *Napoli Greco-romana*, ANapoli, Berisio.
- Colletta, T. (2006). *Napoli, città portuale e mercantile: la città bassa, il porto e il mercato dall' VIII al XVII secolo*, Roma, Kappa.
- Del Treppo, M. (1994). *Le avventure storiografiche della Tavola Strozzi*, In *Scritti Pasquale Villani*, Bologna. Il Mulino, pp. 483-515.
- Della Rocca, A. (1978). *Le mura di Napoli aragonese: Porta Capuana e la loro vicenda storica*, Napoli, Istituto italiano dei castelli.
- Di Mauro, L. (1992). *La pianta Dupérac-Lafréry*, Napoli, Elio De Rosa.
- Di Mauro, L. (1992). *La Tavola Strozzi*, Napoli, Elio De Rosa.
- Di Mauro, L., a cura di (1997). *Mura e torri di Napoli: Napoli Castelnuovo*, Napoli, Electa Napoli.
- Furnari, M. (2003). «*Urbis Neapolitanae Delineatio*» Una lettura grafica dell'immagine della città, in *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli, pp. 45-56.

Galdieri, R. (1953), *Mura porte e torri di Napoli. Dal VII secolo A. C. alla prima metà del 1700*, in estratto dal: *bollettino dell'istituto storico e di cultura dell'arma del genio*, fascicoli n. 3-4 (43-44).

Pirro, A. (1910). *Mura greche a Napoli*, Pisa, Enrico Spoerri.

Rusciano, C. (2002). *Napoli, 1484-1501: la città e le mura aragonesi*, Roma, Bonsignori.

Santoro, L. (1984). *Le mura di Napoli*, Roma, Istituto italiano dei castelli.

Spinazzola, V. (1910). *Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del 15. secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d'Aragona dopo la battaglia d'Ischia*, Roma, E. Calzone.

Vitolo, G. (2009). *Storia, filologia, arte: a proposito di un libro recente sulla tavola Strozzi*, in «Archivio storico per le province napoletane», n. 127, pp. 1-31.

Fonti archivistiche

France. Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. *De Majestate*, italien 1711.

New York. The Morgan Library & Museum. *Fasciculus temporum*. MS M.801.

Sitografia

Mappa interattiva Baratta: <https://maps.biblhertz.it/map?name=baratta> (Novembre 2025).

Mappa interattiva Carlo Theti: <https://maps.biblhertz.it/map?name=theti> (Novembre 2025).

Mappa interattiva Duca di Noja: <https://maps.biblhertz.it/map?name=noia> (Novembre 2025).

Mappa interattiva Dupérac-Lafréry: <https://maps.biblhertz.it/map?name=lafreri> (Novembre 2025).

Mappa interattiva progetto "Moving Through Time and Space": <https://maps.biblhertz.it/gis/precat> (Novembre 2025).

La “periferia capovolta”: un racconto collettivo di trasformazione urbana nell’Archivio territoriale digitale del MOSS - l’Ecomuseo diffuso di Scampia a Napoli

Maria Amodio

Università L’Orientale di Napoli

Emma Ferulano

MOSS -Ecomuseo diffuso di Scampia

Abstract

XXX.

XXX

Keywords

XXX.

XXX.

Introduzione

Le profonde trasformazioni degli agglomerati urbani in età contemporanea sono ben esemplificate, a Napoli, dalle periferie e, in particolare, dall’area Nord. A differenza del pluristratificato centro storico, l’aspetto di questa zona, inclusa nel Comune di Napoli nel 1926, è rimasto per secoli quasi inalterato, fino all’imponente urbanizzazione avviata negli anni ‘60-70 del secolo scorso e accelerata dall’emergenza abitativa post-sisma del 1980, che ne ha, poi, irreversibilmente trasformato il volto, segnandone il destino come “periferia” [De Seta 1988, 167-238]. A Scampia, come in altri quartieri dell’area Nord, si sono quindi concentrati insediamenti abitativi privi di spazi di socializzazione, servizi e infrastrutture, che hanno attratto famiglie con forti bisogni abitativi, economici e sociali: tutti presupposti che hanno agevolato la diffusione di degrado e criminalità e contribuito ad una narrazione univoca sul quartiere e i suoi abitanti, come luogo per eccellenza di illegalità e violenza. Tuttavia, Scampia è un territorio eterogeneo e complesso, con una popolazione di oltre 60.000 abitanti (dati DEMOISTAT) e un’alta percentuale di giovani: qui alla migrazione delle famiglie italiane dal centro verso la periferia alla ricerca di nuove abitazioni, soprattutto dopo il terremoto, si aggiunge, negli anni ‘70 e nei primi anni ‘90, l’arrivo delle comunità rom dall’ex Jugoslavia. Queste, ormai radicate nel territorio, contano una presenza stimabile intorno alle 800 persone, di cui almeno la metà minori (dati del 2017), e vivono in abitazioni autoprodotte – le baracche – con materiali di scarto, nei campi di via Cupa Perillo, all’interno del quartiere, in un’area chiusa al traffico che si estende in parte sotto le rampe di accesso di una superstrada, l’Asse Mediano [Pierro-Ferulano 2015].

Scampia è dunque un quartiere dove italiani e rom sono emigrati in tempi recenti, in cui ampie fasce della popolazione hanno dovuto affrontare le difficoltà legate alle condizioni abitative, alla carenza di opportunità di sviluppo economico e prospettive professionali, all’isolamento dal centro e solitudine anche in senso culturale, alla costruzione di identità e di radicamento. Paradossalmente, da questa situazione si è generata anche, negli anni, una straordinaria opportunità per prendere coscienza della propria storia in senso individuale e collettivo, a partire dalla riappropriazione degli spazi pubblici, dall’apertura di nuovi immaginari attraverso le arti comunitarie, la pedagogia e i processi di cittadinanza attiva: un percorso, in contrasto con la narrazione mainstream, che ha attirato l’attenzione

degli studi già da tempo [Braucci-Zoppoli 2005; De Muro-Di Martino -Cavola 2007; Berruti-Lepore 2009; Berruti-Palestino 2010; Berruti-Palestino 2014] e che ha avuto una forte accelerazione in anni recenti.

1. Pratiche comunitarie e contronarrazione: una 'periferia capovolta' nel racconto del MOSS

Nell'immaginario collettivo, Scampia è stato a lungo il quartiere delle Vele e di Gomorra, sebbene "il supermercato della droga più esteso d'Europa" coinvolgesse anche molti altri rioni popolari. Gli edifici progettati con la legge 167 tra il 1962 e il 1975 sono stati per anni un catalizzatore di attenzione, costruiti in una zona isolata di campagna, all'epoca in cui il Comune acquisiva nuove aree per l'edilizia popolare nelle periferie [Laino- De Leo 2002]. Con l'occupazione post-terremoto del 1980, la storia delle Vele è entrata in una spirale narrativa che ha valorizzato soprattutto i lati più oscuri della vita di una fascia di popolazione povera, ghettizzata e isolata. La demolizione della Vela verde (2020) e il crollo del ballatoio della Vela celeste (2024), sono stati traumi collettivi e passaggi epocali ma anche grandi eventi seguiti dai media nazionali e internazionali. Lo sgombero immediato delle vele residue che ne è conseguito, l'accelerazione delle nuove costruzioni, la potenziale riconversione delle aree e in definitiva la trasformazione di quello spazio così fortemente connotato, arriva al culmine di un lunghissimo, duro, disperato processo che ha come protagonisti gli abitanti, in particolare il Comitato Vele, all'interno del piano di rigenerazione urbana Re-start Scampia che, presentato come una "progettazione partecipata" con gli abitanti, vuole trasformare Scampia "da margine urbano a nuovo centro dell'area metropolitana". In realtà la riqualificazione è iniziata da oltre un decennio e Scampia oggi non può più essere considerata "periferia": è piuttosto un punto di snodo nevralgico tra la città, l'area metropolitana e la provincia nord, al contempo capolinea delle metro Linea 1 che porta al centro della città e della Linea Arcobaleno, che collega Napoli ad Aversa. Migliaia di persone possono muoversi transitando o fermandosi a Scampia, dove nel settembre 2022 si aprono anche i battenti della nuova sede dell'Università Federico II [Ferulano 2024].

In questo scenario, in cui perdurano ampie fasce di marginalità, gruppi di cittadini attivi hanno mantenuto una linea di continuità che da oltre quaranta anni si ramifica in diverse azioni e con diverse metodologie tutte volte al riscatto sociale, culturale, personale e collettivo, soprattutto delle fasce di popolazioni più vulnerabili e maggiormente colpite dalle politiche pubbliche e urbanistiche che hanno connotato il territorio. L'intervento di recupero, riappropriazione e valorizzazione degli spazi pubblici, portato avanti dalla rete informale dei movimenti sociali e culturali del territorio, laici e religiosi, non si è mai fermato, sostenuto dalla forza dei simboli, delle idee e delle pratiche di radicamento territoriale, proprio a partire da quelle gravi carenze infrastrutturali che sono diventate motivo di unione e azione. L'assenza di una piazza d'incontro ha fatto sorgere decine di luoghi di socialità, educazione, gioco e convivialità. Dove c'erano cumuli di immondizia e discariche abusive sono nati giardini e aiuole dalla straordinaria varietà botanica, che oggi vengono visitati dalle scolaresche e da gruppi scout da tutta l'Italia come nel caso del Giardino dei Cinque Continenti e della nonviolenza della rete Pangea (FIG. 1); spazi culturali chiusi e abbandonati sono stati aperti, rivitalizzati e restituiti alla comunità; la "scuola" dei murales dopo Felice Pignataro, a cui è dedicata l'installazione artistica permanente Felimetrò nella stazione della Metro [FIG. 2], continua attraverso le opere dei giovani muralisti locali e non.

Scuole, centri sociali e culturali, associazioni, rendono Scampia una vera e propria avanguardia e un unicum nel panorama nazionale, simbolo e centro propulsore di una pratica politica, pedagogica, culturale che da tutto il mondo vengono a osservare, studiare, ascoltare, raccontare.

I pionieri di questa visione utopica sono stati Felice Pignataro e Mirella Lamagna, che con Franco Vicario e altri fondano nel 1981 il Gridas- Gruppo risveglio dal sonno, la cui azione per il risveglio delle coscienze e la crescita culturale è emblematicamente rappresentato dal Carnevale sociale che per primo ha unito gruppi e persone con la sua potenza simbolica e di sovvertimento concreto a partire dai laboratori di cartapesta per la realizzazione di carri e maschere, fino al giorno del corteo (FIG. 3). Attraverso maschere e simboli, buoni e cattivi, che "si combattono" per strada, si stimola una presa di coscienza e si prosegue, nella festa, la lotta politica quotidiana di chi non ha potere contro chi lo usa per opprimere, esorcizzando i guai e il malgoverno e enfatizzando la vita e la fratellanza [Pignataro 1998]. Giunto nel 2026 alla sua 44° edizione, il carnevale del Gridas ha influenzato generazioni, aperto nuovi immaginari e stimolato riflessioni diramatesi in un'infinità di pratiche, valicando frontiere e lingue, che hanno fatto sì che Scampia oggi sia un quartiere con una migliore qualità della vita, sebbene la povertà sia molto diffusa.

In questo contesto, nasce il MOSS-Ecomuseo diffuso di Scampia, il primo della città di Napoli, dall'Associazione chi rom e...chi no con un gruppo di progettazione interdisciplinare (professionisti del settore dell'educazione, dell'arte, dell'archeologia, della cultura) e con la costituzione dei tavoli di comunità che prevedono il coinvolgimento attivo e costante delle reti territoriali in tutte le fasi, decisionali ed esecutive (Fig. 4). In continuità con un movimento plurale e collettivo di trasformazione territoriale informale e "dal basso", con molti cuori pulsanti, il MOSS si pone come punto di incontro per mettere a sistema il patrimonio materiale e immateriale – ambientale, paesaggistico, artistico, archeologico - del quartiere. Riconosciuto dalla Regione Campania (Legge Regionale 5 luglio 2023, n. 13 "Riconoscimento e promozione degli ecomusei della Campania"), si sostiene con la progettazione e partecipazione a bandi privati e pubblici che di volta in volta contribuiscono a sviluppare nuove progettualità che ne definiscono prospettive e traiettorie.

Un esempio significativo è rappresentato dal progetto "Itinerari Digitali ed Ecosostenibili per il MOSS" presentato nell'ambito all'avviso pubblico TOCC Transizione Digitali degli Organismi Culturali e Creativi, che attraverso laboratori partecipativi, trasversali e diffusi sul territorio ha dotato il MOSS di una nuova infrastruttura digitale, un archivio in nuce, di una nuova segnaletica stradale co-progettata dalla rete dei tavoli di comunità, di un parco di biciclette elettriche, per rafforzare la dimensione di comunità ecosostenibile.

Spazio comunitario di memorie, sperimentazione, apprendimento, crescita, che narra il territorio e la sua storia - dalle evidenze archeologiche alle lotte per l'abitare - dal punto di vista di quelli che lo attraversano, abitano, amano, criticano e provano a trasformarlo, meta di visitatori dall'Italia e dall'estero, il MOSS è un luogo di costruzione della memoria viva e passata del quartiere e uno spazio laboratoriale trasversale che con le sue mappe di comunità e i suoi dispositivi di arte comunitaria e partecipata, prova a rispondere collettivamente a questioni relative alle trasformazioni urbane viste dall'area Nord di Napoli, capovolgendo le prospettive di questa periferia sia nell'azione - non calata dall'alto ma partecipata - che nella narrazione - non più stereotipata ma complessa (Fig. 5).

2. Ricostruire storia e identità di un “quartiere senza storia”

Nell'ambito delle attività del MOSS, depositario e portavoce di questa recente storia - fatta, come si è visto, di tante criticità ma anche di senso di comunità, impegno e cura - si è deciso di volgere lo sguardo anche al passato più lontano di un quartiere percepito come 'nuovo', 'senza storia', o, meglio con una storia che sembra partire dagli anni '60-'70 del '900, quando, con l'urbanizzazione, è diventata 'periferia'. Con la consueta modalità collettiva e partecipata - coinvolgendo gli studenti delle scuole e accogliendo le memorie degli storici abitanti del quartiere - si è avviato dunque un percorso di ricerca per ricostruire l'aspetto dei luoghi in diacronia, dall'Antichità ad oggi, prima che i grandi progetti di edilizia popolare trasformassero il volto dell'area Nord distruggendo tante tracce del suo passato, anche per l'assenza all'epoca di strumenti legislativi che consentissero un'adeguata tutela. Gli esigui resti archeologici “sopravvissuti” all'intensa edificazione, che oggi emergono sullo sfondo di alti palazzi insieme ad evidenze di cui resta solo traccia nella documentazione, da un lato, se opportunamente interrogati, ci restituiscono importanti informazioni sull'età greco-romana, dall'altro acquistano ulteriore spessore storico come rappresentazione plastica della complessa stratificazione di eventi che ha determinato la storia antica e recente di quest'area. La zona, che nell'antichità faceva parte del territorio extraurbano di Neapolis, solo in anni recenti è stata oggetto di studi mirati [Rossi 2018; Bosso 2025; De Cazanove-Mathias 2025; Amodio 2025, 74-76], nell'ambito del crescente interesse per il territorio di Neapolis [Boenzi et alii 2025]: partendo dalle mura, era interessata da insediamenti funerari - dalle necropoli ellenistico-romane alle catacombe cristiane nel quartiere Sanità [Amodio 2014, 25-28, 55-66, 68-74] - e poi, proseguendo a nord fino a Secondigliano e Scampia, da un'occupazione di tipo agricolo con ville rustiche tardo-repubblicane e imperiali, alcune più ampie e lussuose come quella di S. Rocco a Capodimonte, altre più modeste, come la villa di Marianella [Amodio 2025, 74-76]. Il territorio era attraversato dalla via per Atella e Capua, che partiva dalla porta est (posta presso Castel Capuano) e passava per Secondigliano [Johannowsky 1985, 334-335], dove, in Via Roma verso Scampia, nel corso dei lavori di sminamento per la costruzione della Nuova Casa Circondariale, nel 1985 si rinvennero delle tombe ellenistiche con corredi (seconda metà IV sec. a.C.), che dovevano essere connesse ad un piccolo agglomerato sorto in prossimità della via [Amodio 2014, 146 cat. 102; Rossi 2018, 134-135]. Sempre negli anni '80, fu rinvenuta la su citata villa di Marianella, in Cupa Carderito, fattoria monofamiliare utilizzata dal I secolo fino all'Alto Medioevo [De Stefano-Carsana 1987; Rossi 2018, 129-130; De Cazanove-Mathias 2025]. L'area archeologica, posta a pochi passi dalla stazione della metro di Chiaiano (all'epoca degli scavi non esistente), al momento non è accessibile. Sono, invece, visibili i resti della villa rustica di Scampia, che, posti in un'aiuola che separa due carreggiate stradali, passano, però, quasi inosservati tra i palazzoni di via Tancredi Galimberti (Fig. 6). Un'analisi accurata dei lacerti murari ha consentito di riconoscere i resti di sei ambienti, articolati su due piani e con varie fasi (I sec. a.C.-II sec d.C.) [Rossi 2018, 130]. Le emergenze archeologiche dovevano essere molto più estese in passato, come suggerisce il toponimo Case Vecchie con cui è indicata la zona di via Galimberti nella cartografia ottocentesca, come nella mappa di Napoli del Real Ufficio Topografico del 1837-1848 [De Seta-Buccaro 2006, 161-162, n. 80]: qui l'ampia area a nord dei piccoli agglomerati di Marianella, Piscinola, Secondigliano, appare sostanzialmente inedita con estesi terreni coltivabili. Il paesaggio dunque non era molto dissimile da quello d'età romana, quando l'area Nord si configurava come un suburbio agricolo disseminato di ville rustiche e tale è rimasto per molti secoli, fino agli ultimi decenni del '900.

Il percorso collettivo e partecipato di conoscenza storica di questi luoghi, provare ad immaginare il paesaggio prima dell'urbanizzazione e nel lungo arco della sua storia, costituiscono un tassello importante nel processo di costruzione identitaria di cui la comunità è parte attiva: ne sono protagonisti soprattutto gli studenti, impegnati, a seconda dell'ordine di scuola e dell'indirizzo di studi, in varie attività: schedatura delle evidenze monumentali e analisi della cartografia storica; laboratori di mappatura; archiviazione digitale di dati; video sui monumenti; guide turistiche. Si tratta di un processo dinamico che è al contempo presa di consapevolezza della propria identità ma anche sua costruzione, a partire dall'esistente, dalle esperienze vissute, dai luoghi e dalla storia e dalle storie condivise. Dalla conoscenza storica del territorio parte poi la cura e valorizzazione dei monumenti e dei luoghi, come è avvenuto in occasione delle Giornate Europee dell'Archeologia nel giugno 2025, che ha fatto tappa per la prima volta in periferia. Lo staff dell'Ecomuseo, in collaborazione con la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli, ha organizzato varie attività come laboratori di archeologia per bambini e presentazione di spot e video realizzati dagli studenti delle scuole che hanno fatto anche da guida ai visitatori della villa di Scampia. La prossima tappa sarà il recupero e la valorizzazione della villa romana di Marianella, che si auspica che a breve, diventi fruibile e sia restituita alla comunità. L'area, oggi fatiscente e quasi nascosta alle spalle della metro, è già interessata dal progetto S.A.P.E.R.E. 8, promosso dall'associazione Chi rom e... chi no e integrato nella rete dell'Ecomuseo di Scampia, che mira a trasformare la Biblioteca Comunale Domenico Severino - che si trova proprio di fronte all'area archeologica - in un hub culturale diffuso, inclusivo innovativo e partecipativo nella Municipalità 8 di Napoli, rivolto a tutte le fasce di età. La presenza della biblioteca e dell'area archeologica adiacente, animate dalla partecipazione attiva delle scuole e dei residenti, diverranno così luogo di attrazione e incontro.

3. Il progetto dell'Archivio Territoriale Digitale del MOSS

Tutte le attività legate alla ricostruzione storica, stanno confluendo nell'Archivio Territoriale Digitale dell'Ecomuseo di Scampia, ambizioso progetto, in fieri, che nasce come snodo centrale della visione del MOSS, in quanto depositario del patrimonio collettivo di saperi, storie e racconti del territorio e custode dei beni di comunità. L'Archivio è uno spazio di conservazione, diffusione e consultazione di materiali eterogenei sulla e dell'Area Nord - fotografie, carte storiche, pubblicazioni, prodotti artistici, audiovisivi, oggetti e memorie - che sono in fase di catalogazione e indicizzazione da parte degli studenti delle scuole che apprendono e si formano sul campo, contribuendo proattivamente alla realizzazione del primo fondo archivistico del MOSS. Questo è connotato da alcune scelte di metodo: rendere del tutto accessibili i materiali; favorirne una lettura intuitiva; affermare la possibilità di entrare ed uscire dai percorsi tematici come si vuole, attraversando punti diversi dell'archivio, né più né meno di come si attraversa una città.

Il MOSS e il suo Archivio sono spazi di ricerca azione e apprendimento permanente, di costruzione di identità multiple di un territorio e di affermazione di una storia che va spesso in contrasto con la storia ufficiale, perché raccolgono le storie e i punti di vista di tutti, anche e soprattutto chi non trova mai voce in nessun capitolo. Qui le memorie individuali e collettive diventano patrimonio locale e nazionale e costituiscono il primo nucleo di un contesto di apprendimento multiplo, transgenerazionale,

che mette insieme prospettive, riflessioni, azioni, visioni per oggi e per il futuro, che dalla periferia coinvolgono e chiamano in causa l'intera città.

In senso più generale, il MOSS, insieme a tutti i soggetti a cui è strettamente legato, diventa una vera e propria difesa del patrimonio del quartiere, che ha bisogno di investimenti, tempo e risorse sempre crescenti, particolarmente significativa in alcune fasi storiche come quella attuale in cui il GRIDAS, storico luogo simbolo del riscatto sociale, culturale, pedagogico e politico dell'intera area Nord e della città di Napoli, è sotto minaccia di sgombero a causa di una particolare combinazione tra cecità e incapacità istituzionale che non riesce né a riconoscere né ad avere cura dei semi, dei germogli e delle meravigliose rivoluzionarie ramificazioni che non ci stancheremo mai di seguire.

Bibliografia

AMODIO, M. (2014), *Le sepolture a Neapolis dall'età imperiale al Tardo-Antico. Scelte insediative, tipologie sepolcrali e usi funerari tra III e VI secolo*, Napoli, Giannini.

AMODIO, M. (2025), *Le ville e l'evoluzione del paesaggio urbano e suburbano di Neapolis tardoantica*, in *La villa dopo la villa 3. Trasformazione di un sistema insediativo ed economico nell'Italia meridionale e nelle isole maggiori tra Tarda Antichità e Medioevo*, a cura di M. Cavalieri, C. Sfameni, A. Castrorao Barba (eds.), Louvain, PUL, pp. 53-90.

BERRUTI, G., LEPORE, D. (2009), *Fuori dal centro non c'è il Bronx. Un esercizio di descrizione delle periferie metronapoletane*, in «PLANUM», pp. 1-16.

BERRUTI G., PALESTINO, M.F. (2010), *Strategie per abitare gli spazi contesi. L'ottavo palazzo di Scampia come occasione di ancoraggio*, in «Contesti», 1, pp. 104-110.

BERRUTI G., PALESTINO, M.F. (2014), *The park of Scampia. Notes on a co-management experiment*, in «Urbanistica Informazioni» n. 257, pp. 136-139.

BOENZI, G., BOSSO, R., GIGLIO, M., IAVARONE, S., a cura di (2025), *Il territorio di Napoli in epoca antica: stato delle ricerche e nuove acquisizioni. Giornate di studio (31 gennaio-01 febbraio 2023, Napoli, Palazzo Corigliano)*, Napoli, UniorPress.

BOSSO, R. (2025), *Dai Vergini a Scampia. Il suburbio settentrionale di Neapolis. Sintesi e prospettive* in BOENZI, G. et alii, a cura di (2025), c.s.

BRAUCCI, M., ZOPPOLI, G., a cura di (2005), *Napoli comincia a Scampia*, Napoli 2005.

DE CAZANOVE, O., MATHIAS, C. (2025), *L'insediamento rurale di Marianella. Cupa Marfella. Lo scavo (1986-1987) e i reperti*, in BOENZI, G. et alii, a cura di (2025), c.s.

DE MURO, P., DI MARTINO, P., CAVOLA, L. (2007), *Fostering Participation in Scampia. Let's make a Piazza*, in «European Urban and Regional Studies», 14/3, pp. 223-237.

DE SETA, C. (1988), *I casali di Napoli*, Bari, Editori Laterza.

DE SETA, C., BUCCARO, A. (2006), *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, Napoli, Electa.

DE STEFANO, P., CARSANA, V. (1987), *Archeologia e trasformazione urbana. Catalogo della mostra "Napoli 1981-1986 città in trasformazione"*, in «Notiziario» 12, VI, n. 11.

FERULANO E., *Scampia, un bilancio*, in «Gli Asini», 2024 (<https://gliasinirivista.org/scampia-un-bilancio/>).

JOHANNOWSKY, W. (1985), *L'assetto del territorio in età greca e romana*, in *Napoli antica*, a cura di E. Pozzi, Napoli, Macchiaroli Editore, pp. 333-340.

LAINO, G., DE LEO, D. (2002), *Le politiche pubbliche per il quartiere Scampia a Napoli. Report written as part of the NEHOM (NEighbourhood HOusing Models), 1998-2002*, Napoli.

PALESTINO, M.F. (2009), *Creativity as a strategy to recover: learning from Scampia*, in «International Journal of Sustainable Development», vol. 12/2-4, pp. 264-274.

PALESTINO, M.F. (2012), *Immaginazioni. Materiali per costruire strategie promozionali inclusive*, Napoli.

PIERRO, B., FERULANO, E. (2015), *Scampia. L'abitare una questione di ordinaria straordinarietà. Storie di interessi collettivi a confronto*, in *Ho una casa nella testa. Psichiatria Democratica. Atti del Seminario Nazionale di studi e contributi al dibattito Napoli 27/2/2015*, a cura di E. Lupo, S. di Fede, C. Pellecchia, Napoli, La Buona Stampa, 75-85.

PIGNATARO, F. (1998), *L'Utopia per le strade. I carnevali del Gridas: come e perché mascherarsi*, Napoli.

ROSSI, S. (2018), *Il territorio a nord di Napoli da Chiaiano a San Pietro a Patierno. Storia e archeologia*, in «Newsletter di Archeologia CISA», vol. 9, pp. 117-160.

Google Street View come archivio fotografico digitale per la documentazione dell'ultima tendenza alberghiera: gli esempi di Venezia e dei suoi territori

Google Street View as a digital photographic archive for documenting the latest hotel trends: examples from Venice and its neighborhoods

Ewa Kawamura

Atomi University, Tokyo, Giappone
kawamura@atomi.ac.jp

Abstract

Google Street View documentano l'evoluzione di edifici e paesaggi. In Italia dal 2008 e a Venezia dal 2013, in seguito il servizio offre la funzione cronologica per visualizzare immagini degli anni precedenti anche su Google Earth. Fungono oggi da archivio visivo delle trasformazioni urbane: testimonia ristrutturazioni, demolizioni e il recente boom di restyling e rebranding alberghiero post-pandemia, rivelandosi uno strumento essenziale per monitorare il design e gli effetti dell'overtourism.

Google Street View documents the evolution of buildings and landscapes. In Italy since 2008 and in Venice since 2013, the service has offered a timeline function to view images from previous years also on Google Earth. Today, both images serve as a visual archive of urban transformations, documenting renovations, demolitions, and the recent post-pandemic boom in hotel restyling and rebranding, proving to be an essential tool for monitoring design and the effects of overtourism.

Keywords

Google Street View, hotel, restyling.

Google Street View, hotel, restyling.

Premessa: Google Street View come archivio fotografico digitale

Google Street View (d'ora in poi GSV) è il servizio online, inserito in Google Maps, che si può consultare per vedere lo stato degli edifici e dei paesaggi ripresi con un apparecchio speciale per foto panoramiche; è iniziato nel maggio 2007, coprendo cinque città principali statunitensi: San Francisco, Las Vegas, Denver, Miami e New York. L'Italia vi partecipa, dall'anno seguente, dall'aprile 2008 per Milano e Napoli, in seguito per diverse città: Roma da giugno, Firenze da agosto, Verona, Torino e Genova da settembre, Palermo da novembre, e le foto sono scattate ogni anno o due, o tre, in base a una scelta di strade e città. Per la difficoltà di accesso dei mezzi di trasporto e l'eccessiva affluenza turistica, la GSV ha toccato Venezia, in ritardo, solo nel maggio 2013; inclusa la vista dalla barca sul Canal Grande, ma quest'ultimo e alcune calli e strade non sono stati aggiornati fino a oggi.

A partire dal 23 aprile 2014, GSV ha introdotto la possibilità di viaggiare nel tempo, permettendo agli utenti di consultare immagini del passato, cioè la funzionalità cronologica, cliccando sulla voce "Vedi altre date". Oggi, dopo la nascita di GSV, sono passati oltre quindici anni; ormai GSV funziona da archivio fotografico dello stato degli edifici al momento delle riprese: per esempio, lo stato di degrado, lo stato integro, dopo la ristrutturazione (il cambiamento del colore dell'intonaco del muro, modifiche, ingrandimenti, sopraelevazioni, ecc.) e talvolta dopo la demolizione e la ricostruzione ex novo. Per esempio, GSV è adatto a osservare il mutamento degli alberghi di nuova apertura ricavati da edifici preesistenti degradati o abbandonati.

Alberghi di nuova apertura documentati da GSV sui canali di Venezia

In realtà, vi è stata una continua serie di nuove aperture di alberghi in tutta Italia, anzi in quasi tutto il mondo, adattando palazzi storici, soprattutto dopo il lancio di GSV. Nel caso di Venezia, la veduta di GSV dal Canal Grande è tuttora visibile solo nella versione dell'agosto 2013. Molti palazzi sul Canal Grande sono già stati trasformati in strutture ricettive, ma non pochi stavano ancora aspettando questa nuova destinazione d'uso.

Uno dei celebri palazzi del Trecento, Ca' da Mosto, mostrava nel 2013 la sua facciata coperta dall'impalcatura per la ristrutturazione (fig. 1), e oggi appare come l'albergo di design The Venice Venice Hotel inaugurato nel febbraio 2022 unendosi con il contiguo palazzetto Ca' Dolfin. L'attuale albergo H10 Palazzo Canova, insediato dall'aprile 2019 nel Palazzo Avogadro, vicino al ponte di Rialto, all'epoca funzionava come Ufficio del Catasto e dei Servizi Tecnici Erariali e su GSV si notano le solite bandiere degli uffici pubblici. L'albergo di lusso assoluto Aman Venice, situato nel cinquecentesco Palazzo Papadopoli sul Canal Grande, ha aperto ufficialmente nel settembre 2013; quindi GSV aveva documentato la sua facciata nell'anno dell'inaugurazione. L'attuale hotel Palazzo Barocchi, invece, quando passava la barca di GSV sul Canal Grande nel 2013, risultava con il nome NH Manin, in seguito ribattezzato NH Collection Venezia Palazzo Barocchi, oggi semplicemente Palazzo Barocchi per accentuare il nome originario del palazzo ottocentesco sorto sul suolo dove sorgeva il seicentesco Teatro Sant'Angelo.

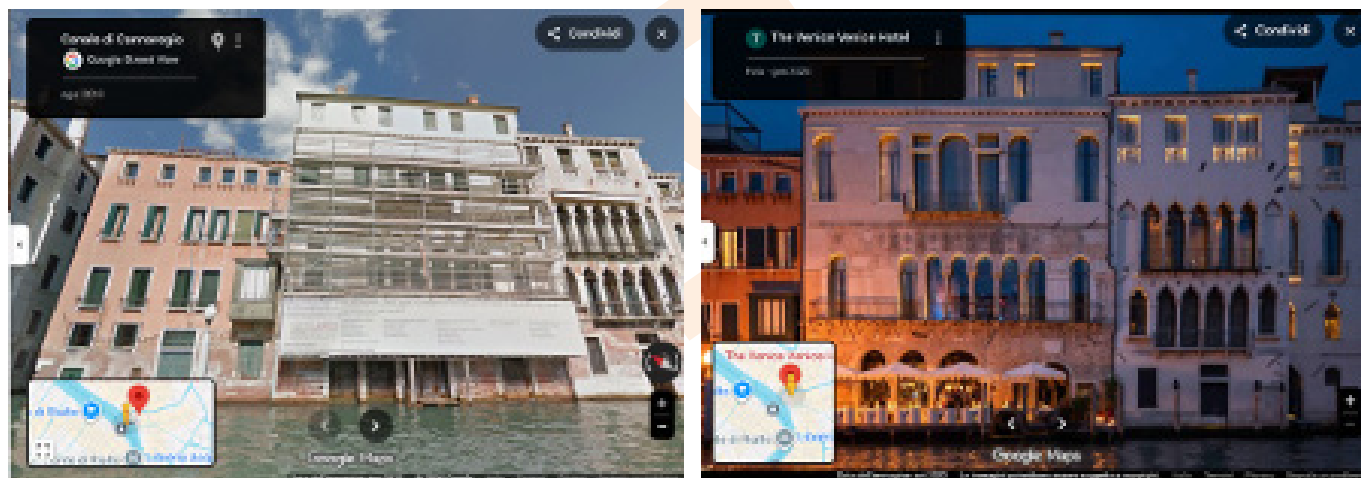


Fig. 1: GSV dell'agosto 2013 mostra lo stato del cantiere dell'attuale The Venice Venice Hotel, insediato nella Ca' da Mosto (sinistra); la foto inserita dall'albergo stesso su GSV nel gennaio 2025 (destra)

GSV documenta anche il Canale di Cannaregio solo nell'agosto 2013. Oggi, diversi palazzi che affacciano sul Canale di Cannaregio sono stati trasformati in alberghi; cioè GSV ha conservato le foto delle facciate prima che diventassero alberghi. Vi sono stati aperti due alberghi di lusso. Alla Fondazione Savorgnan, nel seicentesco Palazzo Bonfadini Vivante, ha aperto nel giugno 2019 l'hotel Ca' Bonfadini (parte del gruppo I Palazzi: Historic Experience Hotels). GSV del 2013 documenta la sua facciata del periodo di parziale inutilizzo e degrado. Di fronte, attraverso il Canale, la Fondamenta di Cannaregio ospita il sontuoso cinquecentesco Palazzo Nani, dove ha aperto l'albergo Radisson Collection Hotel, Palazzo Nani Venice a novembre 2021. Durante il Novecento, il palazzo era utilizzato come sede scolastica e uffici, ma dal 2000 in poi è rimasto abbandonato e degradato; dal 2018 è cominciato il restauro per adibirlo alla destinazione d'uso attuale.

Ad agosto 2013, la barca di GSV passa anche al Rio della Madonna dell'Orto. Anche qui si trovano due alberghi di lusso. L'uno è il NH Collection Venezia Grand Hotel Palazzo dei Dogi alla Fondamenta Madona de l'Orto, l'insegna così ribattezzata dall'ottobre 2016, dopo il rebranding del Grand Hotel dei Dogi sotto la catena Boscolo Hotels, che aveva aperto nel 1999, recuperando il seicentesco Palazzo Rizzo-Patarol, che aveva avuto diverse funzioni, l'ultima delle quali era la sede della scuola elementare e media, che aveva chiuso i battenti nel 1999. GSV archivia lo stato del periodo con la tenda dell'ingresso marchiata con il monogramma B della catena Boscolo Hotels.

L'altro albergo aperto nel cinquecentesco palazzo sul Rio della Madonna dell'Orto è l'Hotel Heureka, inaugurato nell'ottobre 2017 alla Fondamenta Gasparo Contarini, che aveva vissuto una fase di profondo abbandono e degrado. Infatti, GSV documenta la sua facciata rovinata dallo stato di incuria: il colore dell'intonaco del muro era beige, mentre dopo il restauro per l'apertura dell'albergo il colore è diventato bianco.

La Riva degli Schiavoni è l'ampia strada che costeggia il Bacino di San Marco con tanti alberghi storici come il famosissimo Danieli, il Savoia & Jolanda, il Londra Palace, il Metropole, il Gabrielli ecc. Proseguendo lungo la Riva degli Schiavoni si passa alla Riva Ca' di Dio. Dall'ottobre 2021 si è aggiunto qui il nuovo albergo di lusso Ca' di Dio, nel duecentesco ospizio con la chiesa di Santa Maria della Ca' di Dio. Per questa Riva, Google Street View è documentato per due annate: 2013 e 2017. La prima documenta l'epoca della casa di riposo per anziani e la seconda il periodo del cantiere. Anche GSV documenta queste due annate per Calle Larga XXII Marzo, strada che costeggia numerosi negozi di alta moda, inclusa la sede della Camera di Commercio (ex Borsa Valori di Venezia costruita nel 1929), che è diventata oggi un albergo di lusso della catena francese Nolinski Evok Collection dal giugno 2023. La lunga strada sul Canale della Giudecca, Fondamenta Zattere al Ponte Lungo, ha tre annate di immagini di GSV (2013, 2017 e 2018), e documenta il palazzo in stile neogotico della sede della Compagnia Adriatica di Navigazione (1932), inclusa l'epoca del cantiere, prima di diventare l'albergo Il Palazzo Experimental, aperto nel settembre 2019.

Gli alberghi subiscono spesso il cambiamento della gestione o della proprietà; in questa occasione avvengono la ristrutturazione, il restyling e il rinnovamento del design degli interni.

Per esempio a Venezia, nella zona di Sant'Elena vicino ai giardini della Biennale, un ex convento costruito negli anni Trenta è stato trasformato in albergo nel 2003 indipendentemente; poi, negli anni 2005-2018, è stato inserito nel marchio Best Western Premier. GSV documenta la facciata della struttura all'epoca di questa gestione nel 2013; infine, dal maggio 2019 fino ad oggi, l'albergo è passato sotto il marchio del gruppo Intercontinental: Hotel Indigo Venice – Sant'Elena by IHG, subendo

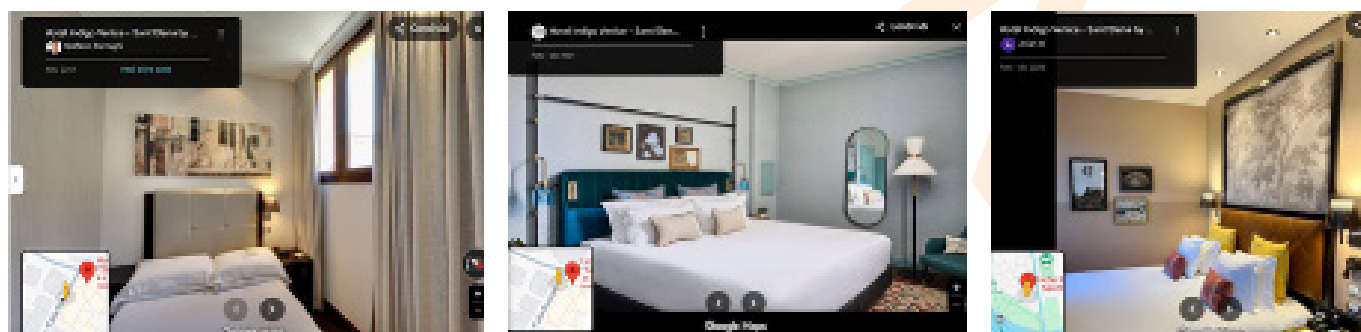


Fig. 2: Foto su Google Maps raffiguranti le camere degli ospiti dell'attuale Hotel Indigo Venice Sant'Elena durante il periodo del marchio Best Western Premier, inserite da un ospite nel 2017 (sinistra), ufficialmente da parte dell'albergo nel 2021 (centro) e da un altro ospite nel 2025 (destra)

un radicale restyling. GSV archivia non solo le facciate degli edifici, ma anche la veduta degli interni; i dati possono essere forniti non solo da Google, ma anche dal proprietario della struttura o da un visitatore qualsiasi. Infatti, per questo albergo di Sant'Elena su Google Maps possiamo vedere, tra le foto inserite da diversi ospiti e quelle ufficiali dell'Hotel Indigo Venice raffiguranti tanti scorci interni di due periodi di differente gestione, il notevole miglioramento del design dell'arredo (fig. 2).

Anche a Murano, isola delle produzioni artigianali di vetro, GSV ha solo la versione del 2013, ma documenta due alberghi nuovi inaugurati in seguito, ospitati in fabbriche di vetro dismesse. L'uno è l'Hotel NH Collection Venezia Murano Villa, inaugurato nel novembre 2021 recuperando l'ex fornace De Majo, e l'altro è l'attuale Hyatt Centric Murano Venice, aperto nel maggio 2019, che è il caso di un rebranding alberghiero dell'ex LaGare Hotel Venezia – MGallery Collection (sotto il gruppo francese Accor) del 2013. Google Street View documenta solo lo stato del 2013: il primo non era ancora un albergo e il secondo era interessato da lavori per la totale ristrutturazione; comunque, anche qui si trovano diverse foto interne dopo le loro aperture, fornite dai proprietari ufficiali.

Alberghi documentati da GSV e da Google Earth di terraferma veneziana

I turisti che vengono a Venezia non dormono sempre nella città lagunare; talvolta prendono alloggio a Mestre per l'economicità e la comodità dell'accesso ai mezzi pubblici dalla terraferma. A causa della facilità d'accesso, GSV documenta spesso le strade di Mestre; per esempio, Corso del Popolo è stato archiviato per ben quattordici volte negli anni 2008, 2011 (due volte), 2012, dal 2014 al 2022 ogni anno, e poi nel 2024. Al civico 221 vi è l'hotel Ambasciatori, fondato nel 1964 dalla famiglia locale Chiappa; su GSV si nota il cambiamento del carattere dell'insegna tra il 2015 e il 2016, mentre dal maggio 2023 ha riaperto, dopo un restyling interno, come uno dei marchi dell'Hilton con il nome di Ambasciatori Hotel Venice Mestre, Tapestry Collection by Hilton. Un ospite del 2017 fornisce le foto degli arredi precedenti al cambio di gestione, mentre altri pubblicano quelle successive alla ristrutturazione.

Uno degli antichi alberghi di Mestre, l'Hotel Bologna, situato davanti alla stazione ferroviaria all'angolo tra via Trento e via Piave, fondato nel 1911 dalla famiglia Tura, dagli anni '90 è diventato uno degli alberghi della catena Best Western. GSV archivia queste strade per tantissime annate, per tredici volte dal 2011 fino al 2024, e si nota il passaggio del cambiamento dell'insegna da Best Western normale alla categoria superiore con l'aggiunta della parola "Plus" finale tra il 2018 e il 2019; inoltre, un ospite fornisce diverse foto delle camere del 2019 appena rinnovate. Questa datazione del passaggio si poteva conoscere solo attraverso GSV.

Il termine overtourism nacque nel 2016; infatti, a Mestre accadde un notevole incremento delle nuove costruzioni di alberghi nella zona vicino alla stazione dopo quell'annata, e GSV archivia nuovi alberghi costruiti ex novo a Mestre sin dall'epoca in cui il suolo era vuoto.

A Mestre, in prossimità della stazione ferroviaria nella zona di riqualificazione, sono sorti tanti alberghi economici: nel 2017 a&o Hostel, nel 2018 Anda Venice Hostel, nel 2019 Hotel Campanile, Leonardo Royal Hotel, Staycity Aparthotels e nel 2022 MEININGER. Tutti questi alberghi, tranne l'Anda Venice Hostel, sito in via Ortigara, si trovano in via Ca' Marcello. Nell'arco degli anni dal 2011 fino al 2024, GSV documenta per tredici volte lo stato dei cantieri di ogni fase dei lavori, sin dall'epoca del suolo libero fino al completamento dell'edificio. Il progetto del polo alberghiero in terraferma presso la città lagunare si è completato con la costruzione ex novo dell'hotel Hampton by Hilton Venice Isola Nuova,

al Tronchetto, inaugurato nell'aprile 2024. GSV documenta ogni fase della costruzione di questo albergo in Isola Nova del Tronchetto dal 2008 al 2024 per dodici volte, inoltre Google offre nel servizio Google Earth le foto satellitari di diversi periodi dal 2007 al 2025 per quindici volte sopra Mestre (fig. 3), inoltre più due annate storiche con bassa risoluzione del 1943 e del 1985 sopra Venezia.

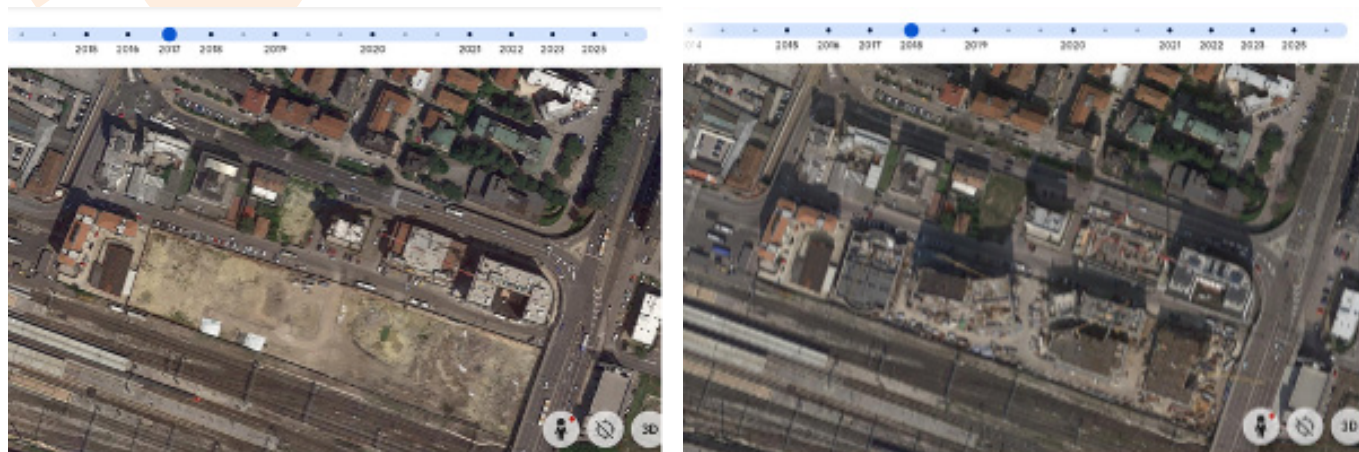


Fig. 3: Zona di nuovi alberghi costruiti ex novo in Via Ca' Marcello a Mestre vista dalle foto satellitari del 2017 (sinistra) e del 2018 (destra) fornite da Google Earth

Eccezionalmente anche a Venezia lagunare, presso Piazzale Roma, ultimo punto di terraferma, sono documentate da GSV le due nuove costruzioni alberghiere.

Anche a Venezia, presso Piazzale Roma, ultimo punto di terraferma, sono documentate da GSV le due nuove costruzioni alberghiere. L'una è l'AC Hotel Venezia by Marriott, aperto nel marzo 2018 in Rio Terà Sant'Andrea. GSV documenta lo stato del cantiere nel 2017; negli anni precedenti si vede un piccolo garage di un piano che era stato demolito per la costruzione di questo albergo. L'altra è la costruzione ex novo di una nuova ala del preesistente Hotel Santa Chiara, aperto nel 1954 nel trecentesco convento omonimo. GSV riporta lo stato del 2013 visto dal Canal Grande, documentando il cantiere della nuova ala, completata nel 2016 (fig. 4). Per la sua forma, questa nuova ala è stata so-

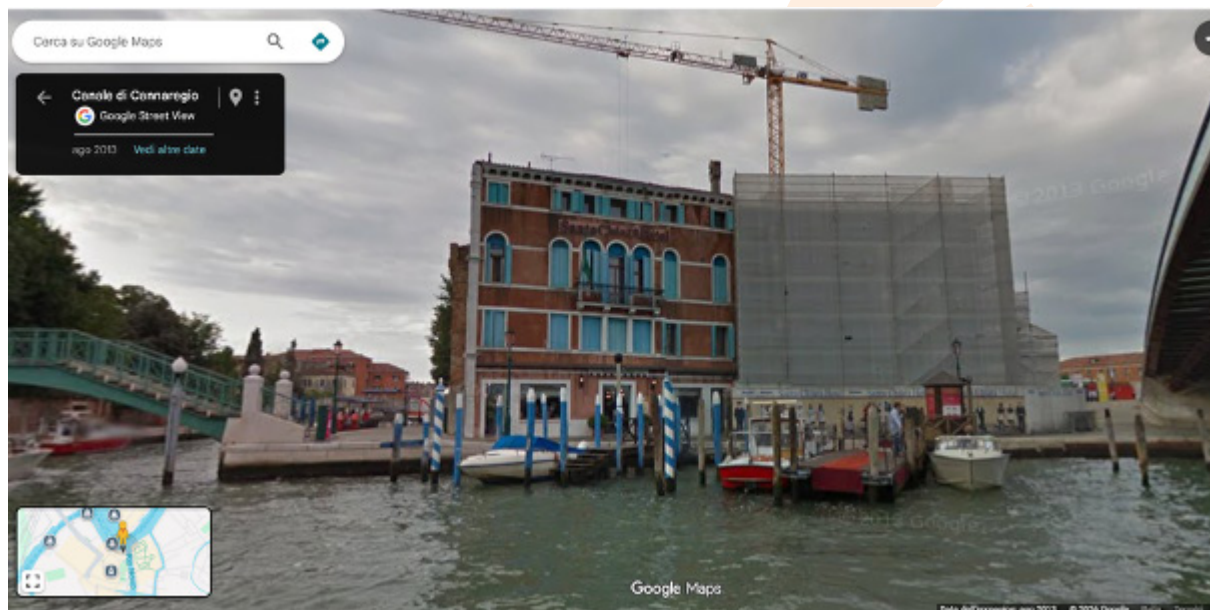


Fig. 4: Lavoro di ampliamento della nuova ala detta "cubo bianco" dell'Hotel Santa Chiara documentato su GSV del 2013

prannominata il “cubo bianco”, suscitando forti discussioni tra i veneziani e gli esperti di architettura per il suo contrasto netto con lo stile storico della città. Infatti, Google Earth, invece, documenta lo stato del parcheggio all’aperto nelle foto satellitari fra gli anni 2004 e 2011 prima della costruzione di questo cubo bianco.

Cortina d’Ampezzo è un luogo di villeggiatura sia estiva che invernale per i veneziani. In occasione delle Olimpiadi invernali del 2026 molti alberghi sono stati ristrutturati e hanno aperto i loro battenti; alcuni di essi, inclusi quelli storici, sono stati ricostruiti dopo l’abbattimento. Ad esempio, il Grand Hotel Ampezzo, uno degli alberghi storici di Cortina risalente al 1920, che ha chiuso i battenti nel 2003, è rimasto in stato di abbandono e degrado per quindici anni. GSV documenta via XXIX Maggio, dove è ubicato questo albergo, per sette volte (2011, 2014, 2015, 2017, 2018, 2022, 2025) con le foto dei cantieri dal 2018 fino al 2025, incluso il momento della sua demolizione nel 2022 (fig. 5); è stato poi riaperto come albergo di lusso nel febbraio 2026, giusto in tempo per le Olimpiadi. D’altra parte, approfittando delle sovvenzioni per l’ammodernamento o la ristrutturazione per le Olimpiadi, non pochi alberghi non sono riusciti a finire i lavori in tempo.

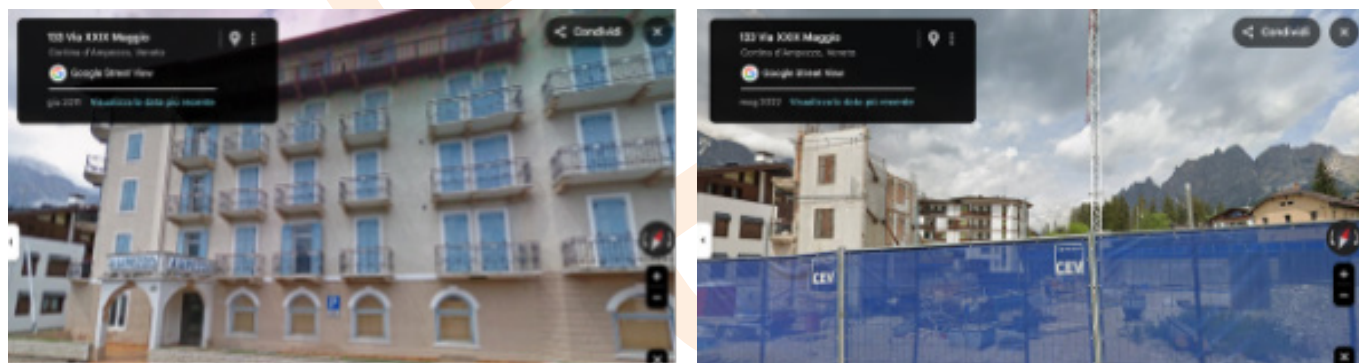


Fig. 5: Prima e dopo la demolizione del Grand Hotel Ampezzo visto da via XXIX Maggio a Cortina d’Ampezzo su GSV del 2011 (sinistra) e del 2022 (destra)

L’Hotel Bellevue in Corso Italia, fondato nel 1894 dalla famiglia del grande albergatore locale Menardi, sebbene la struttura non fosse quella originaria, è stato demolito nel 2024. GSV documenta questa strada per dieci volte (2010, 2011, 2014, 2015, 2017, 2018, 2019, 2022, 2024, 2025); l’ultima immagine del 2025 riporta lo stato di suolo libero dopo l’abbattimento. Google Maps offre anche la foto satellitare, ma solo l’anno attuale, l’immagine segnalato ©2026 (in realtà, secondo Google Earth, l’anno dello scatto è il 2025) si vede il cantiere nel corso dei lavori di fondazione. Infatti, la riapertura è prevista alla fine dell’anno 2026, ormai dopo le Olimpiadi, sotto il marchio Emblems Collection del gruppo Accor.

Il simbolico e migliore albergo di lusso di Cortina d’Ampezzo, il Cristallo, inaugurato nel 1901 dalla celebre famiglia Menardi, è attualmente oggetto di radicali lavori di ristrutturazione e non riaprirà nemmeno durante le Olimpiadi. L’ultima gestione è stata di Marriott sotto il marchio Luxury Collection fino al 2021, poi è passato di mano a una nuova proprietà ed è stato chiuso per una totale ristrutturazione per riaprire sotto la prestigiosa catena alberghiera di lusso Mandarin Oriental. Infatti, via Faloria, dove è situato il Cristallo, è stata archiviata da GSV per sette volte dal 2011; l’ultima versione del 2025 e l’ultima foto satellitare dello stesso anno lo mostrano nel mezzo del cantiere, che potrebbe richiedere ancora molto tempo.

Alberghi in occasioni particolari documentati da GSV

GSV può documentare gli addobbi temporanei sulla facciata degli edifici, se le foto sono scattate durante le festività natalizie o qualche evento stagionale. Per esempio, possiamo vedere i due alberghi veneziani sul Canal Grande che avevano esposto opere d'arte contemporanea in occasione della Biennale tramite le vedute di GSV del 2013. Il primo era l'Hotel Palazzo Stern, che esponeva alla balaustra della terrazza una serie di sculture a forma di gufo in bronzo intitolata "Gufi Giano", eseguita dall'artista veneziano Gianmaria Potenza in occasione della 55ª Biennale d'Arte di Venezia nel 2013. Il secondo era l'attuale hotel Palazzo Venart, all'epoca non ancora albergo, chiamato Palazzo Bacchini delle Palme, dove era installata nel giardino un'opera d'arte contemporanea di composizione architettonica dell'artista cinese Mi Qiu, intitolata "United Cultural Nations" per la Biennale del 2013 (fig. 6). A Lido di Venezia, invece, è documentato una installazione artistica di vetro di Murano nel giardino dell'albergo Ausonia Hungaria, collocato della Biennale del 2015. GSV archivia la strada dove collocato questo albergo, Granvia Santa Maria Elisabetta per sei volte dal 2011 al 2018. La veduta del 2015 mostra questa installazione di vetro, una composizione di piastrelle in vetro liberamente colorate ad opera dell'artista inglese Joe Tilson insieme alla bandiera della Biennale che spiega quest'opera. Nelle vedute degli anni successivi, del 2016 e del 2017, è ancora conservata questa installazione, rimuovendo la bandiera; infine, nel 2018 l'opera è smantellata, mentre si vede un cartello che riporta la previsione del completamento del restyling della nuova facciata laterale ad est, coperta dalle piastrelle di vetro di Tilson. Vedendo GST della via Doge Michiel, dove si vede bene la facciata est dell'albergo, infatti, la veduta del 2018 documenta la fase del lavoro di incollo delle piastrelle in vetro, mentre quelle degli anni precedenti mostrano la facciata semplice colorata in intonaco del colore rosa (fig. 6).

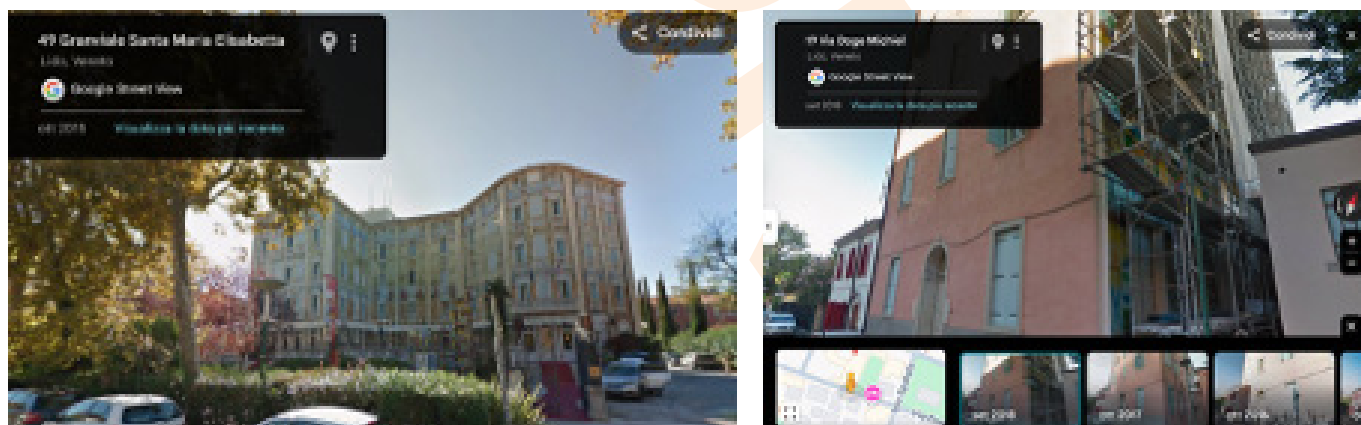


Fig. 6: GSV del 2015, che documenta l'albergo Ausonia Hungaria al Lido di Venezia: nel suo giardino è impostata l'opera di piastrelle in vetro in occasione della Biennale del 2015 (sinistra) e lo stato dei lavori della sua facciata ad est per affiggere tali piastrelle in vetro nel 2018 (destra)

Alberghi cessati l'attività documentato da GSV

GSV funziona anche come archivio fotografico degli alberghi che hanno cessato l'attività. Al Lido di Venezia vi è il noto albergo storico Hotel des Bains, inaugurato nel 1900 e conosciuto come location del film di Visconti "Morte a Venezia", che ha chiuso i battenti nel 2010; poi è stato lanciato un

progetto per trasformarlo in residence di lusso, ma non è mai andato a buon fine, e attualmente la struttura è in stato di abbandono. Il Lungomare Guglielmo Marconi, dove è situato l'Hotel des Bains, è registrato per sette volte nel GSV: nel 2011, ogni anno dal 2014 al 2018 e nel 2023. Infatti, nella veduta del 2011 si possono osservare l'impalcatura e il cartello del periodo del tentativo di progetto per farlo diventare un condominio; poi, negli anni successivi fino al 2023, il suo cancello risulta sempre chiuso e non si nota alcun movimento di lavori, lasciando di rimanere in rovine testimoniate dalle foto per foto prese da GSV. Infine, è stato annunciato nel giugno 2025 che, abbandonando il vecchio progetto residenziale, tornerà alla sua funzione originale di hotel di lusso nei prossimi anni.

Nella città lagunare vi sono diversi alberghi storici importanti che hanno chiuso temporaneamente i battenti per una radicale ristrutturazione che durerà molti anni. Così, GSV funge da documentazione prima del loro restyling o rebranding. Il celebre Danieli, dopo l'accordo con il gruppo Statuto e Four Seasons Hotels and Resorts nel 2022, la cui ala principale e le due ali laterali sono chiuse alternativamente a causa dei lavori di ristrutturazione totale, dal gennaio 2025 resterà chiuso fino alla rinascita sotto il marchio Four Seasons, prevista per l'estate 2026. In ogni caso, GSV documenta la facciata del Danieli per quattro volte tra il 2013 e il 2018, prima che diventasse uno dei Four Seasons Hotels. Un altro famoso albergo storico di Venezia, il Bauer, è chiuso dal 2022 per avviare un radicalissimo restyling per aderire alla nuova gestione della Rosewood Hotels & Resorts; dopodiché la struttura è rimasta sempre coperta dall'impalcatura e dalla tela protettiva fino ad oggi; la riapertura è stata sempre prorogata e attualmente sarebbe prevista nel 2028. GSV archivia lo stato precedente ai lavori per due volte, nel 2013 e nel 2017, mostrando il suo ingresso su Campo San Moisè, la cui facciata fu eseguita nel 1949, tuttavia criticata e lamentata all'epoca della costruzione per il deturpamento fra gli edifici storici.

Conclusione

Entrambi questi esempi della profonda ristrutturazione degli alberghi storici, simbolo del lusso assoluto di Venezia, avvengono verso la fine del periodo della pandemia di COVID-19. Infatti, da quel periodo in poi l'incremento dei turisti è diventato ancora più notevole. Durante il periodo della pandemia, tra il 2020 e il 2022, molti alberghi ne hanno approfittato per lavorare a un restyling o, talvolta, a un rebranding, passando a un'altra proprietà con una nuova denominazione e la modifica del design del logo e dell'insegna affissa sulla facciata all'ingresso dell'hotel. GSV documenta tutta questa fase degli alberghi. Così GSV funge da testimone dell'ultima moda del design e del restyling alberghiero e dell'aumento dei casi di adattamento di abitazioni a uso alberghiero per rispondere alla crescente richiesta dell'overtourism. In futuro, per l'eccessivo incremento dei dati accumulati, GSV eliminerà o selezionerà i suoi dati; oppure un giorno, probabilmente, la consultazione dei dati di tutte le annate di GSV diventerà a pagamento.

Sitografia

<https://www.google.com/maps/> (febbraio 2026)

<https://earth.google.com/web/search/> (febbraio 2026)

<https://www.hotelbologna.com/home/storia-hotel-bologna-mestre/> (febbraio 2026)

<https://www.grandhotelampezzo.it/> (febbraio 2026)

<https://www.veneziatoday.it/cronaca/inaugurazione-cubo-nuovo-hotel-santa-chiara-piazzale-roma-venezia.html> (febbraio 2026)

<https://www.ipalazzihotels.com/> (febbraio 2026)

<https://alfier.com/hotel-heureka-venezia/> (febbraio 2026)

https://www.hotel-heureka.com/wp-content/uploads/2017/09/Heureka-Hotel-Facts_ital.pdf (febbraio 2026)

<http://gianmariapotenza.it/opere/senza-categoria/gufi/> (febbraio 2026)

<https://www.joetilson.com/exhibitions/hungaria.html> (febbraio 2026)

<https://boutiquehotelnews.com/news/finance-and-investment/grand-hotel-des-bains-restoration/> (febbraio 2026)

https://press.fourseasons.com/content/fourseasons_pressroom/printView.html?pageToPrint=/content/fourseasons_pressroom/en/news/venice/2026/reservations_live1 (febbraio 2026)

<https://www.nuovavenezia.it/cronaca/hotel-bauer-venezia-riapertura-2028-iateyaku> (febbraio 2026)

https://www.reddit.com/r/GoogleMaps/comments/1jsr3f5/google_maps_removed_multiple_street_view_date/?tl=ja (febbraio 2026)

La stratificazione urbana nei musei della città: casi studio comunitari e modelli locali di profilazione digitale

City Museums as Stratified Urban Spaces: Community-Based Evidence and Local Digital Profiling Models

Nicola Urbino

Università degli studi della Campania
"Luigi Vanvitelli"

Abstract

Il contributo esamina il rapporto tra stratificazione urbana, musei della città e strumenti digitali per la narrazione della memoria territoriale. Attraverso casi studio nazionali e internazionali, i musei emergono come interfacce tra dimensioni materiali e immateriali della città di riferimento. Lo studio propone, inoltre, un modello *bottom-up* di profilazione e monitoraggio digitale basato su piattaforme e progettualità a supporto dei piccoli musei locali.

Keywords

Museo della città. Monitoraggio culturale. Narrazione del territorio.

The paper examines the relationship between urban stratification, city museums and digital tools for narrating territorial memory. Through national and international case studies, museums emerge as interfaces between the material and immaterial dimensions of their urban contexts. The study further proposes a bottom-up model of digital profiling and monitoring, based on platforms and project-based approaches designed to support small local museums and cultural institutions.

City Museum. Cultural monitoring. Territorial storytelling.

Introduzione

Il museo della città si è sempre configurato come un unicum nelle categorizzazioni tipologiche moderne, non tanto per le specifiche di natura organica o strutturale, quanto per le modalità di interazione e racconto del territorio, oltre che per il carico (in termini di potenziale) narrativo sul contesto di riferimento. Nel panorama della museologia contemporanea, il museo della città si configura, infatti, come uno spazio epistemico privilegiato in cui il rapporto triangolare tra la stratificazione storica in ambito urbano, il racconto della memoria territoriale e le potenzialità di conservazione e ricerca offerte dai supporti digitali trova una declinazione univoca e (potenzialmente) strutturata. Lontano dall'essere un semplice contenitore di collezioni eterogenee, il museo della città assume la città stessa come oggetto di indagine, interpretandola come un artefatto complesso, dinamico e in costante trasformazione [Calabi 2019; 771–776; Bertuglia, Montaldo 2003; 15–27]. In questa prospettiva, la stratificazione urbana non è intesa come mera sovrapposizione cronologica di fasi storiche, bensì come un sistema articolato di tracce materiali, pratiche sociali, memorie collettive e rappresentazioni simboliche che convivono nello spazio urbano contemporaneo [Jalla 2011; 7]. Il museo della città diventa così il luogo in cui tali livelli vengono selezionati, messi in relazione e tradotti in narrazioni accessibili, capaci di rendere leggibili le trasformazioni della città nel lungo periodo [Jones et al. 2012; 7–15]. Tale funzione interpretativa si fonda sulla possibilità di integrare fonti, linguaggi e dispositivi diversi, superando i limiti di una visione mono-disciplinare e promuovendo un approccio trasversale alla storia urbana. Uno degli elementi distintivi del museo della città risiede infatti nella sua capacità di tenere insieme le dimensioni materiali e immateriali dello spazio urbano, leggendo la città tanto

come *urbs*, struttura fisica e morfologica, quanto come *civitas*, insieme di relazioni, comunità e pratiche sociali [Lanz 2013; 410–418]. Ne deriva, dunque, che l'allestimento museale e le strategie narrative non si limitano alla presentazione di oggetti o documenti, ma costruiscono percorsi interpretativi che mettono in dialogo architettura, paesaggio, vita quotidiana e identità collettive, restituendo la complessità dell'esperienza urbana. Il ruolo del museo della città si estende inoltre alla funzione di mediazione tra istituzioni culturali e pubblici, configurandosi come un nodo centrale nelle dinamiche di produzione e condivisione della conoscenza sul territorio. Le esperienze più recenti dimostrano come tali musei tendano a sviluppare modalità di racconto partecipate e inclusive, in grado di coinvolgere cittadini, associazioni e reti locali nei processi di costruzione della memoria urbana [Sandahl 2012; 89–96; Marshall, Roca 2018; 9–15]. Il museo diventa così un'infrastruttura culturale attiva, capace di dialogare con il presente e di interrogare criticamente il futuro della città. In questo quadro, l'introduzione di strumenti digitali assume un ruolo strategico. Piattaforme multimediali, archivi digitali e sistemi informativi territoriali consentono non solo di ampliare le possibilità di racconto, ma anche di attivare nuove modalità di conservazione e ricerca sulla stratificazione urbana [Tamborrino 2018; 315–322], sia in caso di una presenza museale già radicata sia in assenza di essa. Il museo della città si trasforma così in un laboratorio di sperimentazione, in cui la digitalizzazione non è un mero supporto espositivo, ma uno strumento metodologico per l'analisi, il monitoraggio e la valorizzazione della memoria territoriale. Alla luce di queste considerazioni, il museo emerge come il luogo in cui convergono narrazione, ricerca e innovazione digitale, offrendo un modello interpretativo capace di connettere memoria storica, identità collettive e trasformazioni urbane. Tuttavia, in alcuni contesti, la categoria interpretativa museale qui in analisi non si dimostra sufficiente per raccontare storie più complesse e articolate, sia da un punto di vista semantico sia da un punto di vista operativo. È in questa direzione che il presente contributo si colloca: interrogando il ruolo dei musei della città come dispositivi culturali in grado di leggere e restituire la stratificazione urbana attraverso approcci integrati e strumenti digitali (e non), su scala nazionale e internazionale, per poi proporre una metodologia di racconto che esuli dalla presenza del museo stesso sul territorio ma che recuperi il concetto più "largo" di eredità culturale ad ampio spettro [Consiglio d'Europa 2005].

Ruolo, sviluppo e peculiarità dei Musei della Città nel contesto comunitario

In continuità con il quadro interpretativo già delineato, i casi qui richiamati mostrano in modo concreto come il museo della città (o un museo che assume funzioni "city-oriented") possa rendere operativa la triangolazione tra stratificazione urbana, narrazione della memoria territoriale e ricerca/conservazione potenziate dal digitale, traducendola in dispositivi di racconto capaci di tenere insieme *urbs* e *civitas* senza scivolare in una lettura mono-disciplinare. A tal proposito è solo come elemento di riferimento non esaustivo ma indicativo, Il Maritime Museum di Rotterdam costituisce un caso paradigmatico di museo *city-oriented* capace di costruire un racconto urbano a partire da un focus settoriale, quello portuale, elevato a chiave interpretativa dell'intero sistema cittadino [van de Lar 2013]. La stratificazione urbana non viene presentata come semplice sequenza cronologica, ma come rete di interdipendenze economiche, sociali e simboliche che attraversano lavoro, scambi, controllo e rischio. In questo quadro, il ricorso a dispositivi digitali immersivi e interattivi, come l'*Offshore Experience* o la mostra *Dealing with Drugs*, assume una funzione cognitiva più che illustrativa, trasformando il digitale in medium di comprensione di processi urbani complessi [Sharp

2020; 281–284]. L'integrazione tra apparati analogici e digitali e l'uso di elementi iconici della cultura urbana (come il container) rafforzano un impianto narrativo che non celebra il porto come infrastruttura, ma lo utilizza per interrogare la città come spazio di conflitti, scelte e relazioni globali. Proprio questa capacità di "fare città" evidenzia, al contempo, la forza del modello e la sua dipendenza da un contesto urbano e istituzionale altamente strutturato, rendendolo un riferimento analitico più che un paradigma direttamente trasferibile. Il risultato è un museo che "fa città": non celebra il porto, ma lo usa per discutere la città come spazio di conflitti e scelte, collocandosi con forza nel contesto sociale di Rotterdam. Una città che, in altri termini, lega in maniera indissolubile la sua storia con le attività portuali e che dal racconto degli infiniti scambi umani e commerciali passati per questo specifico distretto urbano, lascia emergere una narrazione a più ampio respiro che coinvolge storie, esperienze e prospettive. Sempre rimanendo in tema di confronto tra uomo – mare – città, Il MAAT di Lisbona (Museum of Art, Architecture and Technology) evidenzia come il museo possa operare come infrastruttura culturale di *waterfront*, capace di riorientare la relazione tra città e mare e di trasformare la rigenerazione urbana in un problema interpretativo. La stratificazione urbana viene letta non tanto attraverso oggetti o collezioni, quanto mediante controversie, risignificazioni e pratiche di riuso del patrimonio, collocandosi nel quadro delle nuove configurazioni urbane post-coloniali [Chuva, Peixoto 2021; 98–109]. È per questo motivo che il museo assume la funzione di spazio di negoziazione tra discorsi autorizzati e pratiche sociali, chiamato a confrontarsi con eredità dissonanti e istanze di decolonizzazione. Il digitale, declinato in archivi, dispositivi di mediazione e piattaforme, non agisce come semplice amplificatore comunicativo, ma come condizione di possibilità per la coesistenza di livelli interpretativi plurali, rendendo visibili fratture e processi di rimodulazione nel passaggio tra *urbs* e *civitas*. Pur non configurandosi come un vero e proprio museo della città, il MAAT offre un modello analiticamente rilevante di narrazione urbana tematica, la cui efficacia risulta tuttavia strettamente legata a un contesto urbano consolidato e a una forte infrastrutturazione culturale, limitandone la trasferibilità diretta ai contesti locali di piccola scala. Per concludere la rapida rassegna internazionale sul tema, il Museum of London mostra con particolare chiarezza come un museo della città possa evolvere da narrazione storico-ordinatrice a dispositivo che connette passato, presente e futuro mediante strategie di *audience development* e riorganizzazione dei contenuti. La "*fast-track of change*" avviata nei primi anni 2010, con una strategia articolata (scuole, pensiero critico, ampliamento pubblico, sostenibilità economica, notorietà), esplicita un riposizionamento: il museo si concepisce come attore urbano "*all over London*", responsabile verso i cittadini e capace di costruire *partnership*. In parallelo, la costruzione di un *Content Framework* fondato su ricerca pubblica ("*ask London what really matters*") istituzionalizza una modalità di racconto che assume la *civitas* come punto di partenza per riorganizzare collezioni e ricerca, facendo emergere la stratificazione come continuità di problemi urbani tra epoche [Ament 2016; 2–4]. Sul piano museografico, il lavoro di lungo periodo su diversità, migrazioni e identità (dai progetti degli anni 1990 in avanti) converge nelle nuove gallerie e nelle sperimentazioni che mettono in relazione la Londra romana e la città attuale, anche tramite co-curatela con giovani, creando un doppio livello, permanente e "temporaneo di lungo periodo", che rende l'esposizione più aggiornabile e sensibile ai cambiamenti urbani [Lanz 2013; 130–131]. In questo modello, la distinzione rispetto ad altri istituti "simili" sta nella capacità di trasformare governance culturale, ricerca e comunicazione digitale in una sola architettura di senso, dove città e cittadini sono veri e propri interlocutori attivi. Infine, in ambito nazionale, il Museo della Storia di Bologna a Palazzo Pepoli rappresenta un caso di particolare rilievo per la capacità di condensare, in un unico

dispositivo museale, la triangolazione tra stratificazione urbana, memoria territoriale e mediazione digitale. Il progetto museologico integra in modo coerente intervento architettonico, impianto narrativo e apparati multimediali, traducendo la stratificazione storica in esperienza spaziale e cognitiva [Lanz 2013; 176–180]. L'uso combinato di linguaggi analogici e digitali consente di superare una narrazione puramente cronologica, introducendo temi trasversali e dispositivi immersivi che mettono in relazione morfologia urbana, infrastrutture, pratiche sociali e voci della comunità, ricomponendo *urbs* e *civitas* entro un'unica grammatica narrativa. Palazzo Pepoli si configura come un museo della città ad alta densità progettuale, capace di restituire la complessità urbana attraverso un racconto integrato che include dimensioni storiche, economiche e culturali. Al contempo, la qualità e la specificità dell'intervento evidenziano la dipendenza del modello da condizioni eccezionali di governance, investimento e continuità gestionale, rendendolo un riferimento analitico più che un paradigma direttamente replicabile in contesti a bassa infrastrutturazione culturale. Nel loro insieme, i casi analizzati non vanno dunque intesi come repertorio di *best practices* isolate, ma come differenti declinazioni operative della missione del museo della città: Rotterdam enfatizza l'urbano come rete globale e conflittuale, Lisbona configura la memoria come campo di disputa pubblica, Londra istituzionalizza una governance del racconto fondata su audience e temi urbani, mentre Bologna propone una sintesi progettuale tra edificio storico, narrazione e mediazione digitale.

Strategie di preservazione della memoria per gli istituti culturali locali: linee operative e casi studio

Nel solco delle riflessioni fin qui sviluppate sul museo come dispositivo di lettura della stratificazione storica e come infrastruttura culturale attiva, la questione della conservazione della memoria nei piccoli luoghi della cultura impone un cambio di scala e, soprattutto, di metodo. Se i musei di grandi dimensioni, in particolare quelli che assumono la città come oggetto unitario di racconto, dispongono di risorse, collezioni e strutture narrative tali da consentire la progettazione di prodotti digitali autonomi e ad alto impatto (piattaforme immersive, archivi multimediali complessi, installazioni interattive integrate), i musei di piccola e media scala che raccontano il territorio operano in una condizione strutturalmente diversa. Qui la memoria non si concentra in un'unica narrazione coerente, ma si frammenta in micro-storie, patrimoni materiali e immateriali diffusi, pratiche locali e relazioni comunitarie difficilmente traducibili in un prodotto digitale "chiuso" e autosufficiente. In questi contesti, la conservazione della memoria non può essere affidata esclusivamente all'istituzione museale in senso stretto, ma richiede il supporto di un'appendice esterna capace di raccogliere, sistematizzare e rendere intellegibili dati, contenuti e relazioni che eccedono i limiti fisici, organizzativi e finanziari del singolo museo. È in questo spazio operativo che si collocano le strategie dell'Osservatorio Museale Regionale [Barrella 2001; Urbino 2024], inteso non solo come strumento di monitoraggio, ma come infrastruttura cognitiva e digitale di supporto al territorio. Attraverso attività di ricerca applicata, la costruzione di basi informative condivise e pratiche di disseminazione multilivello, dal web ai sistemi GIS, fino alla produzione scientifica, l'Osservatorio, progetto della Cattedra di Museologia dell'Università Vanvitelli, agisce come mediatore tra i piccoli musei e un ecosistema più ampio di conoscenza. In tal modo, la memoria territoriale viene conservata non come sommatoria di contenuti isolati, ma come sistema relazionale, continuamente aggiornabile e interrogabile, capace di restituire

senso alla frammentazione e di proiettare il patrimonio locale oltre i confini del singolo luogo (grazie allo sviluppo di banche dati costantemente aggiornate e accessibili). Questa impostazione consente di superare una visione compensativa del digitale (inteso come “surrogato” dell’allestimento mancante) per adottare una logica strutturale, in cui la conservazione della memoria nei piccoli luoghi della cultura si fonda sulla connessione tra istituzioni, dati e comunità, trasformando l’Osservatorio in un dispositivo chiave per garantire continuità, visibilità e sostenibilità al racconto del territorio. Vale la pena evidenziare come un’impalcatura esterna e di matrice accademica digital-based che faccia riferimento ad una solida base scientifica, oltre che ad un conseguenziale sistema di disseminazione e narrazione digitale, si possa configurare come il giusto supporto per i musei medio-piccoli del territorio (campano e meridionale nel caso specifico), compensando il gap operativo e narrativo con strutture ben più articolate che operano su base unitaria ma macro-territoriale. Sorvolando sugli aspetti di natura tecnico-pratica del progetto OMR, ci si limiterà ad evidenziare le ricadute pratiche di un progetto nato per sviluppare una forma di profilazione attiva di numeri e performance museali dell’area meridionale italiana e sviluppatosi per fornire la giusta copertura informativa ai piccoli istituti di matrice museale, incapaci di proporsi agli occhi del pubblico e delle rilevazioni nazionali [ISTAT 2022]. In questa prospettiva, oltre alla già citata piattaforma GIS per la mappatura “sintetica” dello spaccato museale, si aggiungono progetti di disseminazione digitale declinati sottoforma di sito web per la narrazione di storie e numeri delle realtà culturali regionali e meridionali, oltre che sistemi di valorizzazione territoriale e audiovisiva che fanno riferimento allo stesso OMR, come il progetto BORGHI (Building Opportunities for Rural Growth: Heritage and Innovation) o il progetto “Musei in connessione”. BORGHI (2025) si colloca come declinazione operativa della metodologia di racconto territoriale qui delineata. Esso, infatti, non assume il “borgo” come categoria amministrativa o come oggetto statico di valorizzazione, ma come dispositivo interpretativo attraverso cui leggere la stratificazione culturale, sociale e produttiva dei territori minori. In linea con i principi della Convenzione di Faro, il progetto sposta l’attenzione dal bene al processo, dalla conservazione alla relazione, riconoscendo nelle comunità di eredità il principale vettore di senso e di continuità della memoria locale. Attraverso una metodologia fondata su ricerca sul campo, ascolto partecipato e narrazione digitale, BORGHI opera come un’infrastruttura esterna di supporto ai luoghi della cultura diffusi, rendendo visibili patrimoni materiali e immateriali che difficilmente troverebbero spazio in un prodotto museale autonomo. Le strategie di disseminazione, docu-webserie, storytelling multimediale, campagne social e piattaforme digitali, non hanno una funzione meramente promozionale, ma interpretativa, traducendo la complessità dei territori in narrazioni accessibili senza semplificarne la densità storica e simbolica. Al contempo, il progetto “Musei in connessione” (2026) assumerà la ricerca accademica come fondamento scientifico per lo sviluppo di pratiche di narrazione territoriale orientate ai piccoli luoghi della cultura. L’attività di ricerca, intesa come analisi della stratificazione storica, mappatura dei patrimoni e interpretazione critica dei contesti locali, costituisce la base conoscitiva su cui il progetto innesta un processo bottom-up di produzione e disseminazione della memoria. In questa prospettiva, le scuole secondarie di I e II grado (oggetto e soggetto progettuale) non sono semplici destinatari, ma attori attivi del racconto: attraverso percorsi di formazione e co-creazione, studenti e docenti contribuiscono alla costruzione di narrazioni digitali che restituiscono il patrimonio diffuso come sistema di relazioni tra luoghi, comunità e pratiche culturali. Il digitale assume qui una funzione metodologica più che strumentale: non replica modelli museali consolidati, ma consente di tradur-

re la complessità dei territori in contenuti accessibili, partecipati e aggiornabili. Il progetto punta a dimostrare che nei contesti a bassa densità istituzionale, la conservazione della memoria e la valorizzazione del patrimonio possano essere garantite attraverso un'infrastruttura cognitiva condivisa, capace di connettere ricerca scientifica, formazione e narrazione, superando la centralità del museo fisico a favore di un racconto territoriale diffuso e inclusivo.

Conclusioni

Alla luce della panoramica condotta, emerge con chiarezza come il museo della città, pur rappresentando un modello avanzato e maturo di interpretazione della stratificazione urbana, non possa più essere considerato l'unico dispositivo (di settore) legittimo per il racconto della memoria territoriale. La sua efficacia è indiscutibile nei contesti urbani complessi, dove densità storica, risorse istituzionali e infrastrutture culturali consentono la costruzione di narrazioni integrate e ad alto impatto. Tuttavia, tale paradigma mostra limiti strutturali quando viene trasposto, senza adattamenti, nelle realtà di piccola scala, caratterizzate da frammentazione patrimoniale, dispersione delle fonti e ridotta capacità operativa. Da qui la necessità di un passaggio metodologico: dal museo *della* città a una metodologia di racconto *per* la città e, soprattutto, per le aree periferiche. Ciò implica lo spostamento del baricentro dalla singola istituzione museale a un sistema diffuso di narrazione, in cui il patrimonio non è più contenuto, ma connesso; non solo esposto, ma messo in relazione. In questa prospettiva, il racconto urbano diventa un processo aperto, scalabile e multilivello, capace di adattarsi ai contesti locali senza perdere coerenza interpretativa. Per le città minori e i territori a bassa densità istituzionale, tale approccio consente di superare l'alternativa sterile tra assenza di racconto e imitazione di modelli urbani non replicabili. Il patrimonio viene così restituito come infrastruttura cognitiva e sociale, accessibile attraverso pratiche di ricerca, monitoraggio e disseminazione che affiancano (e talvolta sostituiscono) il museo fisico. In definitiva, raccontare la città oggi significa dotarsi di strumenti metodologici flessibili, capaci di leggere la complessità urbana e territoriale indipendentemente dalla scala, riconoscendo che la memoria non risiede solo nei luoghi, ma nelle relazioni che li rendono intelligibili e condivisibili.

Bibliografia

- Ament, S. (2016). *We Are London – the heady story of change at the Museum of London*, in «CAMOC», n.1, pp. 1-4.
- Barrella, N. (2001). *I musei d'interesse locale della Campania*, in «Nuova Museologia», vol II, n.5, pp. 13-16.
- Bertuglia, C.S., Montaldo C. (2003), *Il museo della città*, Milano, Franco Angeli.
- Calabi, A. (2019). *Il museo della città. Un'esplorazione*, in «Nuova informazione bibliografica», Anno XVI, n.4, pp. 771-785.
- Chuva M., Peixoto, P. (2020). *The Water that Washes the Past: New Urban Configurations in Post-Colonial Lisbon and Rio de Janeiro*, in «Heritage & Society», vol 13, n.1-2, pp. 98-116.
- Consiglio D'europa. (2005). *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società (Convenzione di Faro)*.
- Istat. (2022). *Indagine sui musei e le istituzioni similari: microdati ad uso pubblico*.
- Jalla, D. (2011). *Il museo della città presente*, in «Rivista Museo Torino», n. 0, pp. 7-13.

Jones, I., Sandweiss, E., Mouliou, M., Orloff, C. ed by (2012). *Our Greatest Artefact: the City. Essays on cities and museums about them*, Istanbul, CAMOC.

Lanz, F. (2013). *City Museums in Transition: A European Overview*, in *European museums in the 21st century: setting the framework*, vol. II ed by L. B. Peressut, F. Lanz, G. Postiglione, Milano, Politecnico di Milano.

Marshall, T., Roca, J. ed by (2023). *European City Museums*, Barcellona, Institut de Cultura Museu d'Historia de Barcelona (MUHBA).

Sandahl, J. (2023). *Collecting contemporary cities*, in *European City Museums*, edited by T. Marshall, T. Roca, Barcellona, Institut de Cultura Museu d'Historia de Barcelona (MUHBA).

Sharp, E. (2020). *Dealing with Drugs in Rotterdam's Maritime Museum*, in «Curator: The Museum Journal», vol 63, n.2, pp. 281-289.

Tamborrino, R. (2023). *The impact of digital formats on city museums: displaying, creating heritage and mobilising cities and citizens*, *European City Museums*, edited by T. Marshall, T. Roca, Barcellona, Institut de Cultura Museu d'Historia de Barcelona (MUHBA).

Urbino, N. (2024). "Osservatorio Museale Regionale": metodologie e linee di sviluppo per il monitoraggio degli istituti culturali della Campania / *Regional Museum Observatory: Methodologies and Lines of Development for the Monitoring of Cultural Institutions in Campania*, in «Il capitale culturale», n. 29, pp. 645-667.

Van De Laar, P. (2013). *The Contemporary City as Backbone: Museum Rotterdam Meets the Challenge*, in «Journal of Museum Education», vol 38, n. 1, pp. 29-39.

Paesaggi urbanizzati e rischio climatico: Digital Humanities per un approccio storico alla resilienza

Urbanized Landscapes and Climate Risk: Digital Humanities for a Historical Approach to Urban Resilience

Mesut Dinler

Dipartimento Interateneo di Scienze,
Progetto e Politiche del Territorio (DIST),
Politecnico di Torino
mesut.dinler@polito.it

Abstract

La crisi climatica impone di ripensare la storia urbana come storia della costruzione del rischio. Il contributo, sviluppato nel progetto AGREE, analizza il caso di Moncalieri integrando ricerca archivistica e Digital Humanities (GIS e armonizzazione di dataset) per ricostruire come trasformazioni infrastrutturali e scelte di governance abbiano storicamente modellato la vulnerabilità idraulica. L'obiettivo è mostrare come l'analisi storica data-driven possa orientare strategie di resilienza urbana.

The climate crisis calls for rethinking urban history as a history of risk construction. Developed within the AGREE project, this paper examines Moncalieri by combining archival research and Digital Humanities tools (GIS mapping and dataset harmonization) to trace how infrastructural transformations and governance decisions have historically shaped flood vulnerability. It argues that historically grounded, data-driven analysis can support more resilient urban strategies.

Keywords

Paesaggi storici urbani; Rischio alluvionale; Digital humanities.

XXX.

Introduzione

Nel contesto della crisi climatica attuale si impone la necessità di ripensare la storia urbana. Come ha osservato Dipesh Chakrabarty [Chakrabarty 2009], nell'epoca dell'Antropocene l'azione umana ha inciso sui sistemi della Terra su scala globale, modificando il clima, gli ecosistemi e i cicli naturali. Ciò implica che la storia debba confrontarsi con temporalità multiple, mettendo in relazione le dinamiche sociali e politiche con quelle ambientali. Tale esigenza non consiste semplicemente nell'integrare una prospettiva ambientale negli studi urbani, ma nel riconoscere che la storia delle città e dei territori è anche una storia di trasformazioni ambientali [De Pieri 2024].

In questa prospettiva, la storia urbana non può più essere interpretata esclusivamente come narrazione di crescita e modernizzazione. Infrastrutture, espansioni industriali, opere idrauliche e trasformazioni territoriali costituiscono interventi che hanno ridefinito assetti ecologici e paesaggi. La città emerge così come uno spazio in cui natura e cultura non sono dimensioni separate, ma elementi intrecciati in un processo continuo di trasformazione reciproca. I rapporti più recenti dell'IPCC [IPCC 2023] confermano che le vulnerabilità ai disastri climatici è legato alle attività umane fin dall'industrializzazione, con una marcata accelerazione nella seconda metà del Novecento. Le città hanno svolto un ruolo centrale in questo processo: da un lato hanno contribuito alla produzione e all'intensificazione del rischio; dall'altro rappresentano oggi contesti privilegiati per l'elaborazione di strategie di adattamento e resilienza.

Il presente contributo si colloca in questo quadro interpretativo e propone un approccio che integra ricerca storica e strumenti delle Digital Humanities. Attraverso il caso studio di Moncalieri, in Piemonte, si analizza il rapporto tra la città e il fiume Po, mostrando come le ricorrenti alluvioni abbiano inciso sulle scelte infrastrutturali e sulle pratiche di governance, dalla fine dell'Ottocento fino all'evento del 2000. La ricerca, sviluppata nell'ambito del progetto internazionale AGREE (2024–2026), combina fonti archivistiche e strumenti GIS per ricostruire la formazione storica del rischio idraulico e riflettere sulle possibili traiettorie di resilienza urbana [Dinler et al. 2026].

1. Una metodologia Digital Humanities per la storia urbana contemporanea

Il progetto AGREE indaga la relazione tra governance del patrimonio urbano, adattamento climatico e resilienza delle comunità, con attenzione alle aree urbane vulnerabili alle inondazioni. Il progetto mira a integrare l'adattamento climatico con l'approccio Paesaggio Storico Urbano (HUL Approach) [UNESCO 2011]. Il progetto lavora su tre casi studio europei: Kingston upon Hull (Regno Unito), Lillehammer (Norvegia) e Moncalieri (Italia). In questo contributo si presenta il caso di Moncalieri per discutere come le Digital Humanities possano sostenere nuove letture storico-urbane della vulnerabilità e della resilienza.

Moncalieri si colloca a sud di Torino, tra le colline torinesi e la pianura alluvionale del Po. Il territorio è attraversato da una rete complessa di corsi d'acqua (Po, Sangone, Chisola) e da numerosi canali



Fig. 1. Disegno di Moncalieri di Pietro Bombardo, 1596. Fonte: ASCM – Archivio Comunale di Moncalieri, Serie V, Parte In. 57.

minori, lanche, rii e fossi, molti dei quali oggi risultano trasformati, interrati o scomparsi. Questa condizione idrografica ha reso la città esposta, nel lungo periodo, a episodi ricorrenti di esondazione. Il disegno di Pietro Bombardo del 1596 restituisce un paesaggio fluviale con meandri e isole (FIG. 1), utile per ricordare che la forma del fiume e l'assetto delle sponde sono elementi storici e non "naturali" in senso statico.

All'interno di AGREE, l'alluvione dell'ottobre 2000 è stata assunta come punto di riferimento dell'analisi: non come evento isolato, ma come nodo di una rete di episodi ricorrenti letti nella prospettiva della lunga durata [Williamson, Courtney 2018]. L'evento del 2000 ha mostrato in modo evidente come il rischio alluvionale sia legato a trasformazioni urbane e infrastrutturali stratificate nel tempo.

La ricerca combina fonti archivistiche e strumenti digitali. Le fonti storiche provengono dagli archivi municipali di Moncalieri e includono relazioni tecniche, corrispondenza amministrativa, mappe, documentazione della Protezione Civile e dell'Ufficio Tecnico Comunale. La dimensione digitale non sostituisce la lettura storica, ma aiuta a organizzare, confrontare e visualizzare quantità di dati che altrimenti sarebbero difficili da mettere in relazione.

Gli strumenti adottati possono essere raggruppati in quattro categorie: (i) distant reading; (ii) supporto di modelli linguistici (LLM) per estrazione e organizzazione delle informazioni; (iii) normalizzazione e armonizzazione di dataset geospaziali; (iv) deep mapping per integrare fonti e dati in una narrazione spaziale.

2. Distant reading: analizzare un corpus documentario ampio

Il termine distant reading è stato introdotto da Franco Moretti come alternativa alla close reading, con l'obiettivo di leggere fenomeni su larga scala e individuare pattern difficili da osservare su pochi testi [Moretti 2013]. Nelle Digital Humanities, il distant reading è diventato un insieme di pratiche che permette di lavorare su corpora estesi, mantenendo però centrale l'interpretazione dello storico.

Nel contesto della storia urbana, il distant reading può essere utile per analizzare grandi quantità di documenti amministrativi e tecnici (delibere, relazioni, scambi epistolari), con l'obiettivo di ricostruire il cambiamento del linguaggio del rischio nel tempo, le infrastrutture come "nodi critici", e le priorità nelle decisioni pubbliche. Di seguito si propone una sintesi operativa delle fasi del distant reading:

Tabella 1 – Fasi di distant reading

Dimensione del processo	Obiettivo	Tecniche e strumenti	Livello di interpretazione
Acquisizione	Trasformare fonti storiche e documenti in dati digitali leggibili da macchina.	OCR, XML-TEI, metadata-zione archivistica.	Dal documento materiale al dato digitale.
Elaborazione	Preparare i testi per l'analisi quantitativa e linguistica.	<i>Tokenization</i> , lemmatizzazione (Python / R).	Dal testo al dato analizzabile.
Analisi	Individuare strutture, pattern, frequenze, correlazioni semantiche.	LDA, Word2Vec, Gephi, VOSviewer.	Dalla quantità al significato.
Interpretazione e restituzione	Tradurre i risultati in mappe, reti e narrazioni storiografiche.	RAWGraphs, Tableau, ggplot, QGIS.	Dal modello alla narrazione storica e territoriale.

Nel caso di Moncalieri, la ricerca non ha applicato un distant reading "puro" in senso letterario, ma ha utilizzato logiche di lettura estensiva e comparativa per organizzare un corpus ampio di fonti. Questo

ha reso possibile ricostruire la sequenza dell'alluvione del 2000, individuare le infrastrutture critiche (argini, ponti, sistemi di pompaggio, impianti) e comprendere come le decisioni amministrative si siano intrecciate con vincoli tecnici e condizioni ambientali.

Il distant reading, in questo senso, funziona come prospettiva: aiuta a collegare materiali diversi (testi, mappe, rapporti) e a leggere il rischio come risultato di scelte stratificate, non come "incidente" improvviso.

3. LLM: supporto all'organizzazione e all'estrazione delle informazioni

Negli ultimi anni, i modelli linguistici di grandi dimensioni (LLM – *Large Language Models*) hanno reso più rapido il trattamento di testi complessi, perché possono supportare attività come: estrazione di entità (luoghi, date, infrastrutture), classificazione di temi, raggruppamento di documenti simili e sintesi preliminare. In ambito umanistico, questi strumenti non sostituiscono il lavoro storico, ma possono facilitare la gestione di archivi digitalizzati, a condizione che resti centrale il controllo critico. Nel caso di Moncalieri, gli LLM sono stati considerati come strumenti di supporto per ordinare documenti per tema e cronologia; estrarre riferimenti ricorrenti a luoghi e infrastrutture; confrontare rapidamente diverse relazioni tecniche; individuare passaggi rilevanti per la ricostruzione dell'evento. Tuttavia, è importante segnalare limiti: gli LLM possono semplificare, introdurre bias e "gerarchie di rilevanza" non trasparenti. Per questo, nel paper l'uso degli LLM va presentato come supporto operativo e non come "garanzia di verità". La validità dell'analisi deriva sempre dalla verifica delle fonti e dalla responsabilità interpretativa dello storico.

4. Normalizzazione e armonizzazione dei dati geospaziali

L'integrazione di dati georeferenziati nella storia urbana è oggi una pratica diffusa nelle Digital Humanities e ha contribuito allo sviluppo degli Historical GIS (HGIS): strumenti che permettono di connettere fonti storiche e dati spaziali per leggere i processi urbani nel loro contesto territoriale. Nel progetto AGREE, il lavoro GIS è iniziato con la raccolta di dati da fonti istituzionali e servizi pubblici, tra cui: Geoportale Piemonte, ISPRA, Ministero della Cultura, Comune di Moncalieri, Copernicus Land Monitoring Service, OpenStreetMap. Sono stati consultati numerosi dataset e selezionati quelli più utili per ricostruire la relazione tra città, acqua e adattamento.

Tabella 2 – Risorse geospaziali consultate nel progetto AGREE (sintesi)

Database / Risorsa	Tipo di dato	Contenuto principale
Geoportale Piemonte	Ambiti amministrativi, curve di livello	Topografia e confini
Geoportale Piemonte	Aree protette e aree tutelate	Parco del Po, aree contigue
Geoportale Piemonte	PPR – beni paesaggistici	Vincoli e tutele
Geoportale Piemonte	Piano Gestione Rischio Alluvioni	Reticolo e aree a rischio
Copernicus	Uso/copertura del suolo	Raster multitemporali
ISPRA	Dati ambientali e idrologici	Indicatori e rischio idrogeologico
OpenStreetMap	Dati vettoriali	Edifici, strade, infrastrutture
Ministero della Cultura	Beni culturali	Cataloghi e vincoli

Il passaggio decisivo è stato la normalizzazione: rendere confrontabili dati nati in sistemi diversi, con categorie diverse e scale diverse. Questa operazione non è neutra: significa decidere cosa mantenere, cosa semplificare e come collegare dati culturali e ambientali. Uno dei problemi principali è infatti la frammentazione istituzionale, che spesso separa “naturale” e “culturale”, rendendo difficile leggere il paesaggio urbano come sistema integrato.

Il risultato è un geodatabase capace di sovrapporre aree a rischio e dinamiche fluviali; infrastrutture e trasformazioni urbane; beni culturali e vincoli; dati contemporanei su uso del suolo ed esposizione.

5. Deep mapping: integrare fonti, dati e narrazioni

Il deep mapping può essere inteso come una pratica che integra strati diversi (testi, mappe, immagini, dati ambientali) per costruire una lettura storica spaziale e multilivello. Non produce una “mappa definitiva”, ma un ambiente interpretativo che aiuta a collegare eventi, luoghi, memorie e trasformazioni. Nel caso di Moncalieri, il deep mapping è stato usato per connettere fonti archivistiche (decisioni, rapporti, corrispondenze); cartografie storiche e rappresentazioni del paesaggio fluviale; dataset contemporanei su rischio, esposizione e vulnerabilità; infrastrutture critiche coinvolte durante l'alluvione 2000.

Conclusioni

Il caso di Moncalieri mostra con chiarezza come il rischio alluvionale non possa essere interpretato come il semplice effetto di un evento meteorologico eccezionale. L'alluvione del 2000 non costituisce un'anomalia, ma un momento rivelatore di una costruzione storica del rischio, frutto di trasformazioni territoriali, infrastrutturali e politiche stratificate nel tempo.

Le opere di rettificazione fluviale, le scelte localizzative delle infrastrutture energetiche, l'espansione industriale e residenziale lungo le aree di pianura hanno progressivamente ridefinito il rapporto tra città e fiume, producendo nuove forme di esposizione e vulnerabilità [UNDRR 2015]. In questa prospettiva, il disastro non interrompe la storia urbana, ma ne rende visibili le continuità e le contraddizioni.

L'approccio adottato in questo contributo, che integra ricerca archivistica e strumenti delle Digital Humanities, consente di leggere tali trasformazioni in modo sistemico. Il distant reading permette di analizzare un ampio corpus documentario individuando continuità nel linguaggio e nelle pratiche di governance; la normalizzazione dei dataset geospaziali rende confrontabili informazioni frammentate; il deep mapping restituisce una visione multilivello del territorio, mostrando come infrastrutture, ambiente e patrimonio culturale siano parte di un unico processo storico.

Le Digital Humanities, in questo senso, non rappresentano un semplice supporto tecnico, ma un dispositivo interpretativo capace di mettere in relazione scale temporali diverse e di superare la tradizionale separazione tra natura e cultura nella storia urbana. Il rischio emerge così come prodotto della modernizzazione e della pianificazione, non come fattore esterno o inevitabile.

Rileggere le città contemporanee attraverso la lente della costruzione storica del rischio significa anche interrogare criticamente le politiche attuali di adattamento. La resilienza non può essere intesa come capacità astratta di “ritornare alla normalità”, ma come processo consapevole che riconosce le sedimentazioni materiali e decisionali del passato.

In un contesto segnato dalla crisi climatica, lo studio storico delle trasformazioni urbane – supportato da strumenti digitali – può contribuire a orientare strategie di pianificazione più attente alle memorie territoriali e alle vulnerabilità accumulate nel tempo. Comprendere come il rischio sia stato storicamente prodotto rappresenta una condizione necessaria per costruire città più consapevoli e responsabili nei confronti del proprio paesaggio e del proprio futuro.

Bibliografia

- CHAKRABARTY, D. (2009). The Climate of History: Four Theses, in «Critical Inquiry», 35(2), pp. 197–222.
- Dinler, M. (2025). Heritage and Climate Injustice, in *Palgrave Encyclopedia of Cultural Heritage and Conflict*, Palgrave Macmillan.
- Ipcc. (2023). *Climate Change 2023: Synthesis Report*. IPCC, Geneva. doi: 10.59327/IPCC/AR6-9789291691647.
- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*, London/New York, Verso.
- Parrinello, G. (2018). Systems of Power: A Spatial Envirotechnical Approach to Water Power and Industrialization in the Po Valley of Italy, ca. 1880–1970, in «Technology and Culture», 59(3), pp. 652–688.
- Undrr (2015). *Sendai Framework for Disaster Risk Reduction 2015–2030*. United Nations.
- Unesco (2011) *Recommendation on the Historic Urban Landscape*. <https://whc.unesco.org/en/hul/>
- Williamson, F., Courtney, C. (2018). Disasters Fast and Slow, in «International Review of Environmental History», 4(2), pp. 5–11.

Urban work: the case of *manifesti funebri* in Napoli

Lavoro urbano: il caso dei manifesti funebri a Napoli

Alain Giami

Independent researcher

Paris, France

al.giami@gmail.com

Abstract

Questo lavoro si propone di descrivere e comprendere il lavoro urbano svolto sui manifesti funebri affissi sui muri nel centro di Napoli, in particolare nel quartiere Spagnoli. Questo lavoro urbano consiste principalmente in modifiche spesso apportate in forma anonima, che includono strappi, copertura parziale o totale da parte di altri manifesti funebri, politici o commerciali, aggiunta di graffiti o vernice, ecc. Per comprendere questo lavoro urbano sono stati descritti i processi di paratesto e palinsesto.

This work aims to describe and understand the urban work carried out on manifesti funebri posted on walls in the center of Naples, particularly in the Spagnoli. This urban work consists mainly of modifications that are often made anonymously and include tearing, partial or complete covering by other funeral, political, or commercial posters, the addition of graffiti or paint, etc. The process of paratext and palimpsest have been described to understand this urban work.

Keywords

Manifesti funebri, Flaneur, Street photography, Graffiti.

Manifesti funebri, Flaneur, Street photography, Graffiti.

Introduction

This work aims to describe and understand the urban work carried out on funeral notices (*manifesti funebri*) posted on walls in the center of Naples, particularly in the *Spagnoli*, *Materdei*, and *Centro Storico*, neighborhoods that still have a significant popular population despite gentrification, the gradual emergence of mass tourism and the resulting transformation and disfigurement of the urban landscape. The project is part of the study of *Napoletanità* (La Capria, 2009), in which *manifesti funebri*—and the urban work they are the subject of—are one of the most visible forms of expression in the urban landscape. These announcements, which are part of the more general context of paying homage to the dead through street chapels, burials in cemeteries and churches, and all the urban and religious statuary, are a reminder of the omnipresence and specific aestheticization of death, or rather of the dead, in the everyday popular culture of the city of Naples (Persico, 2012). This urban work consists mainly of modifications that are often made anonymously and include tearing, partial or complete covering by other funeral, political, or commercial posters, the addition of graffiti or paint, etc. This list of modifications is by no means exhaustive, as the creativity of anonymous passersby can be boundless. The urban work carried out on these posters is an integral part of this culture, which has the effect of maintaining a visual presence of the deceased (humans and, in recent years, animals) in the streets of Naples. The phenomenon is less prevalent in other cities in Campania (Lucrino, Salerno) and in other neighborhoods of Naples where these *manifesti* are more frequently located in strict boundaries in dedicated spaces.

Beyond the representations of death studied by other anthropologists and historians (see below), this preliminary work aims to propose conceptual tools that can help to understand these transfor-

mations, focuses on the formal transformations that are made to the *manifesti* in their materiality and which in turn produce a change in their meanings.

My approach

This work is based on fifteen years of wandering and strolling through the narrow streets of the *Spagnoli* district in particular, and other districts in the center of Naples (*Materdei*, *Centro Storico*), accompanied and guided, one might say, initially by my Neapolitan friends and then alone with a small digital camera or a smartphone camera. The concept of the *flâneur*—borrowed here from Baudelaire and Walter Benjamin, and taken up by other contemporary authors—captures an approach that is both participatory – immersing oneself in communities while maintaining a certain distance marked by the visibility of the camera (however small and discreet it may be), which does not conceal the photographic activity, unlike the use of a smartphone camera, which can be used to conceal this activity and take pictures on the run.

In this work, I therefore used these two resources, which offer comparable image quality but allow me to play with the visible and the hidden depending on the moment. Indeed, taking photos in the streets of Naples can provoke unexpected reactions from local residents, who do not always understand why a stranger is photographing what is part of their everyday life. The North American anthropologist Thomas Belmonte has described very well the processes of immersion and acceptance of the observer, who is initially considered an intruder but quickly becomes a member of the community through the social relationships he has been able to forge during his immersion in the neighborhood (Belmonte, 2005). Initially, my friends did not understand my interest or curiosity in objects that were so much a part of their daily lives that they no longer even noticed them. My interest in these elements of everyday life in Naples aroused their curiosity, and they began to look at these posters in a different way and subsequently started sending me photos to add to my collection. In a way, my view of the walls of Naples changed their own view by creating a certain distance from familiar landscapes. So, for them, what was familiar became strange and interesting, while for me, what was strange became familiar.

The *flâneur* activity consists mainly of wandering and loitering, scrutinizing the surroundings, but also analyzing modernity from a critical perspective. However, as Benjamin (1999) points out, rational capitalism and the process of commodification that define the existence of the city mean that the space of mystery observed by the *flâneur* no longer has a place. For other authors, such as Giddens (1991), the *flâneur* is the symbol of anonymity in postmodern urban space. But the *flâneur* could also be *homo aestheticus*, who transcends *homo economicus* (Maffesoli, 1993); *homo ludens*, symbol of narcissism and hedonism (Sennett, 1990). The *flâneur* and the activity of *flânerie* are often associated with the production of particular texts (Nuvolati, 2009). However, the activity of the *flâneur* also allows us to understand his intellectual approach, which is made up of theoretical and cultural borrowings from very different registers that are not necessarily linked by logical connections. In a way, it is the physical walk that sustains intellectual strolls, which in turn supports walking.

Collected Corpus

During these years of wandering and strolling, a collection of over a thousand photographs was assembled in a completely intuitive and unsystematic manner, even though the project defined itself and narrowed its focus over the years as the number of photographs increased.

Existing collections

Other collections of *manifesti* have already been compiled by Neapolitan researchers. The extensive collection compiled by Professor Albano Leoni focuses mainly on the analysis of linguistic aspects and information relating to the deceased: (https://www.polodigitalenapoli.it/it/155/collezioni-digitali/39/?paginate_pageNum=4). The collection compiled online by Necrologi-Italia (<https://www.necrologi-italia.it/archivio-necrologi.php>), which represents a consortium of funeral companies aiming to improve the quality of funeral services throughout Italy, presents these *manifesti* in high technical quality, highlighting their impact as a vehicle for information. Finally, the book *Morire a Napoli* published by Ippolito & Siravo, (2018) provides ethnographic documentation and analysis of the linguistic elements present on these posters.

The corpus used as the basis for this study has been compiled since 2012. It comprises around a thousand photographs. Part of this corpus is stored, published, and accessible to the public on the Flickr website: <https://www.flickr.com/photos/84857609@N00/albums/72157630464676080/>. The aim of this corpus is to identify the context in which these posters are displayed on the walls of central Naples and to understand, on the one hand, the choice for their location and, on the other hand, the various transformations that the *manifesti* undergo over time. The corpus thus constituted serves to preserve and keep track of the ephemeral transformations of funeral posters and to make them available to those interested in the urban life of the city of Naples.

Classifying and analyzing

The main studies that have attempted to analyze the content of these posters from a linguistic perspective have established classification categories based precisely on the linguistic content and text included in these documents. Leoni and his team therefore propose classifying the posters in chronological order of their collection and deposit in the linguistic database. Leoni's classification identifies the following criteria:

- 1) arts, crafts, qualifications, roles;
- 2) appearance and physical characteristics;
- 3) character, mannerisms, various peculiarities;
- 4) origin and ethnonyms;
- 5) kinship relations;
- 6) terms of endearment;
- 7) modified proper names;
- 8) reflections of politics, history, current events, customs;
- 9) phonetic symbols;
- 10) uncertain (for which no correspondence has been found in current Neapolitan lexicography and for which it was not possible to elaborate interpretative hypothesis).

Ippolito, Siravo, and Iossa (2018) propose a less detailed classification divided into five categories:

- Profession
- Nickname
- Special features
- Relationships of belonging
- “ci stiamo lavorando” (Work in progress)

It should be noted here that Leoni and Siravo classifications do not include important information such as that concerning funeral companies or the venues where masses or other religious ceremonies or burials take place (cemeteries or funeral homes for cremations), information that is nevertheless present on posters and constitutes one of the main messages intended for the community. This is therefore a choice, a decision to focus solely on the representation of the deceased, as developed by their surviving family members, who form the network to which they belong and from whom they are “missed with affection.”

Classifying urban work

Leoni had noticed that posters, although printed, are ephemeral and remain visible for only a few days, after which they are destroyed, erased, torn down, or covered by other posters, funeral notices, or graffiti, and eventually disappear from the walls and urban memory without a trace. My approach is different, as it is based on the idea that the urban work carried out on these posters prolongs their life and visibility for a certain period of time, which is certainly difficult to assess. The classification I am trying to establish is therefore not based on an analysis of the discourse written on these posters, it is actually based on my observations of the materials displayed on the walls of the central and historic districts of Naples, on the gradual permeation of the corpus, on discussions with my Neapolitan friends, but also on the writings of François Dagognet (1997) and Gérard Genette (1982). Dagognet work on detritus, waste, and the abject, helps us understand the fate of funeral posters left for all to see on the streets of working-class Naples, which can gradually become forms of waste that will be removed by municipal sanitation services, or artistic forms that will also be removed by those same services. Dagognet identified certain patterns in the transformations undergone by objects:

Neglected, abandoned, vile, damaged, dilapidated, torn, altered, neglected, crumbling, aged, frayed, bedraggled, ragged, stained, broken, shattered, decayed, fallen, smeared, pulverized, demolished, deconstructed, broken, depreciated, devalued, discarded, rejected, repulsive, downgraded, debased, disqualified, crippled, relegated, eliminated, banished, unspeakable, fragmented, irregular, shapeless, amorphous, inert, destitute, poor, minimal, anonymous, bland, miserable, small, insignificant, banal, fragile, shabby, destitute, inferior, incomplete, dirty, worn out, dilapidated, deleterious, vulnerable, tired, incomplete, unemployed, ruined, corrupt, muddy, fermented, soiled, nauseating, not to mention greasy, oily, viscous, sticky, disgusting. Abject (Dagognet, 1997).

This classification *à la Borgès* (Foucault, 1966) combines a number of criteria ranging from simple observation of the initial characteristics of the objects observed to formal processes of their transformation and moral judgments on the intrinsic quality acquired by these objects in their initial state or as a result of transformations inflicted by humans or by abandonment in the city or in nature. The simple identification of the processes of transformation of these *manifesti* certainly includes techni-

cal elements, but also elements of morality, appreciation, and value judgments about the results of these transformations.

Categorizations depend on the aesthetic, historical, moral, and political perspective from which one approaches them. The purest collection, in which the posters appear to have just come off the press that created them, is that of “Necrologi.Italia,” which offers a very comprehensive catalog of the work of funeral companies. For researchers interested in the texts, urban intervention and transformations that are not decided in advance by the community paying tribute to the deceased are equated with a deterioration of technical and traditional materials. Ultimately, these transformations are of no interest to purists and may even constitute obstacles to their research, insofar as the linguistic texts become incomplete or illegible. For the anthropologist-*flâneur* interested in urban phenomena, the transformations imposed on *manifesti funebri* are the phenomenon to be observed and understood in order to attempt to give them meaning. But the first step is to understand the formal transformations that are made to the original document.

Palimpsest or paratext?

Genette’s work focuses more specifically on palimpsests and paratexts, from a literary analysis perspective. I have attempted these concepts to a form of visual anthropology.

Paratext

Gérard Genette distinguishes between two types of paratext, which bring together diverse discourses and practices originating from the author (authorial paratext) or the publisher (editorial paratext). This may be paratext located inside the book —peritext— (the title, subtitles, headings, names of the author and publisher, date of publication, preface, notes, illustrations, table of contents, afterword, back cover, etc.). In the case of manifesti, funeral details (funeral home, place and dates of ceremonies) can be considered a type of peritext, or text located outside the book – the epitext – (interviews given by the author before, after or during the publication of the work, their correspondence, diaries, etc.).” (<https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Paratexte>). I applied the notion of paratext, as epitext, to categorize all the elements found outside or around the poster (whether it has been preserved in its entirety or has already been modified). These epitexts may have been chosen by the authors of the manifestos when the posters were put up on the walls, as it stands to reason that these posters were not placed randomly. Paratexts (epitexts) leave the original posters more or less intact and maintain the possibility of reading all or part of the text printed on the posters. Reading these paratexts reveals meanings that differ from those conveyed by the texts printed on the posters. The same poster can thus be included in paratexts that come from very different cultural, commercial, artistic, or political worlds.



Fig. 1. Paratext / épitext

I have chosen to present here the same poster “Amalia Rosati” displayed in different locations on the same day before they underwent further modifications. As can be seen on the poster in the middle of this figure, the funeral announcement is displayed on several posters and seems to have left visible space for the raised dot. The first poster on the left has covered up the text presenting a show and left all the space for the erotic kiss.

Palimpsest

Historically, the term palimpsest originates from medieval manuscripts, where, due to a shortage of parchment, paper, and ink, copyists reused the same materials to produce new works. The *Trésor de la Langue Française* dictionary offers the following definition of the term palimpsest: “A manuscript on parchment by ancient authors that medieval copyists erased in order to cover it with a second text.” The dictionary then refers to an analogical shift: “A medium on which one writes, which can be erased after use. In his Journal, Delacroix observes that the palimpsest is the board on which children write at school [in Morocco] (Delacroix, Journal, 1832, p. 126)”.

With this in mind, Gérard Genette revisited the concept of the palimpsest to identify and understand literary and textual processes, defining it as follows: “A palimpsest is a parchment on which the first inscription has been scraped off to make way for another, which does not completely hide it, so that the old can be read through the new.” For my part, I have used and adapted the notion of palimpsest to refer to the processes of transformation of posters.

The superimposition of posters on top of each other appears to be a central process of urban work. The notion of palimpsest thus allows us to identify some of the modalities of urban work that is carried out on these posters. The first process consists of affixing a poster to a blank surface or one already occupied by other posters or other types of advertising posters, which constitute a paratext from the outset. In this modality, the funeral poster only partially covers the existing visual materials. Next, this poster may itself be superimposed completely or partially on one or more other posters and may in turn be covered by other funeral posters completely or partially. This superimposition is the most common technique observed on this material, and some posters may not undergo this superimposition.

We can then observe the different treatments that these posters undergo: graffiti may be added to existing posters, and new posters may then partially or completely cover existing graffiti or street paintings. We can also observe partial lacerations and tears revealing other images or texts, thus forming a new formal and meaningful entity. Finally, these posters may be destroyed by time, rain, or urban cleaning.

- **Graffiti** may be added to existing *manifesti*, and at the same time, *manifesti* may partially cover existing graffiti or street paintings or be included in a graphic composition;
- **Lacerations** and partial **tears** revealing fragments of other manifestos or texts, thus forming a new meaningful entity;
- **Destruction** caused by rain, urban cleaning, or vandalism.



Fig. 2. Overlay palimpsest: manifesti on manifesti

Here we find ourselves at the very heart of the palimpsest process, where an initial poster is scraped off, destroyed entirely or partially, before being covered by another poster, which in turn will very quickly suffer the same fate. We can still read and guess at the texts that appeared on the covered posters.



Fig. 3. Poster on other documents: overlay and collage

The partial overlays of posters on other materials are reminiscent of works by artists such as Jacques Villeglé (1926-2022) and Mimmo Rotella (1918-2006), works which could include elements collected from walls that had already undergone the transformations of urban work.

Urban work

The urban work is the activity that consists, first of all, of choosing a specific space and perimeter for displaying each of the *manifesti*. The choice of spaces depends on the community to which the deceased belonged. The last *manifesto* may then be superimposed, either completely or partially, on one or more other *manifesti*, whether these are other *manifesti funebri* or commercial or political posters, and will in turn be covered by other posters or *manifesti*, posters, or graffiti. This layering is the most common feature observed on this material, creating a new whole in which the last *manifesto* affixed becomes part of and gives meaning to the whole. The literary figures of paratext and palimpsest thus helped to attempt an initial characterization of the urban work carried out on funeral manifestos.

This “urban work” is based on the concepts proposed by François Dagognet (1997) on trash and waste. It is also part of a more general reflection on art brut. This work also finds echoes in the work of certain contemporary artists such as the Dadaist movement, Jean Fautrier, Jacques Villeglé and Mimmo Rotella. The photographic work that captures these urban creations becomes in itself a form of artistic creation and a way of visiting cities that opens the eyes of Neapolitan passersby to realities that have become invisible in the culture of their city. This is why it is important to return this body of photographic work to the citizens of Naples.

Conclusion

This text is a work in progress. In the next stage, I will attempt to identify the meanings of this urban work at the crossroads of urban anthropology of death and the history of popular art, particularly street art and graffiti art.

Bibliography

- Belmonte, Th. (2005). *The Broken Fountain*. New York, Columbia University Press.
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle: le Livre des Passages*. Paris, Cerf.
- Dagognet, F. (1997). *Des détritux, Des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*. Coll. Les empêcheurs de penser en rond. Le Plessis-Robinson. Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity*. Stanford, Stanford University Press.
- Ippolito, D., Siravo, N. (2019) *Morire a Napoli*. Napoli, Rogiosi.
- La Capria, R. (2009). *Napoli*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Maffesoli, M. (1996). *La Contemplation du monde* (1996), Paris, Le Livre de Poche,
- Nuvolati, G. (2009). Le flâneur dans l'espace urbain. *Géographie et cultures*, 70, pp. 7-20
- Persico, P. (2012). *Morire a Napoli*. Napoli, Graus Edizioni,
- Sennett, R. (1990). *The conscience of the eye: the design and social life of cities*. New York; London, Norton.

Il Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli: conoscenza e valorizzazione dei portali durazzesco-catalani nel nucleo antico della città

The Digital Hub of the Cultural Institutes of Naples: understanding and promoting the Catalan Durazzesque portals in the city's historic center.

Matteo Borriello

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Abstract

La realizzazione del Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli ha contribuito al miglioramento delle dinamiche di fruizione del patrimonio culturale locale. Il contributo intende illustrare l'importanza di tale strumento attraverso il caso dell'opera *Monumenti di Napoli*, custodita presso la Società Napoletana di Storia Patria, con particolare riferimento a elementi architettonici come i portali durazzesco-catalani, in parte ancora presenti nel nucleo antico della città.

*The creation of the Digital Hub of the Cultural Institutes of Naples has contributed to improving the dynamics of use of the local cultural heritage. This paper aims to illustrate the importance of this tool through the case of the work *Monumenti di Napoli*, held at the Società Napoletana di Storia Patria, with particular reference to architectural elements such as the Catalan Durazzesco portals, some of which still exist in the ancient core of the city.*

Keywords

Architettura, archivi digitali, iconografia.

XXX.

Introduzione

Il dibattito sul tema della digitalizzazione e della diffusione delle fonti *open access* riveste un ruolo sempre più centrale nel settore della ricerca, tali aspetti sollecitano riflessioni non solo sulle nuove modalità per acquisire conoscenza, ma contribuiscono anche a sviluppare nuove idee per stimolare inediti processi di valorizzazione dei beni culturali.

Per agevolare la fruizione delle fonti documentarie, sempre più enti culturali hanno aderito a progetti per lo sviluppo di piattaforme e archivi digitali, in tale contesto nasce l'idea del Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli, basato sulla progettazione di una piattaforma dedicata alla digitalizzazione, alla conservazione e alla consultazione di fonti archivistiche, bibliografiche e iconografiche.

Il progetto, sviluppato in sinergia con enti specializzati quali l'ICCU – Istituto Centrale per il Catalogo Unico, l'ICAR – Istituto Centrale per gli Archivi e l'ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, ha visto la collaborazione delle maggiori realtà culturali presenti sul territorio locale, l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, il Pio Monte della Misericordia, la Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, la Società Napoletana di Storia Patria e la Cappella del Tesoro di San Gennaro, che hanno riversato parte del loro posseduto documentario sulla piattaforma. Tale modalità, replicata in forme e approcci diversi in tutto il mondo, contribuisce ad approfondire la conoscenza del territorio, sollecitando nuove narrazioni volte ad una maggiore tutela e conservazione del paesaggio urbano. Nella sezione del Polo digitale dedicata alla Società Napoletana di Storia Patria sono stati resi disponibili in forma digitale i preziosi album fotografici, realizzati a cura dell'ente, *Monumenti di Napoli*, che raccol-

gono numerose immagini realizzate nella seconda metà del XIX secolo, in città ma anche in altri contesti territoriali. La digitalizzazione dell'opera non è eseguita solo per migliorare il processo di diffusione ma risponde anche ad esigenze conservative, dovute alle particolari caratteristiche della fonte. Oltre a documentare la presenza di opere d'arte all'interno di chiese e cappelle, le foto testimoniano la presenza di alcuni elementi architettonici come i portali di stile durazzesco-catalano, in parte danneggiati o demoliti con l'intervento di Risanamento di fine Ottocento e oggi, spesso, in cattivo stato di conservazione. Questo stile architettonico, già oggetto di studi specialistici, offre esempi ampiamente documentati ma, nel caso dei portali, scarse sono le fonti iconografiche che registrano la loro presenza nello spazio urbano come il volume *Napoli antica* di Raffaele D'Ambra edito nel 1889.

1. Strumenti e metodi di valorizzazione digitale: il sistema metaFAD per il Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli

All'inizio degli anni Duemila il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, oggi Ministero della Cultura, ha sviluppato una serie di attività volte alla formazione di un ecosistema digitale per la conservazione e la fruizione del patrimonio di archivi e biblioteche, sulla base di questa esigenza, viene pubblicato il bando *Digitalizzazione e messa in rete di archivi e biblioteche pubblici e privati* [Cerullo 2015, 102]. Nel 2013 l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, il Pio Monte della Misericordia, la Società Napoletana di Storia Patria, la Fondazione Biblioteca Benedetto Croce e successivamente, la Cappella del Tesoro di San Gennaro, decidono di unire i fondi europei ricevuti in seguito alla loro partecipazione al bando, l'idea è quella di fondare il Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli (FIG. 1), una piattaforma *opensource* per consentire a tali enti di gestire in autonomia le attività di produzione e gestione del proprio patrimonio digitalizzato; oltre alle istituzioni citate, partecipano al progetto anche l'ICCU, l'ICCD e l'ICAR, per agevolare l'interscambio dei dati attraverso l'adozione di metodi e pratiche condivisi.



Fig. 1. Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli, homepage, sezione Società Napoletana di Storia Patria (<https://www.polodigitalenapoli.it/it/1/home> (consultato il gennaio 2026)).

Il progetto si basa sull'utilizzo del software metaFAD, una scelta dettata da particolari esigenze operative quali: la descrizione di beni culturali di differente tipologia; l'uso di un unico ambiente operativo; l'adozione di una descrizione integrata; la necessità di ripensare i processi di lavoro; promuovere la diffusione del patrimonio culturale mediante i maggiori aggregatori culturali; consentire a più istituti di collaborare e condividere risorse; rendere rapidamente disponibile ai fruitori il vasto patrimonio culturale; aprire gli archivi digitali agli aggregatori nazionali e internazionali; pubblicare secondo il paradigma Linked Open Data [Cerullo, Raggioli 2016, 111].

Un tema di particolare rilevanza è quello relativo all'esigenza di definire un nuovo modello di gestione del patrimonio culturale che consenta di ridurre la distanza tra le attività di descrizione e di gestione e quelle relative alla divulgazione e alla fruizione; con il sistema metaFAD, le attività di catalogazione, di metadattazione, di digitalizzazione e di pubblicazione non si configurano semplicemente come fasi distinte riunite all'interno di un unico ecosistema operativo, esse costituiscono piuttosto le componenti di un processo iterativo e in costante evoluzione; tale processo consente all'istituto culturale di mantenersi in dialogo continuo con le esigenze del pubblico, ponendo gli utenti al centro delle dinamiche di fruizione delle risorse. L'approccio favorisce inoltre un miglioramento progressivo della qualità delle attività svolte, permettendo allo stesso tempo di aggiornare tempestivamente la propria presenza online attraverso l'integrazione costante di nuovi contenuti e informazioni. In tal modo, l'ente culturale rafforza la propria capacità di adattamento e di risposta alle trasformazioni dei contesti informativi e alle aspettative della comunità di riferimento [Cerullo, Raggioli 2016, 114].

Un'impostazione significativamente diversa rispetto alle pratiche tradizionali, che generalmente prevedono la catalogazione del bene culturale, la successiva digitalizzazione e la redazione dei relativi metadati, in seguito, gli oggetti digitali vengono conservati all'interno di una Digital Library, anche se, non di rado, essi sono semplicemente archiviati in file system. In una fase ulteriore, si procede alla realizzazione di pacchetti informativi contenenti metadati e immagini, tali pacchetti possono essere inviati per la successiva pubblicazione oppure riversati in Opac o in cataloghi digitali, talvolta corredati da immagini e talvolta privi di esse, al fine di consentirne la consultazione da parte degli utenti. L'intero processo viene generalmente realizzato attraverso strumenti differenti, ciascuno specificamente progettato per i diversi ambiti descrittivi, quali quello bibliografico, archivistico o storico-artistico [Cerullo, Raggioli 2016, 114].

L'interfaccia della piattaforma utilizzata dal fruitore risulta essere semplice e intuitiva, suddivisa in tre sezioni principali, che consentono di poter indagare le collezioni digitalizzate, i documenti di recente caricamento e l'area dedicata ai servizi per l'acquisto delle copie digitali.

2. Fonti iconografiche per la coscienza del territorio: i fototipi dell'album *Monumenti di Napoli* della Società Napoletana di Storia Patria

Nella sezione del Polo digitale dedicata alla Società Napoletana di Storia Patria sono stati pubblicati i tre volumi dell'album *Monumenti di Napoli*, che raccoglie fotografie realizzate nella seconda metà del XIX secolo per documentare le numerose opere d'arte e di architettura presenti sia nella città di Napoli e negli altri abitati della Campania come Aversa, Amalfi, Salerno e sia in altre aree della penisola, come alcuni centri della Puglia, del Lazio, dell'Abruzzo, della Basilicata, della Calabria. Tali fonti integrano l'ampio corpus fotografico dell'istituto, del quale fanno parte anche altre opere come l'album *Monumenti*

delle Puglie e l'album *D'Amato*, i fototipi raccolti al loro interno, realizzati da tecnici specializzati tra i quali si ricorda Giorgio Sommer, sono un efficace strumento per documentare l'immagine del territorio e le sue trasformazioni.

Le albumine realizzate vengono raccolte all'interno degli album *Monumenti di Napoli* solo tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, grazie all'intervento dello studioso Giuseppe Ceci, il quale, realizza un Catalogo manoscritto in cui riporta i soggetti delle fotografie [Cortini 2024, 56; 61]; un'attività questa che rientra nella diverse opere di valorizzazione attuate all'interno delle numerose Società e Deputazioni di storia patria sorte tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, con l'obiettivo di promuovere gli studi sulla cultura locale [Venezia 2017, p. 11].

Per quanto riguarda la città di Napoli, alcuni fototipi sono di particolare importanza perché testimoniano la presenza di alcuni monumenti prima dell'intervento di Risanamento di fine Ottocento, un esempio è quello dei portali durazzesco-catalani collocati nel nucleo antico, un elemento architettonico ancora oggi visibile ma spesso in mediocre stato di conservazione.

Nel primo volume è presente la fotografia (FIG. 2), realizzata da Sommer, di parte del portale del palazzo di Fabrizio Colonna, antico palazzo Pappacoda, ricollocato, proprio a seguito dei lavori di Risanamento, come ingresso del Real Museo Mineralogico dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, lungo via Mezzocannone. L'immagine, presente nel volume di Giancarlo Alisio *Napoli e il Risanamento*, contribuisce ad arricchire i numerosi studi realizzati sul portale e sul palazzo, come la litografia del volume di Raffaele D'Ambra in *Napoli Antica* del 1889, l'articolo pubblicato da Bartolomeo Capasso sulla rivista «Napoli nobilissima» nel 1894 o i contributi all'interno di opere più ampie sull'edilizia locale, come il testo di Luigi Catalani, *I palazzi di Napoli* del 1845.

All'interno del terzo volume sono presenti tre fototipi segnalati in didascalia con i numeri 66 (FIG. 3), 67 (FIG. 4), del quale è presente una replica identificata con il numero 68 e 76 (FIG.5); nella scheda tecnica caricata sul Polo digitale le prime due immagini presentano come titolo "Napoli: vicolo" e nel catalogo redatto da Ceci sono segnalate come "da identificare", mentre la terza risulta come "Napoli: S. Lucia: vie soppresse nell'esecuzione del piano di Risanamento".

Tali fonti, sono attualmente consultabili presso la sede fisica e sulla piattaforma del Polo digitale, ma non sono scaricabili gratuitamente, il loro utilizzo nel presente contributo è stato autorizzato dalla Società Napoletana di Storia Patria che ne detiene la proprietà.

La mancanza di ulteriori dati rende complesso esprimere eventuali identificazioni o attribuzioni, nonché ipotizzare una collocazione certa all'interno del nucleo antico o in altre aree, ma tali fonti iconografiche possono contribuire ad alimentare riflessioni sugli aspetti stilistici ed estetico formali dai portali durazzesco-catalani, oltre a ridefinire l'idea del numero, di certo superiore rispetto a quelli attualmente censiti.



Fig. 2. G. Sommer, Foto 11856, Napoli, Palazzo Fabrizio Colonna, in *Monumenti di Napoli*, vol. I, 49 v. (Immagine pubblicata con l'autorizzazione della Società Napoletana di Storia Patria. Ne è vietata l'ulteriore riproduzione).



Fig. 3. Anonimo, Foto n. 66, in *Monumenti di Napoli*, vol. III, 12 r. (Immagine pubblicata con l'autorizzazione della Società Napoletana di Storia Patria. Ne è vietata l'ulteriore riproduzione).



Fig. 4. Anonimo, Foto n. 67, in *Monumenti di Napoli*, vol. III, 12 r. (Immagine pubblicata con l'autorizzazione della Società Napoletana di Storia Patria. Ne è vietata l'ulteriore riproduzione).



Fig. 5. Anonimo, Foto n. 76, in *Monumenti di Napoli*, vol. III, 12 r. (Immagine pubblicata con l'autorizzazione della Società Napoletana di Storia Patria. Ne è vietata l'ulteriore riproduzione).

Un ulteriore tema è sicuramente quello della valorizzazione di questi elementi, oltre ai noti esempi di palazzo Penne, di palazzo Brancaccio, di palazzo Bonifacio o del citato palazzo Colonna, molti sono ancora i portali, collocati nella maglia urbana del centro antico, che necessitano di urgenti interventi conservativi, come quello di Vico del Fico al Purgatorio al civico 30, con il vano dell'arco integralmente compagnato dalla porta e dalle due finestre di un basso, o quello di vico Piscicelli, il quale, oltre a manifestare le medesime problematiche, presenta una differente cromia rispetto al materiale lapideo di origine (FIG. 6).



Fig. 6. M. Borriello, a destra portale in Vico del Fico al Purgatorio n. 30; a sinistra portale vico Piscicelli, 2026 (foto dell'autore).

3. Riflessioni sul portale ad arco ribassato, anche detto durazzesco-catalano nel nucleo antico di Napoli

Il tema dei portali ad arco ribassato è oggetto di studio già dall'inizio del Novecento, in riferimento al più ampio settore dell'architettura rinascimentale nel mezzogiorno, di particolare rilievo sono le indagini svolte dallo studioso Roberto Pane e che si traducono nelle pubblicazioni degli anni Trenta e Settanta. L'autore esplora le dinamiche di diffusione e di stratificazione dei differenti repertori stilisti-

ci nel corso del Quattrocento, la compresenza di forme classiche e di quelle catalane si riscontra in differenti episodi edilizi, come nel cantiere di Castelnuovo o nel palazzo Carafa «la veste decorativa è affidata all'arte ispirata all'antico, mentre la tecnica muraria, con tutto ciò che ha funzione strutturale, continua ad essere catalana» [Pane 1937, pp. 105-106].

Nel ricercare le possibili origine del portale ad arco ribassato, genericamente indicato dalla critica durazzesco-catalano ma dall'autore stesso definito tardo gotico, Pane identifica una derivazione dallo schema strutturale gotico presente nel chiostro dei frati minori del complesso di Santa Chiara e nella chiesa dell'Incoronata, un elemento ispirato a modelli senesi importato a Napoli in età angioina e oggetto di una rielaborazione consistente nell'abolizione dell'arco superiore ogivale; egli esprime una ulteriore ipotesi «quella dell'anonimato; in altre parole, la novità può essere stata prodotta in cantiere, ed opera di qualche abile maestro di muro, del tutto inconsapevole della fortuna che sarebbe poi toccata all'ingegnosa riduzione, da lui operata sotto la spinta dell'economia strutturale» [Pane 1975, pp. 205-206]. Nel supportare tale tesi l'autore evidenzia l'assenza di tale arco in Catalogna o in altre aree della Spagna sostenendo che «il portale tardogotico della Catalogna, invece di presentare un arco ribassato, formante due angoli con i piedritti, è raccordato in curva ai piedritti stessi, in maniera da definire, nell'insieme, un arco ellittico» [Pane 1975, p. 206].

Negli stessi anni anche Arnaldo Venditti concorda con Pane, sia sulla derivazione del portale da modelli senesi e sia sull'assenza di tali modelli in territorio iberico [Venditti 1974, p. 14].

Oltre a tali fonti, ulteriori riflessioni sull'argomento sono state espresse dallo studioso Giuseppe Rago, il quale, nell'affrontare il tema della residenza nel nucleo antico della città di Napoli tra Quattrocento e Cinquecento, ripercorre gli studi relativi al portale ad arco ribassato, cercando di chiarire gli aspetti estetici e cronologici. Egli ne evidenzia la fortuna critica non solo grazie agli autori citati in precedenza, ma anche grazie alle opere di personalità come Gaetano Filangieri, che redige nel 1883 *Documenti per la storia, le arti, le industrie napoletane*, nel quale l'architettura che Pane chiama durazzesco-catalana viene definita "indigena", o Adolfo Avena, che nel 1902 pubblica *Monumenti dell'Italia meridionale*, in cui anticipa l'ipotesi dell'origine senese dell'arco ribassato [Rago 2012, p. 40].

L'autore pone una certa attenzione nel ricostruire la geografia di questi episodi architettonici, in particolare, essi ruotano, almeno per alcuni esempi di particolare importanza, intorno alle sedi degli antichi seggi nobiliari periferici, in un'area dunque decentrata rispetto al centro della città [Rago 2008, p. 40].

Nel definire i limiti di un periodo identificato come prettamente durazzesco e riscontrabile nell'esempio del portale di palazzo Penne realizzato nel 1406, l'autore definisce "koinè durazzesco-catalana" la fase di contaminazione tra gli elementi come i portali affermatesi nella prima metà del secolo e i nuovi repertori formali di derivazione iberica, grazie all'arrivo di Guillem Sagrera e rapidamente diffusi anche in altri centri del regno come Carinola, Capua, Sessa Aurunca [Rago 2012, pp. 55; 65].

Conclusioni

I numerosi studi della critica specializzata e solo in parte citati nel presente contributo per esigenze editoriali, testimoniano l'ampio interesse sul tema del portale durazzesco-catalano, e più in generale sull'evoluzione dell'architettura rinascimentale a Napoli, lasciando spazio a future riflessioni sulla definizione di una più aderente terminologia in rapporto al contesto formale ma anche storico e politico, evidenziando eventuali punti di coerenza e dissonanza.

In tale contesto l'utilizzo crescente degli archivi digitali, grazie all'ausilio di software sempre più efficaci, contribuisce non solo a migliorare l'accesso a particolari fonti iconografiche e bibliografiche in precario stato conservativo, ma sollecita inediti confronti e approfondimenti nelle dinamiche di studio e valorizzazione del territorio.

Bibliografia

CERULLO, L. (2015). *Il polo digitale degli istituti culturali di Napoli*, in «DigItalia: rivista del digitale nei beni culturali», a. 10, n. 1/ 2, pp. 102-120.

CERULLO, L., RAGGIOL, A., (2017). *MetaFAD: sistema di gestione integrata dei beni culturali*, in «DigItalia: rivista del digitale nei beni culturali», a. 12, n. 1/ 2, pp. 110-119.

CORTINI, L., (2024). *I "contorni" delle città negli album fotografici di fine Ottocento della Società napoletana di storia patria*, in «Eikonocity», a. IX, n. 1, pp. 55-80.

PANE, R. (1937). *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica.

PANE, R. (1975). *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. I, Milano, Edizioni di Comunità.

RAGO, G., (2008). *La residenza nella Napoli del Quattrocento. Aspetti, problemi, nuove acquisizioni*, in *Storie e teorie dell'architettura. Ricerche di Dottorato*, a cura di A. Buccaro, G. Cantone, F. Starace, in Quaderni del Dipartimento di Storia dell'Architettura e restauro dell'Università degli Studi Federico II, I, Pisa, Pacini, pp. 13-82.

RAGO, G., (2012). *La residenza nel centro storico di Napoli dal XV al XVI secolo*, Roma, Carocci.

VENDITTI, A., (1974). *Presenze ed influenze catalane nell'architettura del Regno d'Aragona (1442-1503)*, in «Napoli nobilissima», vol. XIII, pp. 3-21.

VENEZIA, A., (2017). *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*, Napoli, FedOA Press.

CITTÀ IN TRANSIZIONE

Le *Digital Humanities* per la conoscenza e la conservazione dei centri storici

MACROSESSIONE B | La città attraverso i secoli: testo, immagine e spazio urbano nell'era digitale

SESSIONE B.4 | Gli *Open Access Digital Archives* per la storia della città e del territorio

Il patrimonio documentale della Library of Congress: immagini di città e territori per una storia del turismo

The Library of Congress's Documentary Heritage: images of cities and territories for a possible history of tourism.

Maddalena Chimisso

Università degli Studi del Molise
maddalena.chimisso@unimol.it

Abstract

Il patrimonio documentale delle *Digital Collections* della Library of Congress, fruibile in modalità *Open Access*, è una straordinaria risorsa cui riferirsi per lo studio del territorio e dei centri urbani in epoca moderna e contemporanea. Attraverso lo scavo in alcuni dei suoi fondi (*Cities and Towns, Panoramic Maps, Transportation and communication, Railroad maps*) e ricorrendo ad alcuni casi paradigmatici, il contributo mira a fornire un'analisi quanti-qualitativa delle fonti iconografiche e cartografiche e a dimostrare come esse possano essere lette anche per raccontare le città e i territori in una prospettiva storica connessa alla pratica turistica.

The Digital Collections of the Library of Congress, available via Open Access, constitutes an extraordinary resource for studying territory and urban centres in modern and contemporary periods. Through archival research into specific collections, such as Cities and Towns, Panoramic Maps, Transportation and communication and Railroad Maps, and the analysis of exemplary cases, this paper provides a quantitative and qualitative assessment of iconographic and cartographic sources. The study demonstrates how these materials can be interpreted to reconstruct the historical evolution of territories in relation to tourism.

Keywords

Open Access Digital Archives, fonti iconografiche e cartografiche, storia economica del turismo.

Open Access Digital Archives, iconographic and cartographic sources, economic history of tourism.

Introduzione

Nel 2005 James H. Billington, allora Direttore della Library of Congress (LOC) di Washington, probabilmente ispirato anche dalla *Berlin Declaration on Open Access to knowledge in the Science and Humanities* [Berlin Declaration 2003], propose all'UNESCO la creazione di una biblioteca digitale mondiale *Open Access* che favorisse l'accesso universale all'informazione e alla conoscenza [Matsuura 2009, 1]. La proposta venne accolta favorevolmente in quanto in linea con gli obiettivi strategici «de promotion du pluralisme et de la diversité des expressions culturelles sur Internet, du renforcement des capacités scientifiques, techniques et humaines en vue de participer aux nouvelles sociétés du savoir et, enfin, du renforcement des liens entre culture et développement par la formation et le partage des connaissances» [Matsuura 2009, 1]. Fu così che il 21 aprile 2009 l'UNESCO, con il supporto della LOC, inaugurò ufficialmente la piattaforma della World Digital Library (WDL), un'infrastruttura strategica per l'accesso aperto al patrimonio culturale globale; un vero e proprio ecosistema digitale, sostenuto sin dalle fasi iniziali da istituzioni di rilevanza internazionale (la Bibliotheca Alexandrina, la National Library of Brazil, la National Library and Archives of Egypt, la National Library of Russia e la Russian State Library) cui collaborarono e partecipano biblioteche, archivi, musei, istituzioni educative di tutto il mondo. La WDL mirava, infatti, proprio a preservare e condividere alcuni dei più importanti "oggetti culturali" del mondo, aumentando l'accesso ai *cultural treasures* e ai documenti storici

significativi per consentirne la scoperta, lo studio e l'utilizzo [UNESCO 2010]. La Library of Congress intraprese con solerzia la fase operativa di tale ambizioso progetto, strutturando e implementando un'infrastruttura tecnologica capace di tradurre i principi dell'*Open Access* (OA) in una piattaforma digitale sistematica.

Il cospicuo volume di fonti documentarie che la LOC conserva e tutela rappresenta senza dubbio un inestimabile patrimonio documentale, la cui eterogeneità tipologica (manoscritti, cartografie, materiale emerografico, fonti audiovisive) favorisce molteplici approcci disciplinari per la ricerca e la conoscenza del territorio e dei centri urbani in epoca moderna e contemporanea.

Nello specifico, l'indagine archivistica condotta nelle *Digital Collections* della Library of Congress, sebbene in fase di consolidamento, evidenzia già come il patrimonio iconografico e cartografico sia in grado di veicolare una narrazione storiografica del territorio intrinsecamente legata alla genesi del fenomeno turistico. Attraverso l'analisi delle fonti iconografiche conservate nei fondi *Cities and Towns*, *Panoramic Maps*, *Transportation and communication*, *Railroad maps (1829-1900)*, è emersa infatti la possibilità di avviare una prima codifica interpretativa muovendo da casi paradigmatici.

In tale ambito, l'analisi di specifiche strutture architettoniche (*hotels*) e l'individuazione di target di riferimento (*travellers* e *tourists*) permette di rintracciare i prodromi di un'economia e di una prassi del viaggio pienamente ascrivibili alla modernità turistica ricorrendo a fonti spesso inedite forse ancora poco utilizzate dalla storiografia economica tradizionale.

1. Promuovere la scienza aperta: la *Budapest Open Access Initiative*

La *UNESCO Recommendation on Open Science* [UNESCO 2021] è la risultante evolutiva di un processo normativo inaugurato nel 2002 con la *Budapest Open Access Initiative* [Budapest Open Access Declaration 2002] e con la *European Cultural Heritage Online Charter* [ECHO Charter 2002], documenti che possono essere considerati gli atti fondativi per la democratizzazione del sapere scientifico e per la definizione dei criteri per un utilizzo adeguato «of the new media's potential for archival preservation, scholarly and educational exploration, as well as public distribution of the shared cultural heritage of mankind» [ECHO Charter 2002]. Attraverso la valorizzazione delle infrastrutture digitali, la Dichiarazione di Budapest ha infatti codificato il paradigma dell'*Open Access*, inteso come fruizione libera e gratuita della produzione scientifica, strutturandolo sulle strategie complementari dell'auto-archiviazione, ossia la possibilità data agli autori di depositare e conservare i propri articoli scientifici in archivi elettronici aperti, e di una maggiore diffusione di riviste OA.

Se a distanza di oltre venti anni i succitati concetti sono ormai consolidati, le *Recommendations BOAI20*, pubblicate nel 2022, nel ribadire alcuni principi già espressi, riaffermano che «open access is not an end in itself, but a means to further ends. Above all, it is a means to the equity, quality, usability, and sustainability of research» [Budapest Open Access Initiative: 20th Anniversary Recommendations 2022].

L'analisi qualitativo-lessicale di questo specifico documento di indirizzo internazionale, condotta mediante l'ausilio del software *Qualitative Data Analysis software NVivo 15*, consente una mappatura sistematica dei nuclei semantici prevalenti attraverso l'estrazione delle ricorrenze terminologiche e il calcolo dell'incidenza percentuale di ciascun lemma [Coppola 2011; Jackson, Bazeley 2019]. Nello specifico il *Word Frequency Criterium* scelto è stato quello di considerare la frequenza d'impiego dei termini composti da almeno sei lettere e di esaminare i soli vocaboli la cui percentuale di impiego

nel testo supera lo 0,36%, garantendo in questo modo che i risultati riflettano esclusivamente i nodi terminologici portanti della struttura argomentativa delle *Recommendations* BOAI20 (Tabella 1).

Tabella 1: Ricorrenze lessicali presenti nella Budapest Open Access Initiative: 20th Anniversary Recommendations 2022.

Word	Count	Weighted Percentage
journals	108	2,75%
research	71	1,81%
authors	42	1,07%
infrastructure	38	0,97%
institutions	37	0,94%
journal	32	0,81%
agreements	29	0,74%
support	28	0,71%
diamond	22	0,56%
quality	21	0,53%
universities	21	0,53%
hybrid	19	0,48%
assessment	17	0,43%
policies	17	0,43%
recommend	17	0,43%
repositories	17	0,43%
publishers	15	0,38%
recommendations	15	0,38%
access	14	0,36%
global	14	0,36%

Fonte: Budapest Open Access Initiative: 20th Anniversary Recommendations 2022, elaborazione dell'autrice mediante il Qualitative Data Analysis software NVivo 15, (febbraio 2026).

L'analisi della distribuzione lessicale evidenzia una marcata polarizzazione verso la *governance* della comunicazione scientifica e della diffusione dei risultati delle ricerche condotte, che la predominanza statistica dei lemmi *journals* (2,75%), *journal* (0,81%) e *research* (1,81%) attesta.

Emerge un ecosistema complesso in cui la figura dell'autore e il ruolo delle istituzioni accademiche si intrecciano con lo sviluppo di *infrastructure* (0,97%) digitali e specifici modelli di *diamond* OA (0,56%) nell'ottica di favorire e promuovere la pubblicazione dei risultati delle ricerche in riviste *Open Access* che garantiscono processi di *peer review* e servizi editoriali di qualità senza alcun costo a carico degli autori e dei lettori (*Article Processing Charges free Journals*). In generale il documento suggerisce e auspica la transizione sistemica verso nuovi paradigmi di divulgazione e sostenibilità del sapere, supportata da un quadro istituzionale orientato alla qualità e alla democratizzazione dell'accesso globale alla conoscenza.

2. Per una storia economica del turismo attraverso le fonti iconografiche della Library of Congress

La sezione *Digital Collections* della Library of Congress è un eccellente esempio di attuazione e concretizzazione delle linee guida indicate dai testi normativi internazionali succitati; un vero e proprio archivio digitale *Open Access* cui far riferimento per ricerche e studi.

Gli archivi digitali e le banche dati OA afferenti al patrimonio culturale rappresentano l'estrinsecazione operativa dei paradigmi normativi volti alla catalogazione e alla conservazione documentaria. Sono veri e propri ecosistemi digitali, depositari di storie e memorie, che si configurano come strumenti imprescindibili di tutela e conservazione del *cultural heritage*, favorendo al contempo anche una diffusione capillare del sapere scientifico [Bolick 2006; Duranti, Shaffer 2012]. In tale prospettiva, l'accessibilità universale e diretta ai patrimoni documentari, la disponibilità di *open data* e metadati e la maggiore fruibilità degli esiti delle ricerche condotte si collocano all'interno della più ampia cornice epistemologica definita dall'UNESCO nella *Recommendation on Open Science* [UNESCO 2021], che identifica nelle infrastrutture della scienza aperta — siano esse fisiche o virtuali — e nelle piattaforme di pubblicazione OA i pilastri sistemici necessari per garantire la democratizzazione della conoscenza e l'interoperabilità dei domini scientifici.

Gli *items* (sono così definiti i singoli documenti che l'archivio conserva), che la *Digital Collection* della LOC rende direttamente accessibili, costituiscono un ricchissimo patrimonio documentario, eterogeneo e diversificato, caratterizzato da una molteplicità di fonti conservate in una pluralità di fondi archivistici per i quali, nell'economicità dello spazio del presente contributo, si rimanda direttamente alla piattaforma digitale dedicata.

Lo scavo archivistico condotto, tuttora in corso e del quale si restituiscono in questa sede i primi esiti, ha riguardato i fondi *Cities and Towns*, *Panoramic Maps*, *Transportation and Communication* e *Railroad Maps*.

Nello specifico il fondo *Cities and Towns* (3844 *items*) comprende un eterogeneo spettro di rappresentazioni spaziali, le cui scale di analisi si estendono dal dettaglio micro-architettonico della singola unità edilizia alle macro-configurazioni dei sistemi urbani. Questi documenti cartografici costituiscono una fonte diacronica privilegiata per la decodifica delle stratificazioni storiche, permettendo di mappare analiticamente l'evoluzione delle funzioni insediative, la distribuzione delle infrastrutture sociali e religiose, nonché l'assetto delle morfologie stradali e dei principali nodi delle infrastrutture viarie [Reps 1998].

Il fondo *Panoramic Maps* (1523 *items*) custodisce un *corpus* di rappresentazioni cartografiche omogenee, espressione di un paradigma figurativo ampiamente diffuso nel contesto nordamericano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, di cui le *bird's-eye views* rappresentano ricorrenti esempi di restituzioni iconografiche che offrono una dettagliata resa prospettica del tessuto viario, delle emergenze architettoniche e delle peculiarità orografiche del paesaggio urbano [Hébert, Dempsey 1984]. L'apparto cartografico conservato nel fondo *Transportation and Communication* (1268 *items*) documenta, invece, l'evoluzione e lo stato delle reti infrastrutturali di trasporto e comunicazione sia su scala locale che regionale e nazionale. Questa particolare cartografia tematica dei trasporti fornisce una restituzione analitica delle infrastrutture idrovie, dei sistemi ferroviari e delle maglie stradali. Parallelamente, le mappe relative alle telecomunicazioni restituiscono la tipologia e la densità distributiva delle dorsali telegrafiche, delle infrastrutture telefoniche e delle aree di copertura dei segnali

radiofrequenza, configurandosi come fonti primarie per lo studio della connettività territoriale [Modelski 1975].

Il *corpus* archivistico che il fondo *Railroad Maps* conserva (635 *items*) aggrega, invece, una pluralità di tipologie documentali tra cui rilievi tecnici relativi allo stato di avanzamento delle singole tratte, ricognizioni ufficiali di matrice governativa, elaborati riguardanti le concessioni demaniali e l'implementazione della rete ferroviaria [Imholtz 1988]. La cartografia ferroviaria costituisce un dispositivo documentario di primaria rilevanza per la ricostruzione dei processi di antropizzazione e di espansione infrastrutturale offrendo una testimonianza tangibile delle dinamiche di mobilità e del consolidamento dei settori industriale e agricolo.

Per ciascun fondo oggetto di indagine, l'analisi quanti-qualitativa è stata condotta interrogando la banca dati della sezione *Digital Collections* ricorrendo a tre lemmi chiave (*keywords*) selezionati in virtù della loro rilevanza semantica rispetto alla fenomenologia turistica: *hotel*, *tourist*, *traveller*. La Tabella 2, che segue, mostra il dettaglio degli esiti della ricerca rispetto al totale complessivo di 330 *items* che lo scavo archivistico ha fatto emergere.

Tabella 2: Occorrenze documentarie dello scavo archivistico effettuato nelle Digital Collections della LOC.

	Risultati ricerca Keyword HOTEL	Risultati ricerca Keyword TOU- RIST	Risultati ricerca Keyword TRAVELLER	Totale items emersi dallo scavo	Totale items conservati nel Fondo
Fondo Cities and Towns	33	168	1	202	3844
Fondo Panoramic Maps	13	0	0	13	1523
Fondo Transportation and Communiation	7	84	13	104	1268
Fondo Railroad Maps	1	3	7	11	635
Totale della ricerca con keywords	54	255	21	330	
Totale complessivo					7270

Fonte: Library of Congress, Digital Collection, elaborazione dell'autrice a seguito dello scavo archivistico condotto nei fondi *Cities and Towns*, *Panoramic Maps*, *Transportation and Communication*, *Railroad Maps* (febbraio 2026).

Nello specifico, riferendosi alla *keyword* "hotel" nel fondo *Cities and Towns*, sono stati attenzionati 33 *items* ascrivibili ai seguenti range cronologici: 1700-1799, 1 *item*; 1800-1899, 24 *items*; 1900-1999, 8 *items*. Mentre nel fondo *Panoramic Maps* sono stati analizzati 13 *items* ascrivibili al range cronologico 1800-1899; in quello *Transportation and Communication* sono stati attenzionati 7 *items* ascrivibili ai seguenti range cronologici: 1800-1899, 3 *items*; 1900-1999, 4 *items*. Infine il fondo *Railroad Maps* presenta un solo *item*, datato 1858 e relativo al *Map and profiles showing the Baltimore and Ohio Rail Road with its branches and immediately tributary lines, compiled and drawn by L. Jacobi C.E. Baltimore*: una fonte cartografica che offre una restituzione dettagliata dell'idrografia, delle ripartizioni amministrative e delle reti infrastrutturali della regione *del Middle Atlantic*, includendo proiezioni di estensione delle linee che ne suggeriscono una fruizione non esclusivamente funzionale, ma interpretabile in una chiara prospettiva di valorizzazione e accessibilità turistica.

Considerando il lemma "tourist" nel fondo *Cities and Towns*, sono stati attenzionati 168 *items* ascrivibili ai seguenti range cronologici: 1600-1699, 1 *item*; 1800-1899, 23 *items*; 1900-1999, 95 *items*; 2000-2027, 49 *items*. Nel fondo *Railroad Maps* sono stati analizzati 3 *items* compresi nel range cronologico 1800-1899; mentre in quello *Transportation and Communication* sono stati attenzionati 84 *items* ascrivibili ai seguenti range cronologici: 1800-1899, 54 *items*; 1900-1999, 24 *items*; 2000-2027, 6 *items*. Dallo scavo nel fondo *Panoramic Maps*, relativamente alla keyword considerata, non è emerso nessun *item*.

Per quanto concerne la keyword "traveller" nel fondo *Cities and Towns*, un solo *item* è emerso dall'interrogazione del database: è la *Map of the city of Jerusalem: exhibiting the location of the most important places mentioned in the New Testament* redatta, dall'American Sunday School Union (XIX secolo), proprio per i *modern travellers*.

La ricognizione condotta all'interno del fondo *Panoramic Maps*, in relazione alla parola chiave selezionata, non ha restituito alcuna occorrenza documentaria, attestando l'assenza di *items* pertinenti ai parametri di ricerca impostati. L'analisi analitica condotta sul fondo *Transportation and Communication* ha permesso di individuare 13 unità documentarie, la cui distribuzione cronologica vede un'unica occorrenza risalente al XVIII secolo (1700-1799) e una netta prevalenza di 12 *items* ascrivibili al XIX



Fig. 1. Robert H.B. Brazier, John McRae, This plate of the town of Fayetteville North Carolina, so called in honor of that distinguished patriot and philanthropist, Gen'l La Fayette, is respectfully dedicated to him by the publisher, 1822; 1 map, 40 x 54 cm. Credit Line: Library of Congress, Geography and Map Division. Library of Congress Control Number 2011585700.

secolo (1800-1899). Parallelamente, all'interno del fondo *Railroad Maps*, sono stati censiti 7 documenti, tutti circoscritti all'arco temporale compreso tra il 1800 e il 1899.

Lo scavo archivistico condotto evidenzia come l'eterogeneo patrimonio iconografico e cartografico costituisca una fonte privilegiata per l'analisi, in prospettiva storica, dei tessuti urbani e dei territori in relazione all'emergere della fenomenologia turistica; l'esame sistematico delle fonti attenzionate permette, altresì, di fissare alcuni parametri di codifica che, muovendo dall'analisi di casi paradigmatici, mirano a rintracciare nelle specifiche emergenze architettoniche (hotel e strutture ricettive), nell'infrastrutturazione del territorio (ferrovie, trasporti, comunicazioni in generale) o nel possibile segmento di utenza di riferimento (turisti e viaggiatori) i prodromi di una spazialità funzionale al turismo e le prime evidenze di una fruizione ricreativa del territorio.

Ad esempio, l'attenzione agli *hotels* è da intendere non solo come rappresentazione di spazi funzionali alla sosta ma anche come rappresentazione di vere e proprie interfacce progettate per raccontare l'identità urbana a beneficio del fruitore esogeno. In questa prospettiva, l'architettura alberghiera assume una funzione comunicativa strategica, configurandosi come il paradigma spaziale attraverso cui la città viene "messa in scena" e interpretata anche dai soggetti non residenti. Così, sia nei *plates of the town* che nelle *bird's eye views*, l'hotel cittadino principale (che spesso non è l'unica struttura ricettiva riportata nella fonte) emerge come un landmark architettonico prioritario, spesso isolato e monumentalizzato graficamente quasi a sancire lo status della città come meta d'elezione e centro di scambi, sia commerciali che turistici. Così, ad esempio, sia nel *Plate of the town of Fayetteville North Carolina* del 1822 (Fig. 1) che nella *View of Kushaqua Hotel and its surroundings, Altamont, N.Y.* del 1890 (Fig. 2), rispettivamente il Lafayette Hotel e il Khushaqua Hotel non sono rappresentati come semplici lotti edilizi, ma quasi come simboli monumentali di modernità, capaci di qualificare l'intero tessuto urbano agli occhi dell'osservatore esterno quanto a quelli dei cittadini locali.

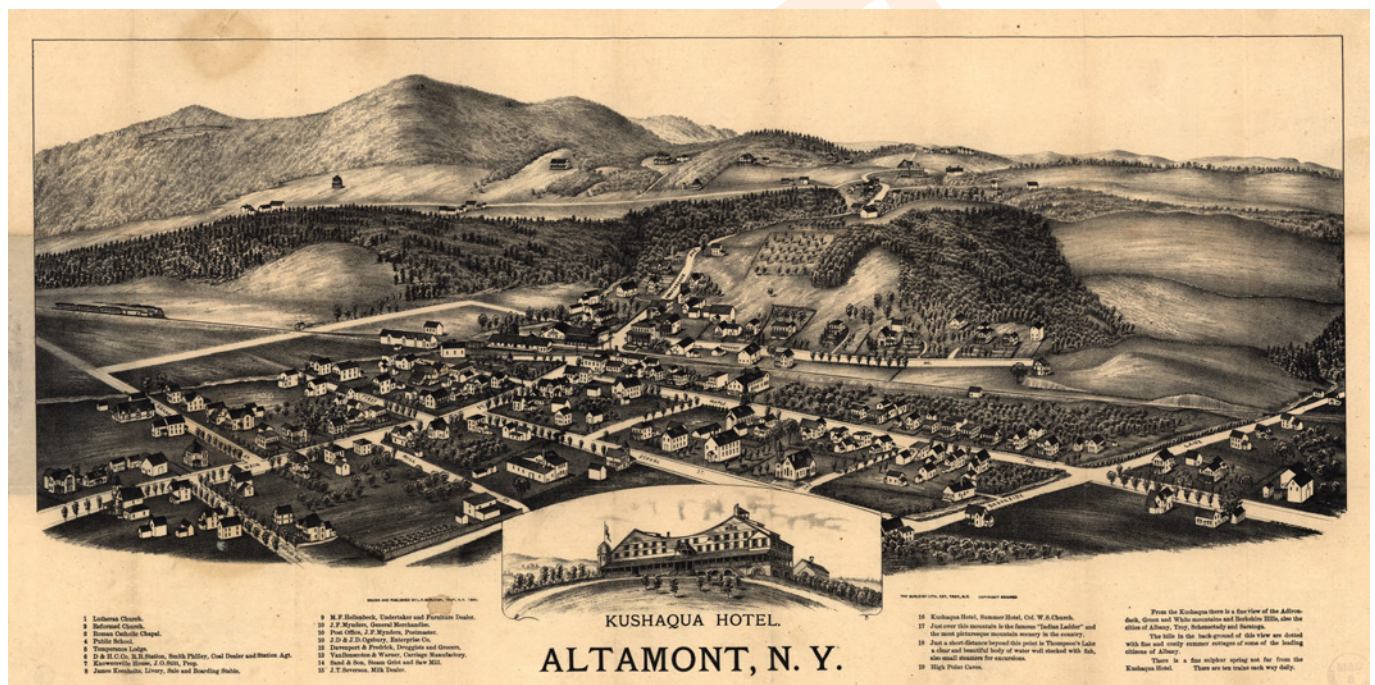


Fig. 2. Lucien R. Burleigh, Litho Burleigh, View of Kushaqua Hotel and its surroundings, Altamont, N.Y, 1890; 1 view, 25 x 61 cm., on sheet 35 x 66 cm., folded in cover 12 x 8 cm. Credit Line: Library of Congress, Geography and Map Division. Library of Congress Control Number 99466396.

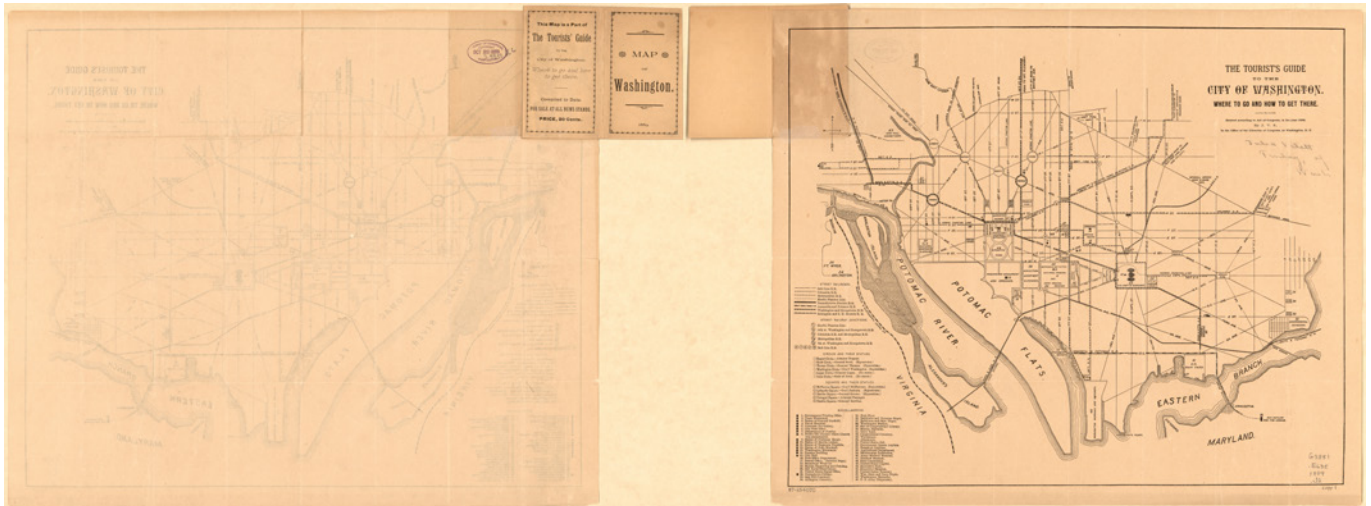


Fig. 3. Julia Villet Finley, *The tourist's guide to the city of Washington: where to go and how to get there*, 1899; 1 map, 37 x 45 cm., folded in cover 11 x 7 cm. Credit Line: Library of Congress, Geography and Map Division. Library of Congress Control Number 87694070.

L'attenzione a turisti e viaggiatori si ravvisa anche in fonti iconografiche redatte proprio a servizio di questi target di riferimento. Esemplificativi di tale fenomenologia sono ad esempio i casi della *Tourist's guide to the city of Washington: where to go and how to get there* del 1899 (Fig. 3) e della *Shopping guide to Philadelphia* del 1901 (Fig. 4), vere e proprie cartografie tematiche progettate e realizzate per rispondere alle istanze funzionali di una specifica utenza esogena.



Fig. 4. Lincoln Pub. Co, P., *Shopping guide to Philadelphia, showing location of department stores, hotels, railway terminals, and ferries, and places of interest and amusement*. Philadelphia, [1901]; 1 col. Map, 23 x 36 cm. Credit Line: Library of Congress, Geography and Map Division. Library of Congress Control Number 78690751.

Riferendosi nello specifico a questi esempi, la rappresentazione dello spazio urbano subisce una selezione dei siti, dove la morfologia della città viene ricondotta a una rete di nodi strategici per il consumo e la sosta. L'integrazione sistemica di *department stores, hotels, places of interest and amusement* con *railway terminals and ferries, street railroads, street railway junctions*, trasforma il tessuto urbano rappresentato in un palinsesto di servizi attorno ai quali ruota l'intera esperienza di mobilità e fruizione della città da parte del viaggiatore-turista.

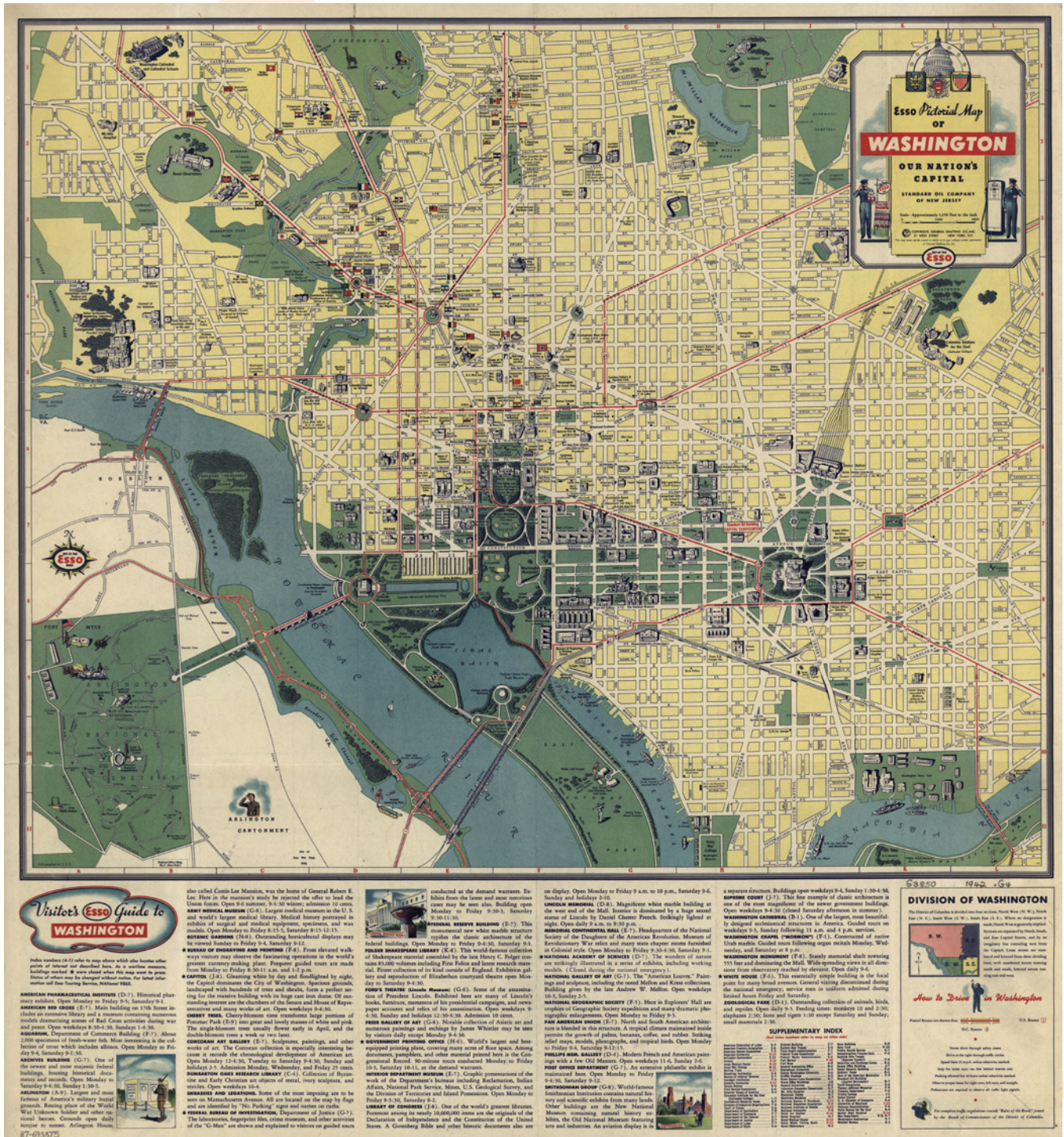


Fig. 5. General Drafting Company & Standard Oil Company, Esso pictorial guide to Washington, D.C., and vicinity, 1942, Recto; 2 maps on 1 sheet: both sides, col.; 46 × 56 cm. and 61 × 47 cm., sheet 63 × 59 cm., folded to 21 × 10 cm. Credit Line: Library of Congress, Geography and Map Division. Library of Congress Control Number 87693375.

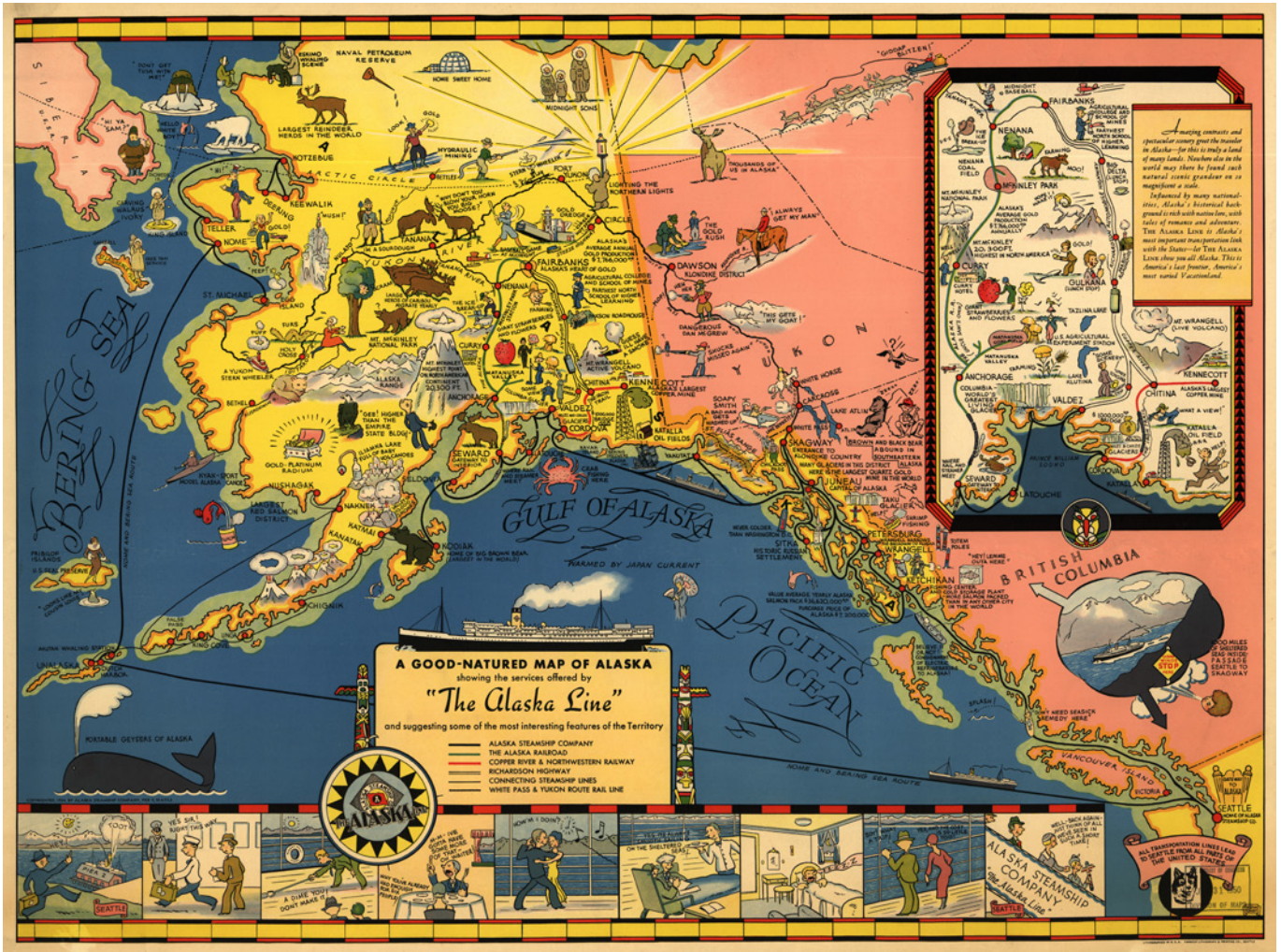


Fig. 6. Alaska Steamship Co., Good-natured map of Alaska showing the services offered by "The Alaska Line", 1934; 1col. map; 52 × 72 cm. Credit Line: World Digital Library [in Library of Congress Digital Collection]. Library of Congress Control Number 99466709.

L'attenzione a viaggiatori, visitatori e turisti si riscontra anche in particolari fonti cartografiche prodotte dalle imprese, in cui al marketing aziendale si unisce anche quello territoriale volto a valorizzare e far conoscere singole città o interi Stati in cui appunto tali aziende operano. È questo il caso della *Good-natured map of Alaska showing the services offered by "The Alaska Line"* del 1934 (Fig. 5) o della *Esso pictorial guide to Washington, D.C., and vicinity*, redatta nel 1942 (Fig. 6). Sono esempi emblematici di rappresentazioni cartografiche e iconografiche in cui la *Company* si fa promotrice sia della sua attività che dell'immagine turistica del territorio raccontandolo attraverso *pictorial maps* che, oltre all'attività d'impresa, enfatizzano infrastrutture territoriali, rotte navali, prodotti tipici, vocazioni industriali, attrazioni turistiche e che possono essere intese anche come vere e proprie *visitor's guides*.

Conclusione

L'istituzione della World Digital Library e la strutturazione/implementazione delle *Digital Collections* della Library of Congress rappresentano un punto di svolta fondamentale per lo studio del territorio

e delle città in una prospettiva storica. La transizione verso modelli di *Open Access*, supportata da solide infrastrutture tecnologiche e istituzionali, non solo ha garantito la democratizzazione del sapere, ma ha anche aperto nuove traiettorie di ricerca. Infatti, l'analisi sistematica di fonti cartografiche e iconografiche aiuta a decodificare complessi rapporti spaziali e correlazioni economiche, offrendo una prospettiva inedita anche per la storia del turismo.

In questo contesto, l'accesso aperto e la digitalizzazione delle fonti documentarie si configurano non solo come veicoli di diffusione, ma come fondamentali strumenti di conservazione predittiva, capaci di garantire la tutela di un patrimonio documentale altrimenti vulnerabile [UNESCO 2011].

Bibliografia

Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities (2003). <https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration>.

Budapest Open Access Initiative: 20th Anniversary Recommendations (2022). <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/boai20>.

BOLICK, C.M. (2006). *Digital Archives: Democratizing the Doing of History*, in «International Journal of Social Education», n. 1, vol. 21, pp. 122-134.

COPPOLA, L. (2011). *NVivo: un programma per l'analisi qualitativa*, Milano, Franco Angeli.

DURANTI, L., SHAFFER, E. eds. (2012). *The Memory of the World in the digital age: digitization and preservation; an international conference on permanent access to digital documentary heritage*, Vancouver, Conference Proceedings, UNESCO.

EUROPEAN CULTURAL HERITAGE ONLINE CHARTER (ECHO CHARTER), 2002.

https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/policy/oa_basics/charter/ECHOcharter.pdf.

HÉBERT, J. R., DEMPSEY, P. E. (1984). *Panoramic maps of cities in the United States and Canada*, Library of Congress, Washington.

IMHOLTZ, A.A. JR. (1988). *The Making of The Library of Congress: A Documentary History*, in «Microform & Digitization Review», vol. 17, n. 4, 1988, pp. 211-215.

JACKSON, K., BAZELEY, P. (2019). *Qualitative data analysis with NVivo*, Sage, Los Angeles.

MATSUURA, K. (2009). *Bibliothèque numérique mondiale*, REF. CL/3869, Paris, UNESCO.

MODELSKI, A.M. (1975). *Railroad Maps of the United States: A Selective Annotated Bibliography of Original 19th-century Maps in the Geography and Map Division of the Library of Congress*, Washington, Library of Congress.

REPS, J. W. (1998). *Bird's Eye Views: Historic Lithographs of North American Cities*, New York, Princeton Architectural Press.

UNESCO-INTERGOVERNMENTAL COUNCIL FOR THE INFORMATION FOR ALL PROGRAMME (Sixth Session), 2010. *Presentation Of The World Digital Library global initiative*, Paris, UNESCO.

UNESCO, 2011. *Digital Library Manifesto of the International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA)*, General Conference, 36th Session, 36C/20, Paris.

Sitografia

<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/boai20>. (febbraio 2026).

<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/boai20>. (febbraio 2026).

https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/policy/oa_basics/charter/ECHOcharter.pdf (febbraio 2026).

<https://www.loc.gov/about/history-of-the-library/timeline/> (febbraio 2026).

<https://www.loc.gov/collections/world-digital-library/about-this-collection/> (febbraio 2026).

<https://www.loc.gov/collections/> (febbraio 2026).

<https://www.loc.gov/item/2009579462/> (febbraio 2026).

<https://www.loc.gov/item/98688592/> (febbraio 2026).

www.loc.gov/item/2011585700/ (febbraio 2026).

www.loc.gov/item/99466396/ (febbraio 2026).

www.loc.gov/item/87694070/ (febbraio 2026).

www.loc.gov/item/78690751/ (febbraio 2026).

<https://www.loc.gov/item/87693375/> (febbraio 2026).

www.loc.gov/item/99466709/ (febbraio 2026).

<https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration> (febbraio 2026).

Cultura Open Access: il caso dell'Archivio fotografico Carbone di Napoli

Open Access Culture: The Case of the Carbone Photographic Archive in Naples.

Federica Nicois

Associazione Riccardo Carbone ONLUS

Abstract

Partendo dalla descrizione dell'oggetto, o meglio del luogo, a cui il contributo è rivolto – l'archivio – vengo-no prese in esame le norme che regolano la gestione del patrimonio culturale privato italiano nell'intento di trovare un punto di incontro tra la legislazione che lo tutela e i principi dell'accesso aperto. Questo quadro è utile per portare il discorso su una realtà concreta, l'Archivio fotografico Carbone, un archivio fotografico privato che, in forma digitale, tenta di aprirsi e sposare, fin dove possibile, le procedure Open Access (OA) a supporto della scienza aperta.

Starting from the description of the Carbone Photographic Archive, this paper examines the rules governing the management of Italy's private cultural heritage with the aim to identify a point of convergence between protective legislation and the principles of open access. The present contribution, showing in detail the concrete case of the Neapolitan private archive, illustrates how, even in digital form, a private institution could open itself to the public by adopting Open Access procedures in support of open science.

Keywords

Accesso Aperto, Patrimonio culturale privato, Archivi fotografici digitali.

Open Access, Private Cultural Heritage, Digital Photograph Archives.

Introduzione

Per Open Access o "accesso aperto" si intende l'accesso libero e senza barriere al sapere scientifico, come afferma la Budapest Open Access Initiative del 2002. Questo concetto di scienza aperta costituisce le fondamenta sulle quali nascono e si strutturano gli innumerevoli archivi digitali ad accesso aperto presenti in rete. Restringendo il campo al patrimonio culturale, ci accorgiamo di come la legislazione italiana, che in materia trova la sua massima espressione nel Codice dei Beni Culturali e del paesaggio, sia a sostegno di questi concetti, rafforzata anche dal Piano Nazionale per la Scienza Aperta e dalle Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale. Caso a sé è costituito dal patrimonio culturale privato. È possibile guidarlo verso un'ottica di accesso aperto? In che modo? Lo scopo di questo contributo consiste nel tentativo di approfondire gli argomenti appena citati e riportare un esempio circoscritto all'ambito degli archivi fotografici privati, in particolare l'Archivio fotografico Carbone.

1. Archivio: insieme, contenitore e istituzione

Che cos'è un archivio fotografico? Una domanda semplice non quanto la sua risposta.

Le plurime declinazioni a cui si apre l'interrogativo appena posto rendono complessa la scelta di una definizione unica. Andando per sottrazione si potrebbe partire dal significato della sola parola 'archivio', cercando una prima risposta all'interrogativo rivolgendosi all'ente istituzionale di riferimento: La Direzione Generale per gli Archivi. Sul sito web dell'Ente è possibile consultare la sezione 'Glossario' che, con poca sorpresa, riporta tre definizioni diverse. La prima si rapporta al concetto di archivio

come insieme: “Complesso dei documenti prodotti o comunque acquisiti da un ente (magistrature, organi e uffici centrali e periferici dello Stato; enti pubblici territoriali e non territoriali; istituzioni private, famiglie e persone) durante lo svolgimento della propria attività.

I documenti che compongono l'archivio sono pertanto collegati tra loro da un nesso logico e necessario detto vincolo archivistico. In questa accezione si usa spesso la parola fondo come sinonimo di archivio”. La seconda definizione è quella di contenitore: “Locale in cui un ente conserva il proprio archivio”. La terza ed ultima definizione fornita fa riferimento al concetto di archivio come istituzione: “Istituto nel quale vengono concentrati archivi di varia provenienza che ha per fine istituzionale la conservazione permanente dei documenti destinati alla pubblica consultazione”.

Un secondo tentativo di rispondere al quesito posto in apertura può essere ricercato attraverso le parole di Jacques Derrida. Il filosofo, padre della teoria decostruttivista, ha affrontato l'argomento in maniera complessa e articolata nel volume “Mal d'archivio. Un'impressione freudiana”.

Il testo è tratto da una conferenza tenuta da Derrida il 5 giugno del 1994 in occasione di un simposio internazionale svoltosi a Londra e intitolato “Memory: The Question of Archives”.

L'autore, in apertura, parte da un concetto tanto semplice quanto fondamentale: “*Arché* indica assieme il *cominciamento* e il *comando*” [Derrida 2005, 11]. Nel parlare di ‘cominciamento’ Derrida ci guida “all'*arché* nel senso *fisico, storico o ontologico*, cioè all'originario, al primo, al principale, al primitivo, al cominciamento insomma” [Derrida 2005, 12]. Prosegue poi sviluppando il concetto di *arché* del comando desunto dalla relazione tra ‘archivio’ e ‘*archeion*’. Quest'ultimo, infatti, era la dimora degli arconti, i magistrati supremi detentori del comando ed era in questo luogo che venivano depositati, custoditi e soprattutto interpretati i documenti ufficiali.

Su quest'ultimo punto c'è il fulcro del ragionamento iniziale di Derrida per cui l'archivio è sia il luogo del cominciamento che il luogo in cui si istituisce la legge, l'ordine “cioè della legge che comincia ad iscriversi e assieme del diritto che l'autorizza” [Derrida 2005, 14]. Ne consegue che, contemporaneamente alla legge, vengono istituiti anche dei limiti, ad esempio di accesso, di pubblicazione o di riproduzione. Arrivati a questo punto il concetto di archivio inizia a prendere una forma nuova, da semplice contenitore, luogo di insieme o di deposito, inizia ad assumere sempre di più le sembianze di un luogo di potere in cui ogni scelta diventa discrezionale e pertanto, secondo Derrida, “l'ordine non è più assicurato” [Derrida 2005, 14]. Partendo da questo assunto è facile intuire che, certamente l'archivio conserva il passato, ma solo ed unicamente il passato che si è scelto di conservare e, di conseguenza, è attraverso queste scelte che si produce anche il futuro.

Dunque cos'è questo “mal d'archivio” di cui parla Derrida? È la costante minaccia di distruzione, oblio, finitezza, che ci spinge ad una maniacale conservazione. Di conseguenza questo male e questa spinta, costanti e dipendenti l'uno dall'altra, pongono la ragion d'essere di un archivio in un'ottica infinita. Non solo, il passaggio di generazione in generazione porrà l'archivio sotto continue e diverse discrezionalità impedendone una forma finale e definitiva.

L'archivio, dunque, muta costantemente forma e, applicando quanto appena esposto, non solo al tempo presente, ma all'interno di un archivio reale – nel caso di specie un archivio fotografico –, è possibile rendersi conto di quanto le teorie di Derrida, seppur apparentemente di difficile comprensione, siano estremamente aderenti al vero. Basti pensare alle due attività principali messe in atto quotidianamente: digitalizzazione e catalogazione. La scelta, chiaramente dettata da esigenze e richieste, di cosa digitalizzare e di come catalogare quanto digitalizzato, è a discrezione di chi ef-

fettivamente opera all'interno di un archivio e costui, seppur guidato dalle migliori intenzioni, opererà comunque delle azioni che avranno continue ricadute sul futuro.

Fornendo un esempio concreto, nel caso di un archivio fotografico digitale, la catalogazione di un'immagine sarà l'attività fondamentale affinché quel documento venga trovato. È importante però partire da un assunto: non siamo a conoscenza di cosa l'utente sia alla ricerca. Mi spiego meglio, una ricerca può essere effettuata per ottenere i risultati più inaspettati, non è solo l'evento immortalato o il personaggio, ma anche luoghi, spesso estremamente specifici, o oggetti, anche i più piccoli. È qui che l'operato di un catalogatore diventa impattante. Se il luogo o l'oggetto non sono stati metadati, l'immagine non perverrà tra i risultati di ricerca e questo avrà delle conseguenze sia nell'immediato, in cui l'utente non ottiene risultati, sia nel futuro, in cui l'immagine continuerà ad essere "non pervenuta", di fatto continuando ad essere "sottratta" agli utenti e lentamente si perderà nell'accumulo dei documenti e dei dati che verranno dopo di essa. Sarebbe facile pensare che una catalogazione minuziosa e puntuale, richiamando il precedente concetto di 'conservazione maniacale', sia la scelta più logica. Catalogando ogni singolo elemento presente in un'immagine questa sarà facilmente trovabile e invece non è così. Una mancata catalogazione e una catalogazione estremamente minuziosa portano allo stesso risultato: una ricerca senza esiti positivi.

Nel primo caso perché l'immagine, priva di qualsiasi tipo di metadato, si perderà nell'accumulo dei documenti già presenti e futuri. Nel secondo caso perché porterà a migliaia e migliaia di risultati e l'utente si sentirà sopraffatto dalla sua stessa ricerca. Ne consegue che, soprattutto per gli archivi digitali, una scrematura dei dati diventa fondamentale e garante della sopravvivenza dell'archivio stesso.

2. Open access Vs. patrimonio culturale privato

Gli argomenti che verranno affrontati nel seguente paragrafo devono tenere conto di un assioma: l'art. 9 della Costituzione Italiana sancisce che "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica". Questo il punto di origine da cui partire per tentare di tracciare una linea di congiunzione che colleghi accesso aperto e patrimonio culturale, in particolar modo quello privato. Verrà effettuato un excursus delle principali norme che regolano la gestione delle attività di riuso e riproduzione dei beni culturali privati e del contenuto e durata del diritto d'autore ad essi relativo.

Il Codice dei Beni Culturali e del paesaggio sancisce cosa siano i beni culturali privati nel comma 3 dell'art. 10: "Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1; b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante; c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale; d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose; e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica rivestano come complesso un eccezionale interesse". La

dichiarazione prevista dall'articolo 13, richiamata nell'incipit del comma 3 dell'art. 10, altro non è che la dichiarazione della sussistenza dell'interesse culturale, il cui procedimento è normato dagli artt. 14 e 15 del Codice. Parlando di archivi la lettera di nostro interesse del comma 3, appena citato, è la b). Infine, la riproduzione e l'uso dei beni culturali sono stabilite dall'art. 107 del Codice ma vengono espressamente "fatte salve le disposizioni [...] in materia di diritto d'autore".

Il patrimonio culturale privato è tutelato dalle attività di riproduzione e riuso dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633, la Legge sul Diritto d'Autore o LDA. L'art. 1 afferma "Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione". L'art. 2 stabilisce quali sono le opere comprese nella protezione e, il comma di riferimento legato alla fotografia e dunque di riflesso agli archivi fotografici, è il n. 7) "le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II". Dall'art. 87 all'art. 92 del Capo V del Titolo II vengono trattati i Diritti relativi alle fotografie.

Il Capo III "Contenuto e durata del diritto d'autore" risulta fondamentale ai fini del discorso esplicandosi in: Sezione I "Protezione dell'utilizzazione economica dell'opera", Sezione II "Protezione dei diritti sull'opera a difesa della personalità dell'autore (Diritto morale dell'autore)" e Sezione III "Durata dei diritti di utilizzazione economica dell'opera". In particolare, quest'ultima Sezione, all'art. 32-bis stabilisce che "I diritti di utilizzazione economica dell'opera fotografica durano sino al termine del settantesimo anno dopo la morte dell'autore". Arrivati a questo punto si pone un quesito: cosa accade al termine del settantesimo anno dopo la morte dell'autore? Le opere diventano di pubblico dominio, dunque chiunque può riprodurle e riusarle senza chiedere licenze di diritto d'autore e, nel caso delle fotografie, una riproduzione fedele (digitale o analogica) non genera nuovi diritti. Quest'ultimo punto è frutto della Direttiva UE 2019/790 sul Diritto d'Autore, recepita in Italia attraverso il D. Lgs. 177/2021 che, alla Sezione III della LDA, ha aggiunto l'art. 32-quater in forza del quale il materiale derivante da un atto di riproduzione di un'opera di arti visive non è soggetto al diritto d'autore o diritti connessi, fatto salvo il caso in cui costituisca un'opera originale, al momento della scadenza della durata della protezione.

3. Un caso concreto: l'Archivio fotografico Carbone di Napoli

Come detto in apertura nell'introduzione, la Budapest Open Access Initiative del 2002 e la successiva Berlin Declaration on Open Access to knowledge in the Science and Humanities del 2003 hanno posto le basi per la costruzione di un dibattito sulla promozione delle procedure Open Access a supporto della scienza aperta. Queste procedure sono state recepite in Italia dal Programma Nazionale per la Ricerca 2021-2027 attraverso il Piano Nazionale per la Scienza Aperta 2021. "Per "accesso aperto" all'informazione scientifica si intende la possibilità di reperire in rete le pubblicazioni scientifiche, i dati e ogni altro risultato della ricerca e dell'insegnamento scientifico, assieme ai metadati che li rendono fruibili, senza costi per l'utente e senza barriere giuridiche e tecniche" [Piano Nazionale per la Scienza Aperta, 2021, p. 1]. Naturalmente per informazione scientifica e scienza aperta non si intendono solo discipline scientifiche, le aree di intervento includono molteplici ambiti, tra cui quello umanistico con il patrimonio culturale. Il Programma Nazionale per la Ricerca, infatti, nel paragrafo

inerente l'Interpretazione del patrimonio culturale e transizione digitale afferma: "La transizione digitale investe in forme nuove anche la ricerca nelle discipline storiche, letterarie e storico-artistiche e richiede un impegno specifico. È ormai urgente e imprescindibile una iniziativa di livello nazionale che sviluppi un sistema integrato di digitalizzazione del patrimonio culturale e di sviluppo digitale della ricerca e dei suoi prodotti" [Programma Nazionale per la Ricerca 2021-2027, p.62]. Segue poi un elenco delle priorità principali alla suddetta iniziativa e tra queste si legge: "indirizzare la digitalizzazione del patrimonio documentale di biblioteche, archivi, musei (libri manoscritti e stampati, documenti, opere d'arte) secondo criteri funzionali alla conservazione e alla ricerca capace di restituire significato e vitalità al patrimonio culturale attraverso rinnovate interpretazioni" e "promuovere l'accesso libero al patrimonio culturale digitalizzato e alla produzione scientifica (riviste scientifiche, collane di fonti) anche sostenendo l'aggiornamento dell'editoria specialistica (cfr. Piano nazionale per la scienza aperta)" [Programma Nazionale per la Ricerca 2021-2027, p.62]. Tornando quindi al Piano Nazionale per la Scienza Aperta è importante soffermarsi su un inciso: "Il principio dell'accesso aperto è nato spontaneamente nella comunità scientifica, ma oggi è oggetto di normative e soft law a livello internazionale e nazionale. Il quadro normativo attuale, in particolare la legge sul diritto d'autore, ostacola lo sviluppo dell'accesso aperto alle pubblicazioni scientifiche" [Piano Nazionale per la Scienza Aperta, 2021, p. 6]. Il verbo 'ostacolare' è un termine molto forte. La legge sul diritto d'autore nasce con l'intento di tutelare "le opere dell'ingegno di carattere creativo", non come mezzo per contrastarne la diffusione o divulgazione. Qui entrano in gioco gli attori principali, coloro che operano attivamente all'interno delle realtà culturali private e che spesso sono i detentori del diritto d'autore. L'Archivio fotografico Carbone è un archivio fotografico privato, con sede a Napoli, riconosciuto dal Mic di interesse storico particolarmente importante, nel 2017. Il fondo fotografico è il frutto del lavoro di Riccardo Carbone, primo fotoreporter del quotidiano napoletano 'Il Mattino', che per circa cinquant'anni – dall'inizio degli anni '20 del '900 al 1973 – è stato protagonista visivo della cronaca partenopea, realizzando più di venticinquemila servizi fotografici su pellicola per un totale di circa settecentomila scatti. Il progetto di digitalizzazione, avviato nel 2016, è ancora in corso e, di pari passo, anche quello di catalogazione. Nel 2017 l'Associazione Riccardo Carbone Onlus, che si occupa della gestione dell'archivio, ha lanciato il sito web www.archiviofotograficocarbone.it riversando tutti i titoli dei servizi fotografici, con relativa data e collocazione fisica. Contestualmente, ai servizi fotografici venivano – come accade ancora oggi – allegate le relative fotografie in bassa risoluzione man mano che il processo di digitalizzazione andava avanti. Oggi, nella sezione 'Catalogo' del sito, sono liberamente consultabili 71.337 fotografie e, quando con i migliori auspici, questo contributo verrà pubblicato saranno ancora di più. Libera è la consultazione delle fotografie, così come le informazioni di riferimento e i metadati catalogati. Libera è la ricerca e la consultazione dei titoli, anche quelli non ancora digitalizzati e libero è l'accesso in sede. In questa realtà non c'è alcun intento di ostacolare lo sviluppo dell'accesso aperto, al contrario c'è un lavoro costante volto alla promozione dello sviluppo, della condivisione e della fruibilità della cultura. La questione che si apre, giunti a questo punto, riguarda la sostenibilità economica dell'archivio. In assenza di grandi sostenitori pubblici e privati, affinché la digitalizzazione e catalogazione del patrimonio possano proseguire, diventano fondamentali i proventi derivanti dai diritti di utilizzazione economica delle opere fotografiche. Diritti che sono relativi soltanto alla riproduzione e al riuso del materiale digitalizzato in alta risoluzione. Infine, non di rado, accade che l'entità delle quotazioni economiche per lo sfruttamento dei file in alta definizione venga presa tenendo conto della natura e delle possibilità del soggetto richiedente.

Ecco un esempio concreto in cui si può parlare di incontro, e non di scontro, tra patrimonio culturale privato e procedure Open Access.

Conclusioni

Il quesito finale che mi preme sottoporre è: in assenza di grandi sostenitori pubblici e privati, come si sosterrà l'Archivio fotografico Carbone a partire dal 1 gennaio 2044?

A decorrere da questa data scatterà il meccanismo, precedentemente citato, sancito dall'art. 32-quater della LDA per cui le opere entreranno nel pubblico dominio e non sarà più possibile fare affidamento sul sostegno economico derivante dai proventi delle licenze di diritto d'autore. Apparentemente sembra una data lontana ma, rapportata alla mole di lavoro necessaria quantomeno alla conclusione dei processi di digitalizzazione e catalogazione dell'intero fondo, non lo è.

Di contro bisogna tener conto che l'era in cui stiamo vivendo, soprattutto per ciò che concerne le immagini digitali e la loro diffusione, è in continua e rapida evoluzione pertanto diciotto anni basteranno per ritrovarci a confronto con scenari completamente diversi.

Bibliografia

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive une impression freudienne*, Paris, Édition Gelilée (trad. it., 2005. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema edizioni, pp. 11, 12, 14).

Sitografia

<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/boai10/italian-translation/> (dicembre 2025)

<https://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/11/20/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggio> (dicembre 2025)

www.mur.gov.it/sites/default/files/2022-06/Piano_Nazionale_per_la_Scienza_Aperta.pdf (dicembre 2025)

<https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-circolazione-riuso-docs/it/consultazione/index.html> (dicembre 2025)

<http://2.42.228.207/archivi/index.php/abc-degli-archivi/glossario> (gennaio 2026)

www.senato.it/sites/default/files/media-documents/Costituzione.pdf (gennaio 2026)

<https://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/06/26/legge-sul-diritto-d-autore> (dicembre 2025)

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790> (gennaio 2026)

<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2021-11-08;177> (gennaio 2026)

<https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration> (dicembre 2025)

https://openaccess.mpg.de/67682/BerlinDeclaration_it.pdf (dicembre 2025)

<https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2021-01/Pnr2021-27.pdf> (dicembre 2025)

www.archiviofotograficocarbone.it (gennaio 2026)

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex:32006L0116> (dicembre 2025)

<https://devdigitallibrary.cultura.gov.it/progetti/pnd> (dicembre 2025)

<https://okfn.org/en/library/what-is-open/> (dicembre 2025)

<https://www.unesco.org/en/open-science/about> (dicembre 2025)

Ricerche e fonti documentarie per la storia urbana: progetti open access all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli

Research and documentary sources for urban history: open access projects at the Suor Orsola Benincasa University of Naples

Pasquale Rossi

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli
pasquale.rossi@unisob.na.it

Abstract

L'impulso derivante dalla diffusione in modalità open access delle fonti documentarie, rafforzato dai numerosi progetti sviluppati nell'ultimo decennio, ha effettivamente costruito un ponte stabile tra le discipline umanistiche e le tecnologie digitali. L'attuale stato della ricerca dimostra come la digitalizzazione del patrimonio culturale e la sua libera consultazione non si limitino ad agevolare le pratiche tradizionali di studio, ma rendano possibili nuove metodologie di analisi e interpretazione.

Questo scenario consente di raccontare e preservare la memoria urbana attraverso modalità prima impensabili, superando i vincoli legati alla presenza fisica negli archivi pubblici e privati.

Gli archivi, infatti, non sono più meri depositi di documenti, ma si configurano come veri e propri ecosistemi informativi, inseriti in dinamiche ormai consolidate a livello internazionale e conformi ai principi condivisi per la creazione di banche dati interoperabili. In tale contesto si colloca un prodotto open access (Progetto BECA, UNISOB/ANIAI Campania, 2024) destinato a studiosi e appassionati d'arte, che si integra pienamente all'interno dell'ecosistema digitale della cultura.

Keywords

archivi digitalizzati, banche dati consultabili, storia urbana.

The impetus provided by the open access dissemination of documentary sources, reinforced by numerous projects developed over the last decade, has effectively built a stable bridge between the humanities and digital technologies. The current state of research shows that the digitisation of cultural heritage and its free consultation not only facilitate traditional study practices, but also enable new methods of analysis and interpretation. This scenario makes it possible to recount and preserve urban memory in ways that were previously unthinkable, overcoming the constraints associated with physical presence in public and private archives.

Archives are no longer mere repositories of documents, but are now true information ecosystems, part of well-established international dynamics and compliant with shared principles for the creation of interoperable databases. This is the context for an open access product (BECA Project, UNISOB/ANIAI Campania, 2024) intended for scholars and art enthusiasts, which is fully integrated into the digital ecosystem of culture.

digitised archives, searchable databases, urban history.

Introduzione

Nel corso dell'ultimo decennio, la crescente diffusione delle fonti documentarie in *open access* ha creato un solido ponte tra le discipline umanistiche e le tecnologie digitali. Allo stato dell'arte e nella situazione contemporanea la ricerca dimostra che la digitalizzazione del patrimonio culturale e il suo libero accesso non si limitano ad agevolare gli studi tradizionali, ma aprono la strada a metodologie di indagine del tutto inedite. Questo permette di raccontare e conservare la memoria urbana in modi inimmaginabili, prima collegati esclusivamente allo studio e alla presenza fisica dei documenti negli archivi pubblici e/o privati.

Archivi, ancora da frequentare per approfondimenti e ricerche che non sono soltanto semplici depositi di documenti, ma sedi culturali che dispongono di veri e propri ecosistemi informativi, e che rispondono a dinamiche ormai consolidate a livello internazionale, aderenti in prevalenza ai principi FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable).

L'obiettivo non è solo rendere i dati "aperti", ma anche facilmente rintracciabili, interoperabili tra diverse piattaforme e riutilizzabili per nuove ricerche. Un esempio eccellente è il portale dell'Ecosistema digitale per la cultura della Regione Campania (si veda link nella sitografia).

I corposi patrimoni documentali, spesso oggetto di progetti finanziati per la valorizzazione e diffusione del patrimonio culturale, presenti negli archivi custodiscono e rendono direttamente accessibili *online* dati e carteggi, immagini storiche e cartografia, determinanti per investigare la storia delle città e dei cambiamenti architettonici, attraverso un approccio multidisciplinare, con la possibilità di studiare e confrontare fonti eterogenee (documentarie, statistiche, iconografiche).

Gli archivi digitali *open access* sono il motore di una nuova stagione di studi sulla città, più aperti, con la capacità di generare nuove conoscenze attraverso l'unione del rigore umanistico e dell'innovazione tecnologica. Naturalmente, questo percorso non è privo di difficoltà sia per la necessità di adottare standard condivisi per la metadatazione che per le complesse questioni legate al diritto d'autore, in particolar modo per i materiali pubblicati in tempi più recenti. E si tratta di temi aperti e cruciali per il futuro della ricerca.

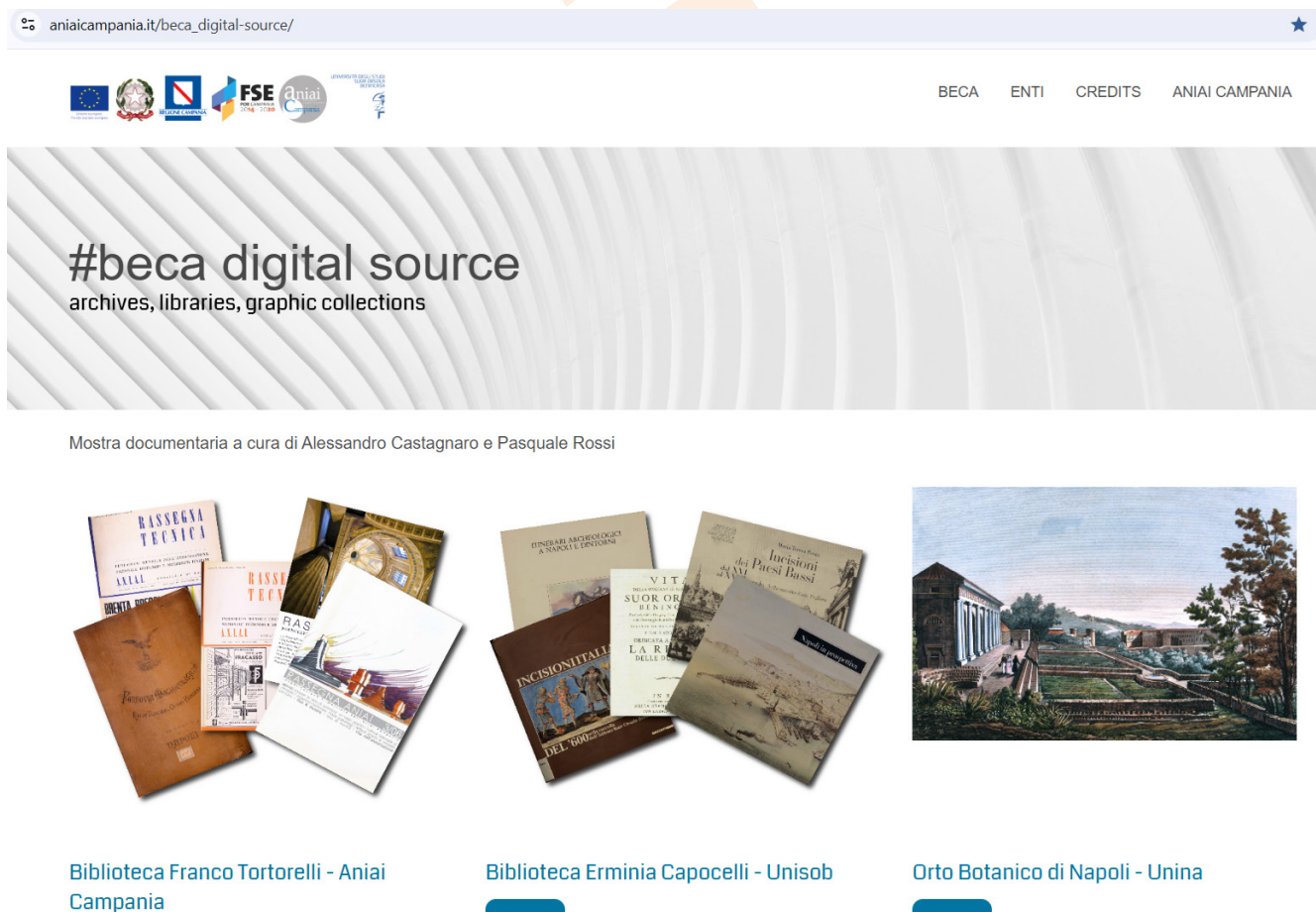


Fig. 1. Homepage di #Beca Digital Source. Archives, libraries, graphic collections. Sito open access consultabile: https://www.aniaicampania.it/beca_digital-source/ con una mostra documentaria a cura di Pasquale Rossi e Alessandro Castagnaro.

Nel contesto di questa breve introduzione si intende presentare gli esiti di un progetto di ricerca finanziato dalla Regione Campania a valere sui fondi Fse/por 2014-2020: il progetto BECA (BENi Culturali e Architettura), realizzato in collaborazione con l'ANIAI-Associazione Nazionale degli Ingegneri e Architetti Italiani della Campania. In questo progetto sono stati impegnati (con borsa di studio per esperienza di tirocinio retribuito) quindici discenti dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. La costruzione di una banca dati, una "sorgente digitale", aperta alla pubblica fruizione è stato il prodotto finale del lavoro di ricerca e digitalizzazione; una necessità e un obiettivo primario, corredata da una mostra documentaria anch'essa *open access*, determinata da un lungo "percorso di navigazione" (inizio: giugno 2022 – fine: giugno 2023), tracciato da esiti sperimentali con evidenti esiti sul web: https://www.aniaicampania.it/beca_digital-source/ [Castagnaro, Rossi (2024)].

Conservazione e accessibilità delle fonti documentarie: il progetto BECA (UNISOB-ANIAI Campania)

Per il progetto BECA (BENi Culturali e Architettura), finanziato con Decreto della Regione Campania, a valere sui fondi FSE/POR 2014-2020, in collaborazione con l'Associazione Nazionale degli Ingegneri e Architetti Italiani della Campania, è stata realizzata un'esperienza di tirocinio formativo retribuito di sei mesi, riservata a quindici discenti dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli dei corsi di laurea (Scienza dei beni culturali/ L-1, triennio; Conservazione e restauro dei beni culturali/ LMR/02, quinquennale, abilitante alla professione di restauratore di opere d'arte; Archeologia e storia dell'arte/LM/89, magistrale biennale) afferenti al Dipartimento di Scienze Umanistiche. Studentesse e



Fig. 2. Frontespizi delle sezioni del progetto BECA realizzato con un finanziamento della Regione Campania (FSE/POR 2014-2020), in collaborazione tra Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli e ANIAI Campania (2024).



Fig. 3. Copertine di alcuni volumi consultabili su https://www.aniaicampania.it/beca_digital-source/ nella sezione Biblioteca "Erminia Capocelli" dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli.

studenti, selezionati in seguito a bando pubblico, hanno svolto un'attività di servizio culturale presso sedi bibliotecarie e archivistiche individuate tra i partner di progetto (UNISOB/ANIAI Campania). Per questo lavoro sono state individuate delle importanti e note sedi istituzionali napoletane che avevano bisogno di avviare processi di catalogazione e digitalizzazione del patrimonio esistente. Una necessità per la tutela dei beni culturali che, estesa tra patrimonio librario e accessioni archivistiche, ha portato alla possibilità di aprire alla pubblica consultazione (sul web) un campione di alcune collezioni documentarie di straordinario valore. Un'occasione virtuosa per avviare anche un processo di tutela e di conservazione per quelle che rappresentano delle tracce significative di un vasto patrimonio di conoscenza e di identità storica e collettiva.

Nel contesto di queste attività, controllate e indirizzate da docenti e tutors, è stata realizzata una banca dati *open access* (consultabile, aggiornabile e implementabile) attiva sul sito dell'ANIAI Campania: https://www.aniaicampania.it/beca_digital-source/ e una mostra documentaria del lavoro svolto, pubblicata e consultabile su: <https://www.aniaicampania.it/beca-digital-source/>.

Dalla verifica e dallo studio di fonti archivistiche, iconografiche e bibliografiche, emerse dal lavoro svolto dai tirocinanti nei vari luoghi pubblici e istituzionali, è stato anche pubblicato un volume che rappresenta allo stesso tempo un resoconto e una traccia di lavoro per eventuali futuri aggiornamenti e ampliamenti della banca dati [ROSSI, 2024].

E nelle more dei work projects – relativi a sessioni di lavoro (catalogazione, individuazione degli esemplari e digitalizzazione) corrispondenti alle sedi archivistiche e bibliotecarie individuate – è stato definito in modo operativo anche il lavoro dei tirocinanti, coordinati dai docenti che hanno partecipato al progetto BECA. In tal senso sono emerse diverse tematiche da valorizzare da condividere nella

banca dati: gli studi sulla botanica e sul Giardino dei cinque continenti dell'Università Suor Orsola Benincasa, collegati alle banche dati specialistiche esistenti sul web, curate dall'Orto Botanico e di dipendenza dell'Università degli Studi Federico II di Napoli; la raccolta di immagini fotografiche di personaggi famosi della cultura di fine Ottocento (musicisti, letterati e artisti), sinora inedita, custodita nell'Archivio Storico dell'Università Suor Orsola Benincasa; le tesine sulle architetture campane e sui monumenti della città di Napoli della Biblioteca "Roberto Pane" dell'Università degli Studi Federico II di Napoli, realizzate negli anni Sessanta del Novecento con immagini e riscontri fotografici di importante valore documentario, curate e volute da Roberto Pane, allora direttore dell'Istituto di Storia dell'architettura della Federico II; la digitalizzazione di volumi della Biblioteca "Erminia Capocelli" dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa; l'implementazione della consultazione pubblica della rivista dell'Associazione Nazionale degli Ingegneri e Architetti della Campania (ora rivista scientifica di fascia A), le cui prime edizioni risalgono alla metà del Novecento; e infine, la digitalizzazione di alcuni volumi pregiati della Biblioteca "Franco Tortorelli" dell'ANIAI.

Con la pubblicazione degli esiti di questo lungo lavoro (annuale) resta l'aspetto virtuoso della costruzione della banca dati (consultabile e aggiornabile), pubblicata sul sito istituzionale ANIAI-Campania. E da quanto definito, in questo breve contributo riguardante gli esiti del progetto BECA (BENi Culturali e Architettura, il termine "beca" in lingua spagnola è traducibile in senso letterale con "borsa di studio"), emerge il fondamentale orientamento per la proposizione di questioni di metodo, aggiornate nel corso degli anni con pubblicazioni open access e documenti di orientamento sul tema, già speri-

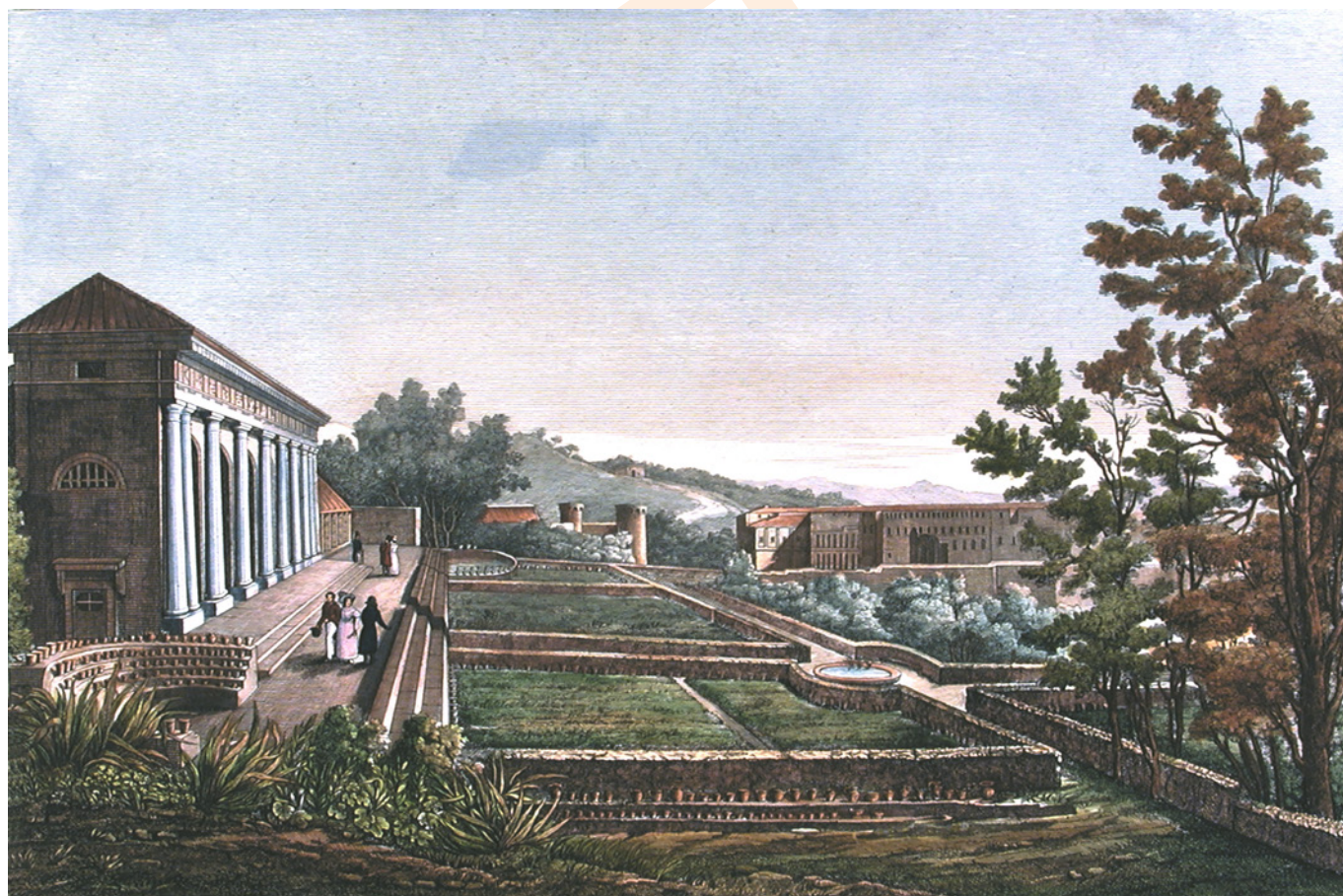


Fig. 4. Giacinto Gigante (attr.), Veduta della "Serra Monumentale" dell'Orto Botanico di Napoli, incisione su rame; da Attilio Zuccagni Orlandini, *Corografia Fisica, Storica, Statistica dell'Italia*, 1843-1845.



Fig. 5. Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara. Joan baptista Homann, *Urbis Neapolis cum praecipuis eius aedificiis secundum planitiem exacta delineatio edita*, Nurnberg 1727; dettaglio dei riquadri superiore e inferiore della stampa.

mentate del resto nel corso di circa un decennio all'università orsolina (si veda la sintetica bibliografia a margine di questo contributo).

Conoscenza e disseminazione, valorizzazione e innovazione sono gli aspetti fondamentali che hanno indirizzato il lavoro esperienziale, di pratica e digitalizzazione, che è affiorato attraverso la catalogazione di collezioni documentarie custodite presso le sedi delle Università Suor Orsola Benincasa e Federico II di Napoli e dell'Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani della Campania. La costruzione di una banca dati, una "sorgente digitale", aperta alla pubblica fruizione è stato il prodotto finale del progetto; in pratica una necessità e allo stesso tempo un obiettivo primario, di quello che si è configurato come un lungo "percorso di navigazione", tracciato da esiti sperimentali, svolto tra difficoltà logistiche e permessi per il compimento delle attività, e presentato a valle di un lungo e laborioso percorso organizzativo e gestionale (inizio: giugno 2022 – fine: giugno 2023).

Sviluppo delle competenze e pubblica utilità hanno rappresentato un ulteriore binomio, fondamentale e costante, che ha indirizzato la pratica dei discenti e lo sviluppo progettuale.

Una diversa e nuova partecipazione per la costituzione di un "accesso aperto culturale" al servizio di studiosi e ricercatori attraverso un'esperienza (finanziata con fondi europei), utile alla collettività con la costituzione di un *data base* consultabile e aggiornabile in futuro.

Una traccia culturale per contribuire a definire e discutere sui temi e gli aspetti del dibattito in corso riguardante la conoscenza e l'accessibilità, in assoluta linea con la situazione contemporanea derivante dalla *mission* di formatori e docenti, che sono chiamati a svolgere anche il ruolo di sviluppatori di competenze, con consapevolezza e capacità comunicativa.

Su queste basi era stato realizzato in precedenza anche il progetto "Lo studente SOB: la professione che vorrei", finanziato dalla Regione Campania con fondi UE – FSE del POR Campania 2014-2020, in collaborazione con l'Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti Conservatori di Napoli e provincia [ROSSI, 2019]), e di cui il Progetto BECA rappresenta una naturale prosecuzione. Una traccia di

lavoro consolidato che può essere definita attraverso la sequenza di parole chiave fondamentali che sintetizzano il senso dell'operazione culturale: formazione, ricerca, innovazione, conoscenza.

Brevi riflessioni su archivi open access e condivisione dei dati

Il cuore pulsante di questa complessa metamorfosi archivistica e culturale risiede nell'adozione rigorosa, sistematica e consapevole dei principi FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable), un paradigma metodologico internazionale che guida la delicata trasformazione del reperto analogico in un dato digitale che sia scientificamente ineccepibile e universalmente fruibile. È fondamentale, in questa sede di inquadramento critico, operare una profonda e netta distinzione concettuale tra il concetto di dato FAIR e la più diffusa, e talvolta pericolosamente fraintesa, nozione di Open Data. L'adesione ai protocolli FAIR non implica in alcun modo un'apertura totale, incondizionata e indiscriminata dell'informazione al vasto pubblico della rete. Al contrario, essa si fonda sull'assunto etico e



Fig. 6. Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara. Joan baptista Homann, Urbis Neapolis cum praecipuis eius aedificiis secundum planitiam exacta delineatio edita, Nurnberg 1727; dettaglio.

programmatico di matura derivazione europea riassumibile nella formula “As open as possible, as closed as necessary”. Questo imperativo categorico significa che il patrimonio iconografico, cartografico e documentale deve innanzitutto essere reso rintracciabile (Findable) attraverso l’elaborazione di metadati semantici granulari e identificativi persistenti, permettendo a ricercatori umani e algoritmi di intelligenza artificiale di individuarlo senza ambiguità nel vasto mare delle banche dati globali. Una volta rintracciato, il dato deve risultare accessibile (Accessible) tramite protocolli telematici standardizzati e trasparenti, ma tale accesso deve inevitabilmente e giustamente piegarsi al rispetto scrupoloso dei vincoli di copyright, delle stringenti normative sulla privacy e delle legittime restrizioni dettate dalle politiche di tutela delle fondazioni, delle famiglie e degli enti proprietari. L’interoperabilità (Interoperable), vera e suprema sfida informatica e semantica di questo decennio, garantisce poi che piattaforme, archivi e linguaggi di marcatura differenti possano dialogare senza attriti o dispersioni di significato, permettendo, a titolo di esempio, a una preziosa planimetria ottocentesca digitalizzata a Napoli di essere tecnicamente e visivamente confrontata con un documento coevo conservato in una biblioteca parigina o viennese. Infine, la riutilizzabilità (Reusable) chiude il cerchio di questo ecosistema virtuoso: attraverso licenze d’uso chiare, trasparenti e inequivocabili, il ricercatore contemporaneo riceve le coordinate legali ed epistemologiche esatte per poter citare, rielaborare e aggregare l’informazione originale, generando un ciclo continuo di nuova ricerca e nuovo valore sociale ed economico.

Il processo di generazione derivante dal Progetto BECA ha richiesto pertanto un rigoroso sforzo innanzitutto di natura amministrativa (convenzioni tra enti, assicurazioni e verifica diritti d’autore, etc.) e poi, in una seconda fase, nell’attivazione di un processo ermeneutico per la creazione dei metadati associati a ogni singolo file o entità digitale con il processo di campionamento e catalogazione dei prodotti da pubblicare in rete. Tra l’altro il metadato, in questo contesto specializzato, ha rappresentato una sorta di ponte semantico tra l’oggetto fisico consunto dal tempo e l’impalpabile mondo digitale. Per questo sono state prodotte schede con indicazioni relative all’autore, all’epoca di stesura, al contesto storico di produzione, alla consistenza dei materiali, e a informazioni relative allo stato di conservazione dei documenti originali. Un’operazione necessaria per realizzare la banca dati. E a valle di queste brevi note si può anche sottolineare che l’esito più tangibile, misurabile e socialmente impattante dello sforzo progettuale e organizzativo che ha comportato il progetto BECA è consistito nella pubblicazione della piattaforma web “BECA Digital Source”, realizzata da Renato Piccirillo, e ospitata sul dominio istituzionale dell’ANIAI Campania. Questo portale, curato nei dettagli grafici e caratterizzato da consultazione accessibile ed intuitiva riflette fedelmente l’articolazione scientifica del volume cartaceo e la pluralità delle collezioni custodite presso le istituzioni coinvolte nel partenariato.

Conclusioni

Nel caso del progetto BECA – che rientra tra le attività di un Ateneo che ha stabilito negli ultimi anni, in questa materia, anche un dottorato (dal XXX ciclo) e un corso di laurea magistrale in Digital Humanities presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche – si tratta di un lavoro specifico che si dipana tra progetto di architettura e restauro conservativo, tra individuazione dei beni culturali e conoscenza storica.

Un impegno svolto da figure professionali diverse (storici dell’architettura, archeologi, esperti in conservazione dei beni culturali, restauratori, storici dell’arte, umanisti digitali) che comunque operano

in un comune contesto per la salvaguardia e la promozione dell'identità storico-culturale e naturalmente anche per realizzare banche dati per processi di studio e trasformazione contemporanea nel rispetto dei contesti storici di stratificazione. E. durante l'annualità di progetto sono state collegate anche le attività dei vari uffici universitari, da quelli amministrativi a quelli deputati al Job Placement, così come emerge anche dai credits del volume, ulteriore esito di disseminazione del lavoro di catalogazione, digitalizzazione e diffusione per la banca dati open access [Rossi, Castagnaro (2024)]. Per questo progetto, che sin dall'inizio e nelle more di presentazione è stato definito "virtuoso", così come anche per altri progetti citati in questo breve saggio, compiuti dall'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, ci si è avvalsi della collaborazione dei discenti dei corsi di laurea e di giovani ricercatori, per un'esperienza formativa che ha coniugato temi e aspetti di un paradigma attivo impostato su: formazione, ricerca e condivisione. Aspetti valoriali di natura accademica che hanno esaltato la terza missione ossia il trasferimento delle conoscenze.

Bibliografia

Rossi, P. (2016), *Il Progetto Mito_Unisob*, in *Università Suor Orsola Benincasa. Cultura Innovazione Ricerca: MITO_UNISOB. Un progetto per la fruizione del patrimonio librario e iconografico di Ateneo*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, UNISOB, pp. 11-13.

Rossi P. (2018), *Le vedute della città di Napoli della Fondazione Pagliara tra storia ed eventi espositivi*, in *I luoghi della Sirena. Vedute di Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di P. Leone de Castris, ROMA, Elio de Rosa Editore, pp. 22-28.

P. Rossi (2019), *Tra architettura e restauro dei beni culturali: un tirocinio formativo retribuito*, in *Architettura e Restauro dei beni culturali*, in *Architettura e Restauro dei beni culturali: un progetto virtuoso*, a cura di M.L. Aroldo, M. Borriello, A. Mazza, Roma, Editori Paparo srl, pp. 17-18.

Rossi P., Castagnaro A., a cura di (2024), *BECA Digital Source. Del patrimonio librario e documentario per l'architettura e le arti*, a cura di Pasquale Rossi e Alessandro Castagnaro, Napoli, Editori Paparo.

Rossi, P. (2024), *Conservazione e accessibilità delle fonti documentarie: esiti di un tirocinio universitario*, in *BECA Digital Source. Del patrimonio librario e documentario per l'architettura e le arti*, a cura di Pasquale Rossi e Alessandro Castagnaro, Napoli, Editori Paparo, pp. 22-33.

Castagnaro, A. (2024), *UNISOB e ania Campania: un progetto culturale professionalizzante*, in *BECA Digital Source. Del patrimonio librario e documentario per l'architettura e le arti*, a cura di Pasquale Rossi e Alessandro Castagnaro, Napoli, Editori Paparo, pp. 15-21.

Sitografia

<https://cultura.regione.campania.it/it/web/guest/home> [Ecosistema digitale per la cultura della Regione Campania (febbraio 2026)].

https://www.aniaicampania.it/beca_digital-source/ [Progetto BECA (a cura di A. Castagnaro, P. Rossi), banca dati open access (febbraio 2026)].

<https://www.unisob.na.it/ateneo/b074.htm?vr=1> [sito UNISOB – Ricerca Scientifica (febbraio 2026)].

<https://www.aniaicampania.it/beca-digital-source/> [Mostra documentaria "Beca Digital Source", pannelli digitali (febbraio 2026)].

<https://www.aniaicampania.it/un-patrimonio-in-rassegna-mostra-virtuale/> [Mostra documentaria "Un patrimonio in rassegna. Ri-vista digitale su un altro ventennio", pannelli digitali (febbraio 2026)].

Genius Loci. Per un atlante digitale di Napoli nella Belle Époque

Genius Loci: Towards a Digital Atlas of Naples in the Belle Époque

Nunzio Ruggiero

Università degli studi Suor Orsola Benincasa

Pamela Palomba

Università degli studi Suor Orsola Benincasa

Emanuele Garzia

Università degli studi Suor Orsola Benincasa

Abstract

Questo contributo mira a realizzare un atlante digitale della Napoli di fine Ottocento in cui si afferma la personalità di Benedetto Croce. Un progetto adeguato a restituire, ai diversi livelli della ricerca e della divulgazione, un paesaggio complesso e dinamico: tra le carte e le pietre, tra le storie e le leggende napoletane. Il sistema di scambi tra i documenti d'archivio e i luoghi eminenti della città, definisce i rapporti e i percorsi del filosofo in città nei termini di una topografia morale.

Keywords

Croce, Napoli, GIS per i Beni Culturali, *deep mapping*.

This contribution aims to develop a digital atlas of late nineteenth-century Naples, the context in which the intellectual identity of Benedetto Croce took shape. Our project seeks to capture, at different levels of research and public dissemination, a complex and dynamic landscape: between maps and stones, between documents and the narratives and legends of Naples. The network of exchanges between archival sources and the city's significant sites outlines the philosopher's movements and relationships within the urban space, defining them in terms of a moral topography.

Croce, Naples, GIS for Cultural Heritage, deep mapping.

Introduzione

Una ricostruzione del paesaggio letterario napoletano dell'Otto-Novecento, adeguata a trasmettere la conoscenza del suo vasto patrimonio materiale e immateriale, implica necessariamente il concorso di saperi, criteri e strumenti diversi: nel nostro caso, essa richiede la convergenza tra un approccio geografico della letteratura che integri i metodi di Dionisotti e Moretti con la sperimentazione di una didattica 'ibrida' che riaffermi la centralità del testo tramite le nuove risorse dell'informatica umanistica, e solleciti in tal modo l'esercizio delle pratiche di *deep mapping*, utili a restituire una cartografia complessa dei Beni Culturali, secondo gli sviluppi ermeneutici del cosiddetto *Spatial Turn* [Dionisotti 1967, Moretti 1997, Roncaglia 2020, Soja 2009, Westphal 2009].

Una integrazione adeguata a impostare il progetto di un atlante multimediale di Napoli durante la *Belle Époque*, nella congiuntura di spazio e tempo in cui si affermò la personalità del giovane Croce, e ad alimentare, ai diversi livelli della fruizione, una piena consapevolezza del paesaggio culturale napoletano attraverso la centralità del testo letterario. In tal senso, il nesso strutturale tra mappa e racconto definisce una rappresentazione dello spazio urbano che acquista senso e prende *forma* attraverso la dimensione etico-estetica dell'opera.

In tali termini, la recente occasione celebrativa del duemila-cinquecentenario della città – finanziato dal Ministero degli Esteri e promossa dal Comitato nazionale *Neapolis 2500* – ha sollecitato un progetto che ricostruisce la fitta rete dei rapporti del filosofo con la città alla fine del secolo (FIG. 1). È la fase in cui è possibile visualizzare i percorsi del «pensatore che cammina» nel complesso *habitat* napoletano, indagato da prospettive diverse: dai primi studi di toponomastica e topografia storica di

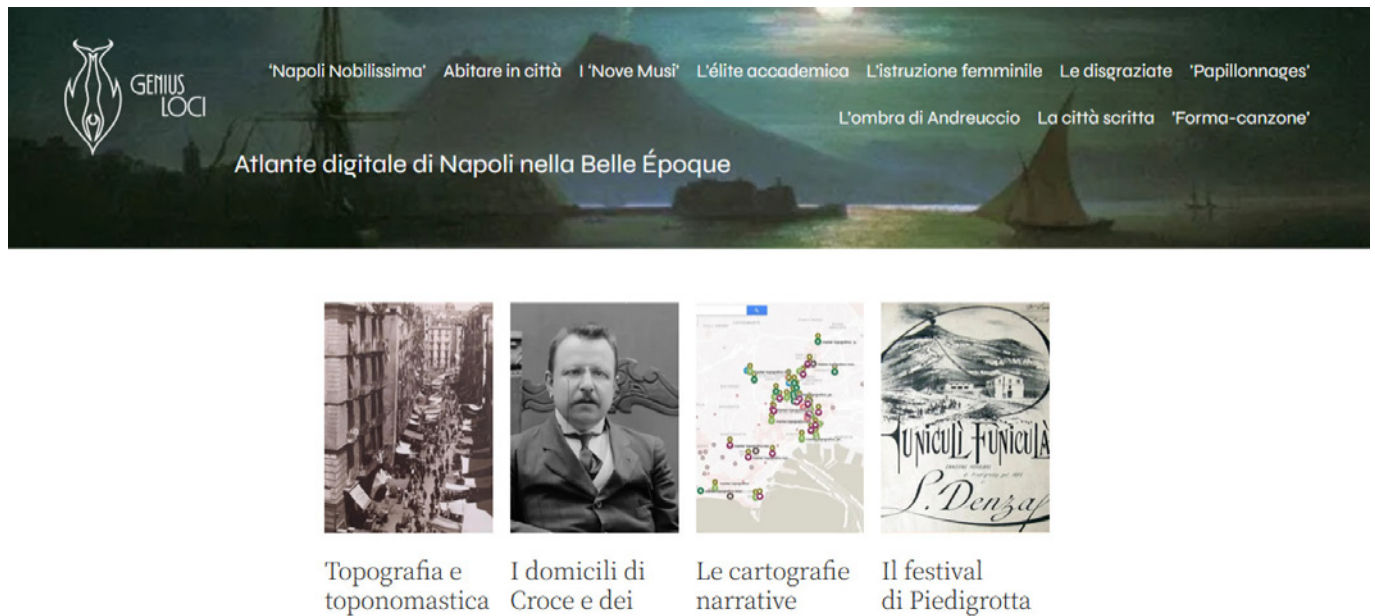


Fig. 1. Homepage del sito Genius Loci. Atlante digitale di Napoli nella Belle Époque.

Fausto Nicolini e Gino Doria [Nicolini 1932, Doria 1943 e 1957], alle indagini sistematiche degli storici dell'architettura e del paesaggio urbano: da Roberto Pane a Giancarlo Alisio a Cesare De Seta, fino a Pasquale Rossi a Fabio Mangone [Pane 1971, Alisio 1981, De Seta 1969, Rossi 1998 e 2007, Mangone 2009 e 2024]; dalle sintesi efficaci e di ampio respiro di Giuseppe Galasso fino alle ricerche specifiche di storia sociale di Paolo Macry e di storia dell'editoria di Luigi Mascilli Migliorini [Galasso 1982 e 1987; Macry 2002, Mascilli Migliorini 1999]. E un sistema letterario osservabile a partire dai sondaggi di storia del giornalismo letterario di Antonio Palermo e Raffaele Giglio alle analisi storico-linguistiche di Francesco Bruni e della sua scuola, fino alla messa punto geo-storiografica di Giammattei che consente di intendere quel paesaggio nei termini di una semiotica della cultura [Palermo 1987, Giglio 1994, Bruni 1983 e 1999, Giammattei 2016].

A tale fervido contesto di studi vanno ricondotte le molte ricerche sul pensiero, la vita e l'opera di Croce [Sasso 1975 e 1994, Galasso 1969 e 2002; Giammattei 1987 e 2009; Cutinelli 2022, D'Angelo 2023] la cosiddetta *Croce's Renaissance*, ponendo le basi di una coscienza profonda del patrimonio urbano, inteso nei termini di una topografia morale.

1. «Vivo e scrivo in una casa di Napoli»

Al punto d'arrivo del fervido cinquantennio di studi di cui si è detto, le ricerche più avanzate rivelano la portata strutturale dello spazio urbano nella sua parabola intellettuale [Giammattei 2024]; la mappatura dei domicili evidenzia un tracciato degli spostamenti che, lungi dall'apparire casuale, riveste una funzione adeguata a definire le scansioni principali della biografia crociana: dall'infanzia trascorsa nel perimetro delimitato tra Montesanto, Via Carrozzeri e Largo San Marcellino, alla giovinezza vissuta nei cerchi concentrici esterni al cuore dell'antica città, tra le abitazioni di Piazza Municipio, e Villa Giordano, al Vomero, quindi tra la Riviera di Chiaia e il Corso Umberto, per convergere infine sui decumani, nelle dimore storiche dei palazzi Arianello e Filomarino. Si delinea così una traiettoria 'a spirale' che sintetizza le tre fasi della sua biografia nei termini di un ritorno alle origini: la scelta definitiva

di vivere nel centro storico, a contatto con la Napoli antica dove i ceti sociali vivono a stretto contatto, indica la volontà di inserirsi, come si è detto, in una precisa tradizione storica e intellettuale (FIG. 2).

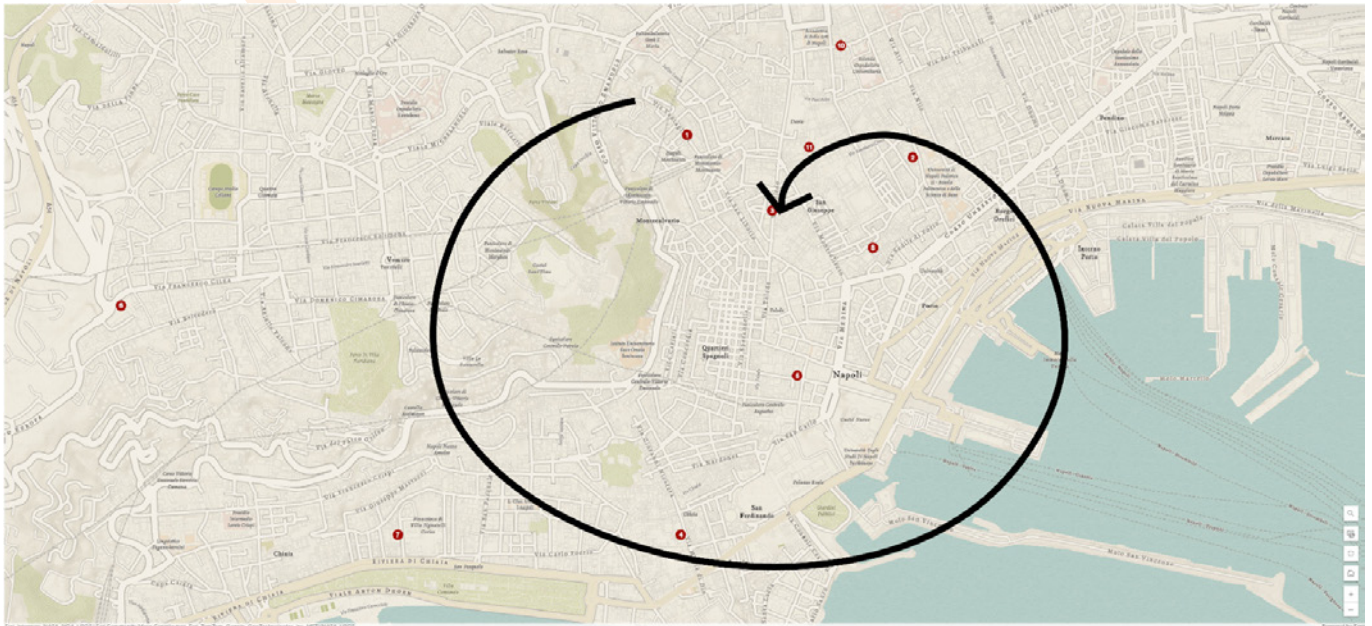


Fig. 2. I domicili di Croce: un movimento a spirale dal centro, alla periferia e ritorno.

È in tal senso che un paesaggio così complesso, per l'insieme delle articolazioni urbanistiche e ambientali, delle relazioni sociali e delle rappresentazioni artistiche, trova una sintesi nella personalità di questo autentico *Genius Loci* della Napoli di fine secolo, la cui forza intellettuale va individuata nel sistema di relazioni in cui Croce si formò e s'impose: a partire dai primi passi in cui il giovane autodidatta attese alla raccolta dei proverbi e delle leggende popolari sulla scia di Imbriani; quindi attraverso il tirocinio filologico tra archivi e biblioteche, compiuto presso la «Società storica» sotto la guida di Bartolommeo Capasso e in dialogo con Salvatore Di Giacomo, con i quali coltivò la passione civile per le sorti di una metropoli soggetta alla profonda trasformazione urbanistica seguita al colera del 1884 [Cingari 2002].

Sicché non sorprende che la fondazione nel 1892 di «Napoli Nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana» concepita come *medium* per il monitoraggio del Risanamento – tra scienza e arte, tra erudizione storica e sensibilità letteraria – segni il passaggio alla memoria pontaniana del 1893 sulla *Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* [Croce 2017]. In tal senso, nel tempo della rivoluzione digitale contemporanea, è possibile riflettere sulla portata innovativa e pionieristica di quell'esperienza editoriale. Sappiamo, infatti, che da un lato i sistemi di navigazione di ampia diffusione, come *Google Maps*, esternalizzano la cognizione spaziale riducendola a coordinate e percorsi ottimizzati, e dunque distanti dalla complessità dell'esperienza geografica [Clemenson et al., 2021; Seminati et al., 2022]; dall'altro il ricorso alle pratiche dello *storymapping* e del *deep mapping* (ArcGIS, StoryMaps) può restituire la natura stratificata, narrativa e 'situata' delle mappe cognitive umane [O'Keefe e Nadel, 1978; Maguire et al., 2000; Pearson e Shanks, 2001].

Una dimensione geostorica che circola nelle migliaia di pagine che compongono «Napoli Nobilissima», che è insieme filologica ed estetica ed evidenzia pertanto il ruolo centrale di un poeta come Di Giacomo in quell'impresa editoriale. Si è detto che i giovani Croce e Di Giacomo, impegnati nella

difesa del paesaggio storico-artistico, si formarono alla scuola di un maestro delle ricerche d'archivio come Capasso, a contatto con i maestri della storiografia e della topografia che esortarono i giovani a recuperare la memoria urbana, messa a rischio dallo «sventramento»: un impegno evidenziato dai lavori della commissione toponomastica, istituita dal Comune di Napoli, presieduta da Capasso e di cui Croce era il segretario, intesa a garantire la tutela dei nomi delle vecchie strade e piazze di Napoli, la cui esistenza era minacciata dal nuovo programma di ristrutturazione del centro storico. Un impegno che deve fondare l'esperienza estetica su un complesso di conoscenze integrate e adeguate a trasmettere al lettore l'idea del paesaggio come una realtà fisica e concreta, al contempo inteso come «uno stato dell'anima», secondo la definizione che Di Giacomo prese in prestito da Amiel [Di Giacomo 1914].

Ecco perché la cultura giornalistico-letteraria di fine secolo forma la singola personalità in un sistema di relazioni che connotano un ambiente dinamico, attraversato da soggetti inclini al dialogo tra i diversi campi della vita scientifica e culturale della Napoli postunitaria: dalle prove narrative dei massimi esponenti del verismo urbano, Serao e Di Giacomo, ai *reportages* dei meridionalisti Fortunato e Villari, fino agli interventi di critica militante, di Torraca a Pica; dai maestri della pittura *en plein air* (dai Palizzi a De Nittis), ai musicisti che le nuove forme della sperimentazione musicale (da Martucci a Costa). E un contesto in cui agiscono alcune tra le massime personalità intellettuali del tempo: dal filosofo Labriola all'economista Nitti, dal vulcanologo Mercalli al matematico Del Pezzo; dalle pedagogiste Adelaide Del Balzo Pignatelli e Antonietta Pagliara all'anglista Fanny Salazar, pioniera del femminismo cattolico, fino a una slavista come la Duchessa d'Andria che mediò per prima i capolavori della narrativa russa in Italia. E un paesaggio in cui le diverse strategie di azione culturale attuate nel nuovo sistema giornalistico-letterario, definiscono una civiltà di mediatori e traduttori che contribuirono in termini decisivi alla modernizzazione culturale dell'Italia postunitaria [Ruggiero 2009].

I luoghi della sociabilità napoletana emergono dai molti carteggi, conservati presso la Fondazione Benedetto Croce di Napoli, e rintracciabili negli archivi pubblici e privati di tutta Europa: una rete di rapporti e di percorsi che è possibile ricostruire attraverso una cartografia complessa, valorizzata dagli strumenti e dai metodi delle *Digital Humanities* per le rappresentazioni visive e immersive della conoscenza, assunti nell'orizzonte della ricerca contemporanea, secondo gli sviluppi sugli ambiti di interazione e integrazione tra le scienze umane e le tecnologie avanzate.

Non è un caso che le prime ricerche di topografia letteraria del giovane Croce, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, siano condotte sulle tracce dei grandi scrittori che soggiornarono in città, come dimostra la *quête* esemplare dei domicili goethiani, cui seguirà la ricostruzione della topografia vichiana nel tempo della maturità, a formare un *leit motiv* della sua avventura intellettuale. La consapevolezza di abitare una città 'scritta' implica il senso di appartenenza a una tradizione di pensiero, così come è testimoniato dalla polemica con il neotomista italo-argentino Mazzantini, in cui il filosofo ribadì, fino agli ultimi anni, i termini topografici della sua identità culturale:

Vivo e scrivo in una casa di Napoli, che quasi tocca l'antico convento di San Domenico Maggiore, dove Tommaso dimorò e insegnò e dove si mostra la sua cella: alte memorie, che in me non sono sminuite ma accresciute dal ricordo che in quello stesso convento furono frati Giordano Bruno e Tommaso Campanella, e che nel vicoletto accanto è la casa dove visse e morì il mio maestro Francesco De Sanctis, e poco lungi l'altra dove dimorò Giambattista Vico [Croce 1951, 234].

Per questo la soglia epocale marcata dal colera e dal Risanamento indusse una riflessione sulla *Napoli che muore* che incise profondamente sull'attività di quella schiera di eruditi tra i quali emerge il giovane Croce [Miranda 1887]; e per questo il filosofo scelse come emblema della sua operosità intellettuale il mito di Niccolò Pesce, l'eroe anfibio della tradizione popolare che si immerge negli abissi per riportare alla luce i tesori perduti [Croce 2019].

In tal senso, applicando l'ermeneutica storica di Reinhart Koselleck e François Hartog alla produzione giornalistico-letteraria napoletana di fine secolo, è possibile intendere l'immaginario urbano di fine secolo come il prodotto di una tensione feconda tra passato e presente, tra la difesa dell'identità culturale della città antica e la modernizzazione degli spazi e degli apparati culturali innescata dalla svolta postunitaria [Koselleck 1986; Hartog 2007].

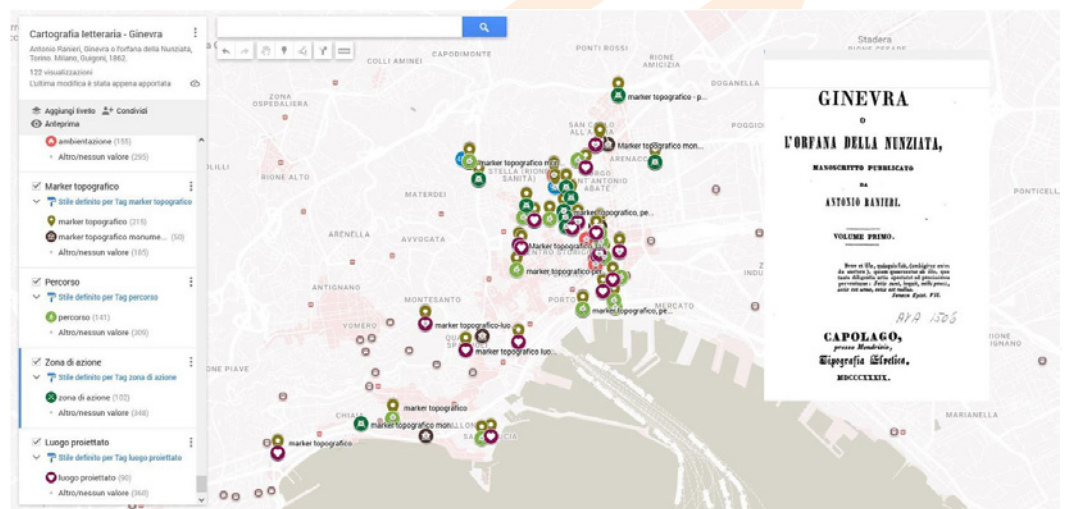
2. Deep mapping e cartografie narrative

Per visualizzare la rete dei rapporti del giovane Croce giunge l'apporto degli strumenti informatici adeguati alla visualizzazione dei paesaggi storici, da Nodegoat ad ArcGIS; un'attività preceduta da una fase preliminare di raccolta dei dati che richiede un lungo lavoro preparatorio: i toponimi, gli indirizzi, i percorsi – sia reali che immaginari – sono schedati attraverso una serie di attività didattiche e di laboratorio che coinvolgono gli studenti, i laureandi e i dottorandi del nostro ateneo, e prevedono esercizi di schedatura dei toponimi, tramite la griglia dei files *excel* di rilevamento, corredati da una guida alla compilazione.

In tal modo, la ricostruzione dei percorsi tracciati dai personaggi letterari nello spazio urbano rientra nel vasto programma cartografico che punta alla mappatura integrale della tradizione narrativa del realismo urbano che dalla *Ginevra* di Ranieri giunge fino a *Suor Giovanna della Croce* di Serao (FIG 3). Gli sviluppi che ne derivano condurranno alla pubblicazione e alla manutenzione di un ambiente digitale aperto a nuove integrazioni, che include l'uso di un'applicazione per l'accesso al patrimonio urbano, adeguata a scopi sia didattici, che turistici.

Date le premesse fin qui indicate, il progetto delinea un impianto fondato su una serie di tavole sinottiche, sovrapponibili e interferenti, articolate con l'alternanza di profili intellettuali e itinerari tematici collegati a link di sintesi audio-visiva affidate a esperti del settore, che concorrono a restituire la complessità del paesaggio napoletano di cui si è detto.

Fig. 3. Cartografia narrativa della *Ginevra* di A. Ranieri (1836-1839).



Le dinamiche abitative di eruditi, scrittori e artisti residenti nel centro urbano, e i loro spostamenti dei luoghi della sociabilità intellettuale evidenziano comportamenti culturali indicativi di una mobilità tra gli schieramenti e le discipline di cui si è detto, e che merita di essere indagata con attenzione. Un dinamismo abitativo non limitato alle classi meno abbienti, essendo la pratica dei traslochi non necessariamente legato alle condizioni economiche degli affittuari; e un intreccio di percorsi derivanti da una sociabilità intensa che anima i luoghi frequentati dai giovani artisti e letterati: dagli archivi e le biblioteche ai circoli e le accademie, dalle librerie alle redazioni dei giornali, dai salotti ai caffè ai teatri [Caglioti 1995, 24].

In tal senso, il sodalizio giovanile sulla *Società dei Nove Musi*, composto da Croce, Nitti, Pica, Cimmino, Fava, Schipa, Miranda, Petitti, Spinazzola e Ceci – punta a ricostruire quella civiltà della conversazione che, come abbiamo accennato, si sviluppò tra taverne, caffè, salotti e librerie, e ricostruisce i loro percorsi attraverso le redazioni dei giornali e le tipografie dove si recano al fine di realizzare i loro progetti editoriali [Ruggiero 2009].

E così, nel sistema urbano di età postunitaria, agli spazi più rigidi e sclerotizzati dell'élite accademica, a partire dall'Università e dall'Istituto Orientale, subentrano i luoghi della sociabilità intellettuale cittadina, da quelle antiche come la Pontaniana e la Società Reale, a quelle di più recente formazione come il Circolo Filologico, fondato da De Santis in via San Sebastiano, e il Circolo artistico-politecnico di Palazzo Zapata. A questi enti si affiancano i luoghi della nuova scienza, come la Stazione Zoologica Anton Dohrn e l'Osservatorio Vesuviano, che favoriscono la costruzione di un sapere specialistico e istituzionalizzato, inserito in un circuito scientifico internazionale e cosmopolita, ma sempre aperto allo scambio fecondo tra linguaggi, metodi e discipline [Groebe 2010; Borgstrom, De Lucia, Nave 1999].

Una somma di esperienze e di relazioni che è possibile mettere a fuoco attraverso i sondaggi nell'archivio crociano di Palazzo Filomarino, grazie alla collaborazione con la Fondazione Biblioteca Benedetto Croce e l'Istituto italiano per gli studi storici (FIGG. 4 e 5). Si consideri, ad esempio, le forme di sociabilità documentata dalle lettere inedite di Pica e Croce, per la consuetudine amicale tra i due corrispondenti e la condivisione degli interessi e degli spazi di attività culturale¹; ci riferiamo al *loisir* balneare nei lidi tra Mergellina e via Posillipo in cui si danno appuntamento i giovani letterati nell'estate del 1892: dai bagni Donn'Anna allo stabilimento balneare *Giovine Italia* «di rimpetto a Villa Stagno» [Prisco 1973, 17-32.]; un tipo di sociabilità che si ricollega a sua volta con le frequentazioni dei circoli sportivi ai quali essi sono estranei, ma che suscitano l'interesse dei più giovani: dai clubs nautici al Tennis e del Football che coinvolgeva agli inizi del nuovo secolo giovani rampolli dell'élite napoletana tra i quali l'ultimogenito della coppia Scarfoglio-Serao e il figlio del matematico Del Pezzo [Ruggiero 2026, 14-15].

Infine, le intersezioni tra i codici letterari, figurativi e musicali di fine secolo, sostanziano il circuito semiotico visualizzabile sulle copertine dei libri e delle raffinate *plaquettes* che alimentano il nuovo mercato librario, al quale collaborano pittori, illustratori e vignettisti: da Migliaro a Scoppetta, da Rossi a Postiglione, in costante dialogo con Di Giacomo e i suoi epigoni. In tale contesto, la musica, dalle celebrazioni religiose di Piedigrotta agli ambienti colti del Salone Margherita e del conservatorio di

1 Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, Napoli, Archivio di B. Croce, Carteggio, per anno e corrispondente 18 agosto 1892. Si ringrazia Benedetta Craveri e Teresa Leo per aver autorizzato e agevolato l'accesso ai documenti e ai libri della Fondazione.



Fig. 4. Fondazione Biblioteca B. Croce. Sala studio del filosofo (foto di Mattia Valerio).



Fig. 5. Fondazione Biblioteca B. Croce. Tavolo con i libri del filosofo (foto di Mattia Valerio).

San Pietro a Majella, fino alle espressioni del canto popolare radicato nella civiltà contadina dell'hinterland. In tal senso, il nesso strutturale tra *forma-canzone* e *forma-città*, può considerarsi uno dei valori più alti della stagione napoletana della *Belle Époque*, proprio in quanto esprime le relazioni tra generi artistici e configurazioni sociali, in accordo con i rilievi di Gérard Labrot sulla funzione storica del palazzo nobiliare napoletano di età moderna [Labrot 1979].

L'ombra di Andreuccio (per una conclusione)

Sappiamo che *Storie e leggende napoletane*, ancora oggi il *bestseller* di Croce, rappresenta l'esito più alto e più rappresentativo del romanzo napoletano della *Belle Époque* concepito, com'è, al punto più alto di confluenza tra erudizione storica, topografia urbana e affabulazione narrativa. Sappiamo altresì che uno dei suoi capitoli più celebri, quello su *Andreuccio da Perugia* prende l'abbrivo dall'articolo intitolato *L'agonia di una strada* ed edito su «Napoli Nobilissima» nel dicembre 1894. Un articolo che forma il nucleo originario del saggio crociano sul *Malpertugio*, il luogo malfamato del quartiere Porto in cui viene attratto con la frode il protagonista, localizzato dal Croce testimone e osservatore della trasformazione urbanistica del Risanamento [Palomba, Garzia, Montanari 2020, 53-54]. In questi luoghi "scritti", e resi immortali dal *Decameron* di Boccaccio, accade che il Croce topografo immagini l'idi scorgere l'ombra di Andreuccio mentre si aggira nel dedalo di Rua Catalana. Il cortocircuito tra geografia e letteratura vale appunto a recuperare la memoria storica di uno spazio urbano e a garantirgli una durata oltre la cancellazione del sito, sa seguito dei lavori di demolizione dei vicoli e dei fondaci, imposta dalla Legge Depretis.

Salvare in memoria i luoghi scomparsi è la missione del ricercatore che si immerge nella profondità degli archivi per salvare dall'oblio le storie e le leggende napoletane. Non solo: nel passaggio dalla Napoli medievale a quella moderna, la fioritura della vita teatrale e musicale nel quartiere Porto, dal

Teatro di San Bartolomeo al Conservatorio della Pietà dei Turchini, studiati da Croce e Di Giacomo attraverso i documenti d'archivio, favorisce la nascita dell'artigianato musicale contemporaneo: recuperare la memoria storica di una via medievale, o abitata nel corso dei secoli dai maestri liutai che contribuirono alla riforma europea degli strumenti a corde e a plectro, tra Sette e Ottocento, come si ricava dalle iniziative attuali di collaborazione tra un laboratorio di liuteria e un'associazione dedicata all'attività formativa e concertistica dei giovani nei siti storici delle chiese di Santa Barbara dei Canonieri e di Porto Salvo.

Risemantizzare gli spazi, significa proiettarli verso il futuro, riabitare luoghi che mutano di senso e funzione nella società contemporanea: in tali termini, il riuso degli edifici sacri dismessi, esperito dalle piccole associazioni locali che operano sul territorio favorisce un utilizzo virtuoso degli spazi urbani, oggetto di un saggio recente sull'attivismo urbano a Napoli come modello di governance collaborativa [Napolitano, Vitale, Vella 2019]. Un recupero tutt'altro che agevole e pacifico, in una città investita da un così impattante fenomeno dell'*overtourism*, in cui manca un monitoraggio del cambiamento urbano, efficacemente coordinato dagli organi dell'amministrazione locale. Ma altresì un recupero originato dall'analisi di emergenze e bisogni reali della cittadinanza, a seguito dell'occupazione di spazi abbandonati e degradati del centro storico: attraverso la *Social Network Analysis*, un siffatto metodo di ricerca può evidenziare come le reti informali di attivisti abbiano concorso, in alcuni casi, a valorizzare un capitale sociale, procedendo verso il riconoscimento istituzionale degli spazi auto-gestiti come beni comuni.

Bibliografia

- Alisio, G. (1981). *Napoli e il risanamento: recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Barbagallo, F. (2015). *Napoli, Belle Époque (1885-1915)*, Roma-Bari, Laterza.
- Bodenhamer, D. J., Corrigan, J., Harris T. M. (2015). *Deep maps and spatial narratives*. Bloomington, Indiana University Press.
- Borgstrom, S., De Lucia, M., Nave, R. (1999). *Luigi Palmieri: first scientific bases for geophysical surveillance in Mt. Vesuvius area*, in «Annals of Geophysics», 42(6), pp. 1145-1158.
- Bruni, F. a cura di, (1983). *Un filosofo e la città. Benedetto Croce e la cultura a Napoli nel secondo Ottocento. Continuità e rotture*, Napoli, Macchiaroli.
- Bruni, F. (1999). *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati.
- Caglioti, D.L. (1995). *Circoli, società e accademie nella Napoli postunitaria*, in «Meridiana. Rivista di Scienze sociali», IX, nn. 22-23, pp. 19-38
- Clemenson, G. D., Maselli, A., Fiannaca, A., Miller, A., Gonzalez-Franco, M. (2021). *Rethinking GPS navigation: creating cognitive maps through auditory clues*, in «Scientific Reports», 11, 7764.
- Croce, B. (1951). *Studi di religione*, in *Conversazioni critiche*, IV, Bari, Laterza, pp. 234-35.
- Croce, B. (2017). *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi.
- Croce, B. (2019). *Storie e leggende napoletane*, a cura di A. Manganaro, Napoli, Bibliopolis.
- Cingari, S. (2002). *Alle origini del pensiero «civile» di Benedetto Croce. Modernismo e conservazione nei primi vent'anni dell'opera (1882-1902)*, Napoli, Editoriale Scientifica.
- Cutinelli, E. (2022). *Benedetto Croce. Una vita per la nuova Italia*. Torino, Aragno.
- De Seta, C. (1969). *Cartografia della città di Napoli, Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

- Di Giacomo, B. (1914). *La Scuola di Posillipo*, in *Luci e ombre napoletane*, Napoli, Perrella, poi in *Poesie e prose*, a cura di E. Croce e L. Orsini, Milano, Mondadori, 1977, pp. 951-971.
- Doria, G. (1943). *Le strade di Napoli. Saggio di toponomastica storica*, Napoli, Ricciardi.
- Doria, G. (1957). *Il napoletano che cammina*, Napoli, Ricciardi.
- Galasso, G. (1969). *Croce, Gramsci e altri storici*, Milano, Il Saggiatore.
- Galasso, G. a cura di (1987). *Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- Galasso, G. (2002). *Croce e lo spirito del suo tempo*. Roma-Bari, Laterza.
- Galasso, G. (2009). *L'Altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Guida, Napoli.
- Giammattei, E. (1987). *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Giammattei, E. (2009). *I dintorni di Croce. Tra figure e corrispondenze*. Napoli, Guida.
- Giammattei, E. (2016 a). *Il pensatore che cammina. Topografie napoletane nell'opera di Croce*. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2016.
- Giammattei, E. (2016 b). *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, 2a ed. riv e accr., Napoli, Guida.
- Giammattei, E. (2024). *Il redivivo. Benedetto Croce e il quaderno segreto*, Hoepli, Milano.
- Giglio, R. (1994). *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, Loffredo.
- Groeben, C. (2010). «Sotto sarà una pescaria, sopra una piccola università». *La Stazione zoologica Anton Dohrn*, in *L'acqua e la sua vita*, a cura di P. Redondi, Milano, Guerrini e associati, pp. 151-202.
- Hartog, F. (2007). *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio.
- Koselleck, R. (1986). *Futuro passato. Contributi alla semantica storica dei tempi storici*. Torino, Einaudi.
- Labrot, G. (1979). *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana, 1530/1734*. Prefazione di G. Galasso, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- Macry, P. (2002 a). *L'ostrica e lo scoglio: Napoli in età liberale*, in *I giochi dell'incertezza. Napoli nell'Ottocento*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, pp. 43-75.
- Macry, P. (2002 b). *Ottocento. Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Bologna, Il Mulino.
- Maguire, E. A., Burgess, N., Donnett, J. G., Frackowiak, R. S. J., Frith, C. D., O'Keefe, J. (2000). *Navigation-related structural change in the hippocampi of taxi drivers*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», 97(8), pp. 4398-4403
- Mangone, F. (2009). *Chiaja, Monte Echia e Santa Lucia. La Napoli mancata in un secolo di progetti urbanistici, 1860/1958*. Napoli, Grimaldi.
- Mangone, F. (2024). *Palazzi di Napoli. Passeggiata tra le residenze nobiliari nell'Ottocento*. Napoli, Grimaldi.
- Mascilli Migliorini, L. (1999). *Una famiglia di editori. I Morano e la cultura napoletana tra Otto e Novecento*. Milano, Franco Angeli.
- Miranda, G. (1887), *Napoli che muore. Studi di vita napoletana*. Napoli, Pietrocola.
- Moretti, F. (1997). *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi.
- Napolitano, P., Vitale, P., Vella, R.L. (2019). *Mapping the informal organization through the urban activism: the case of self-organized spaces in the city of Naples*. In *Challenges in Social Network Research. Methods and applications*
- Nicolini, F. (1932). *La giovinezza di Giambattista Vico. Saggio biografico*, Bari, Laterza.
- O'Keefe, J., Nadel, L. (1978). *The hippocampus as a cognitive map*, Oxford, Clarendon Press.
- Palermo, A. (1987). *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori.
- Palomba, P., Garzia, E., MONTAnARI, R. (2022). *Placing Names. Toponomastica e deep mapping per interpre-*

tare e narrare i luoghi, in *Il Placetelling. Riflessioni sulla narrazione dei luoghi* a c. di F. Pollice, «Geotema» 68, a. XXVI, gen.-apr., pp. 44-56.

Palomba, P., Garzia, E. (2025). *Cartografie di memoria e devozione. Le tracce urbane del colera a Napoli attraverso il deep mapping*, in *Prima e dopo il colera del 1973. Le epidemie nella storia di Napoli*, a c. di F. Dandolo, I. Fusco, G. Sabatini, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 115-136.

Pane, R. (1971). *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano di intervento*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.

Pearson, D. G., Shanks, D. R. (2001). *The representation of spatial knowledge: Implications for route learning*. in «Psychological Research», 65, pp.1-18.

Prisco, M. (1973). *Un'escursione*, in *Napoli belle époque*, Per il LXXV anniversario della "Old England" di Napoli, Napoli, Arte Tipografica, pp. 17-32.

Roncaglia, G. (2020). *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, 2a ed. accr., Roma-Bari, Laterza, 2020.

Rossi, P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Electa Napoli.

Rossi, P. (2007). *Monasteri e conventi a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento: analisi delle stratificazioni architettoniche, ipotesi di progetto e nuove funzioni*, In *I luoghi della memoria. Istituti religiosi femminili a Napoli dal 1600 al 1861*, Napoli, Voyage Pittoresque Vol. 2, pp. 37-75.

Ruggiero, N. (2009). *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo nel secondo Ottocento*, Guida.

Ruggiero, N. (2020). *Una capitale del XIX secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e nuova Italia*, Guida.

Ruggiero, N. (2026). *Il Naples Foot-Ball Club e la casa di Scarfoglio*, in *Napoli 100*, a cura di A. Zappulli, Napoli, Guida, pp. 14-15.

Ryan, M.-I., Foote, K., Azaryahu, M. (2016). *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, Ohio State University Press.

Sasso, G. (1975). *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica*, Napoli, Morano.

Sasso, G. (1987). *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Bologna, Il Mulino.

Sasso, G. (1994). *Filosofia e idealismo. I: Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis.

Soja, E.W. (2009). *Taking space personally*, in, *The spatial turn interdisciplinary perspectives*, ed. by B. Warf, S. Arias, London-New York, Routledge, pp. 11-35.

Westphal, B. (2009). *Geocritica, Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando.

Scotland's digitised history: open access digital archives and their values

Scotland's digitised history: gli archivi digitali open access e la loro rilevanza

Eleonora A. Veneziano

Sapienza – Università di Roma

Abstract

DA FILE MA MOLTO LUNGO.

DA FILE MA MOLTO LUNGO.

Keywords

Scozia, Storia urbana, Archivi Digitali.

Scotland, Urban History, Digital Archives.

Introduction

Digital transformation – the set of changes in the increasingly widespread use of digital technology and its applications to countless aspects of human society – is having an ever-greater impact on the way we carry out all kinds of activities, compared to how digitisation was considered and perceived just a few decades ago. This ranges from communications, to the provision of goods and services, to the reinterpretation of the relationship between people, places and objects; and in such circumstances, the way we learn and experience things has also changed. Specifically, between the advent of the Internet and the appearance of the first eBooks, even the physical spaces traditionally associated with culture and research have shown an increasingly urgent need to update themselves; primarily, to expand their connections with the public, but also to provide useful support tools such as virtual visits and remote consultation of digitised material – all unthinkable in the not too distant past. In this constantly evolving context, archives, especially when they become digital and freely accessible, not only manage to expand their range of users, but also encourage transparency and inclusion, making knowledge increasingly approachable. Far from replacing conventional sources and methods, digitisation typically improves the consultation of the former and enriches the latter, making archives more essential as resources for scholars and individual citizens alike, not to mention stakeholders and decision-makers. Finally, between the dematerialisation of paper and the digitisation of documentation, virtual collections ensure the preservation of the original material, reducing the risks of exposure to incompatible external agents or wear and tear, and allow for remote consultation, often without time limits on loans or opening hours, while still guaranteeing high-quality content. In Scotland, national bodies and universities – sometimes working in collaboration – have engaged since the 1990s in a series of successful initiatives aimed at creating and implementing digital ar-

chives. Among them, those relating to cultural heritage in particular have now become crucial for research practices at all levels. From the first institutional databases to the most recent partnerships between state and private bodies, open-access digital archives and their analytical tools have irrevocably transformed the methodological approach applied to the study of urban centres and townscapes, becoming an indispensable means for finding, visualising, and integrating data.

1. A history of digital archives in Scotland

Of the many reasons for Scottish pride, the innate drive towards invention and innovation is certainly one of the most historically significant aspects: from James Watt's revolutionary improvement of the steam engine to the publication of the first Encyclopaedia Britannica (1768-81), from John Napier's invention of logarithms (1614) to Alexander Graham Bell's invention of the telephone, Scotland has always been at the forefront of all fields of knowledge. Without its active contribution to the promotion of industrial, scientific and cultural progress, everyone's life today would certainly be very different from what we are familiar with. With a highly fertile intellectual climate – especially in university towns and particularly in the capital – the publishing industry established itself almost naturally and libraries flourished early on, with Edinburgh's Library of the Faculty of Advocates opening as early as 1680 [Edwards, 2010, 3–15], while the public library system as we know it today was inaugurated with the passing of the Public Libraries (Ireland and Scotland) Act of 1853¹.

Together with libraries, albeit with different purposes and cataloguing methods, archives contribute to the management and preservation of the national documentary heritage. While in Italy these are clearly different types of cultural assets, with distinct functions and each characterised by its own management needs and practices [Dorsi 2003, 7], in Scotland – in addition to the commonality of document media – collections sometimes share the building in which they are stored, but often refer to different methods of consultation. This is the case, for example, of the National Library of Scotland (NLS) – which, in addition to books, also curates entire documentary and multimedia collections, both public and private – and Historic Environment Scotland (HES) – the national body for the protection and enhancement of the built heritage – which, in its various locations, preserves, among other things, publications, drawings, maps and photographs.

Were we to propose a date for the first appearance of digital archive material in Scotland, at least in the cultural sphere, we would have to start from 4 July 1988. On that day, the Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland (RCAHMS – merged 2015 with Historic Scotland to form HES), received on disc all the data from the project relating to the excavations at Peel of Lumphanan, in Aberdeenshire [HES 2021]. From that moment on, and especially in the following decade, RCAHMS began to receive mainly digital documentation on floppy discs, while the first record in the digital catalogue relating to a physical object in the archive, referring to a map of the town of Culross in Fife, dates back to 26 April 1996.

In academia, meanwhile, the looming IT revolution had made it necessary to analyse the future needs of university libraries. To this end, the Joint Funding Council's Libraries Review Group was established in 1993, chaired by Sir Brian Follett, Vice-Chancellor of the University of Warwick. Its direct response was the establishment of the Electronic Libraries Programme (eLib). With a bud-

1 The National Archives, Acts of the Parliaments of the United Kingdom, 16&17 Victoriæ, 1853, c. Cl.

get of around £15 million, that programme aimed to improve the provision of information through greater use of electronic library services, enabling academic libraries to explore different models of document management and encouraging new methods of academic publishing [Rusbridge 1995]. Thanks to these funds, the DigiMap project was launched in 1996, offering online access to Ordnance Survey maps to five universities in the United Kingdom, including two in Scotland – Aberdeen and Edinburgh – the latter of which, through the EDINA digital competence centre, a division of the Information Services Group, was the pilot [UKOLN 1998]. The obvious success of the initiative led to its launch as a paid service for the public in 2000, while remaining free for staff and students at the universities involved.

Meanwhile, in 1997, the RCAHMS had created the CANMORE (Computer Application for National Monuments Record Enquiries) database, whose name clearly referred to King Malcolm III, known as Canmore, who had reigned in Scotland between 1058 and 1093 [McGuigan 2021, 197; 418]. Opened to the public on 1 April the following year [Hamilton and McKeague, 2015] and containing data on over 320,000 Scottish sites, it became the world's first computerised system for the management, presentation and storage of data on archaeological sites, monuments and buildings [HES 2021]. Similarly, the National Archives of Scotland – later the National Records of Scotland – had also begun large-scale digitisation of documentation: through the Scottish Archive Network (SCAN) project, a single electronic catalogue was created, bringing together the collections of over 50 Scottish archives [Pelan 2018]. This ensured the preservation of documents in perpetuity, guaranteeing their accessibility from monitors for internal consultation and, in some cases, remotely.

The advent of the new millennium, combined with the growing availability of resources and connections and increased digital literacy, has seen not only the proliferation of collectively contributed archive sites, but also the creation of additional institutional tools aimed at digitising and subsequently sharing documentary content relating to both social and built heritage. In addition to the launch of platforms such as *Scotland's Rural Past* – a five-year initiative (2006-2011) that once again saw the Royal Commission take centre stage, this time in collaboration with local communities to research, document and promote rural settlements and historic landscapes in danger of disappearing [RCAHMS 2011] – and the City of Edinburgh's *Capital Collections* in 2008 [COEC 2008], it is essential to bear in mind two milestones in the definition of administrative and management guidelines for all Scottish archives.

Firstly, in 2002, the *Scottish Council on Archives* was founded, the body that has been promoting and generating archive and document management services in Scotland for over twenty years [MacQueen 2006]. The Council not only collaborates with various bodies, organising workshops and promoting public awareness and involvement, including support for the creation of local archives, but also supports the work of professionals by developing and providing resources and tools to support quality, proper accreditation, protection programmes and copyright, particularly for digital archives. Secondly, in March 2011, the Scottish Government published the first version of *Scotland's Digital Future: A Strategy for Scotland*, which has been updated regularly in subsequent years. Presented as a 'strategy (defining) how to ensure that Scotland (reaps) the maximum benefit from digital technology' [Scottish Government 2011], the programme established that, alongside the development of the digital economy and increased broadband access for the population, the main state archives should collaborate to produce long-term preservation solutions for public digital assets, while establishing "good practice" approaches by February 2012.

In this way, thanks to ongoing collaboration between agencies and institutions, Scotland has certainly become one of the most authoritative examples in the field of coordination between physical and digital archives, ensuring documentary preservation while expanding accessibility for users.

2. Some case studies: essential online archives for the study of urban heritage

As highlighted, there is certainly no shortage of digital archives in Scotland, including those with free access. From family history to tax catalogues and Scottish Cabinet sessions, there are dozens of online databases that allow users to consult digitised material, often accompanied by appropriate data integration tools. Among these, four are particularly noteworthy for the study of urban centres and landscape: the National Library of Scotland (NLS), two of the HES portals – *Trove* and *PastMap* – and the *Capital Collections*.

Ranked among the largest libraries in the United Kingdom, the NLS is part of the national collections and is Scotland's legal deposit library. It was formally established in 1925², when the maintenance of the Advocates Library collection had become too costly and a donation of £100,000 from Sir Alexander Grant – followed almost immediately by a second donation of £5,000 from Archibald Primrose, Lord Rosebery, for the preservation of the manuscript section – enabled the contents of the library to be donated to the nation [St Clair & Craik 1989, 64]. For several years, the NLS has been running a vast digitisation programme – from the catalogue to the data – which allows thousands of documents of different formats and types to be consulted online, sometimes upon registration. This operation, which is free and can also be carried out remotely, guarantees access to the manuscripts, while many of the maps and plans – which make it one of the largest collections in the world and are therefore physically stored in the separate section in Causewayside, on the south side of Edinburgh – are available for free access on the dedicated website.

One of the most useful tools on the portal is undoubtedly the georeferenced map viewer, which allows users to compare historical maps with each other and with current maps or satellite image layers, as well as view them side by side or in 3D. Similarly, other extremely functional features include tools for measuring, annotating, drawing and tracing elevation profiles. (Fig. 1)

While NLS provides access to numerous plans and city views collections from the 16th century to the 1940s, HES's *PastMap* in contrast – developed since 2004 [McKeague & Jones 2010] and first released in 2013 – has fewer base layers; only three historical Ordnance Survey maps. It, though, integrates geospatial data during visualisation. Constantly improving through the addition of data from various partners, from local authorities to archaeological curators, the platform allows users to view and query one or all of the eleven activated layers on the selected basis, these being World Heritage Sites, Listed Buildings, Scheduled Monuments, Conservation Areas, Battlefields, Gardens and designed landscapes, Protected Military Remains and Wrecks, and Historic Marine Protected Areas, as well as data from the National Record of the Historic Environment and the Historic Environment Record [McKeague 2013]. The metric scale and spatial coordinates are always displayed during consultation, while the system also allows users to download, upon selection, a report containing up to 1,000 records for later examination. (Fig. 2)

Much of *PastMap*'s data is linked to HES's other large database: *Trove*. This is the HES's new digital

2 The National Archives, Acts of the Parliaments of the United Kingdom, 15&16 Geo. 5, 1925, c. LXXIII.

Town Plans / Views, 1580s-1940s

Detailed maps and views of cities, towns and settlements, with a focus on Scotland (but see also [Ordnance Survey Town Plans of England and Wales, 1840s-1890s](#)). The earliest surviving Scottish town plans or bird's-eye views - of Edinburgh and St Andrews - date from the 16th century. A further wave of military mapping between 1715 and 1745 is viewable on our [Military Maps of Scotland](#) pages. Many Scottish towns were not first mapped until the late 18th or early 19th centuries. The most significant surveyor of Scottish towns (published 1818-1846) was [John Wood](#). 75 towns were mapped for the [Great Reform Act](#) (1832), whilst 7 towns were mapped by [Charles Goad](#) for Fire Insurance purposes from the 1880s. We also include [Stevenson](#) plans of harbours and related infrastructure works in towns and settlements.



See also [military maps](#) for some towns in the 18th century, [Admiralty charts](#) for harbour towns, and [Ordnance Survey maps](#) for towns after 1840.

- [Further information](#) on this group of plans
- [Browse \(non-OS\) Town Plans using a graphic index](#) in our *Map Finder* viewer
- [Browse OS Town Plans using a graphic index](#) in our *Map Finder* viewer

All towns in England, Ireland, Scotland and Wales

[Scottish towns only](#)

[English / Irish / Welsh towns only](#)

Fig. 1. Overview of the search page for town plans and urban views in the NLS digital archive, <https://maps.nls.uk/towns/> © National Library of Scotland CC-BY.

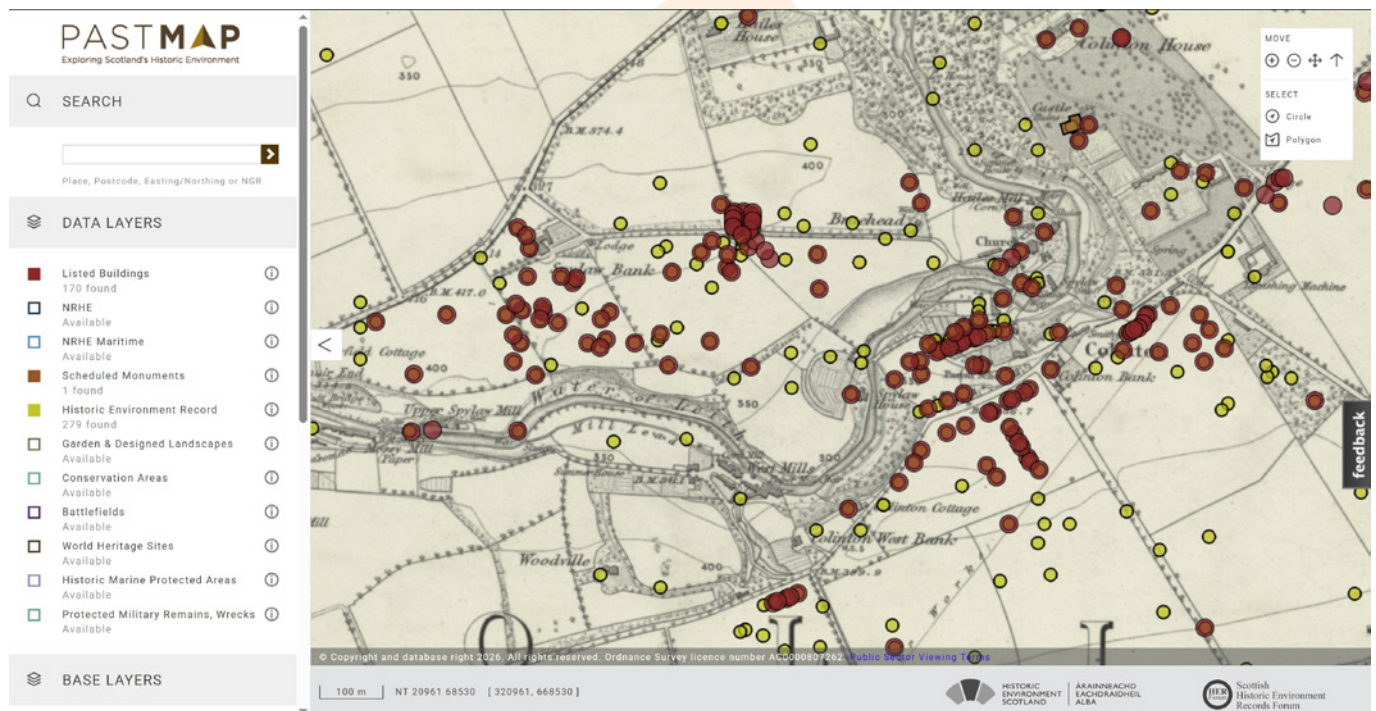
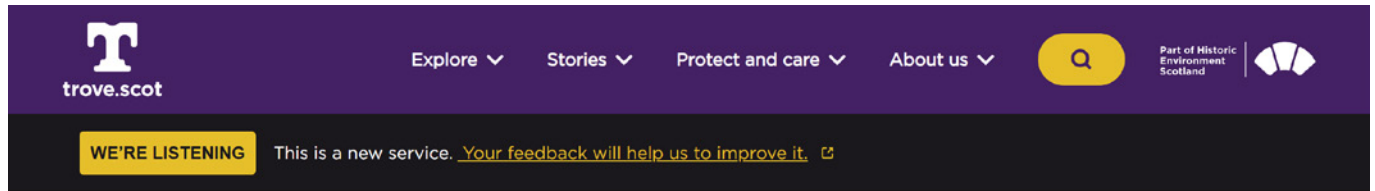
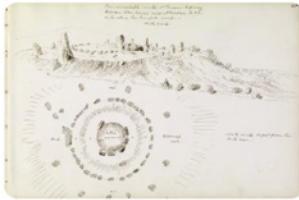


Fig. 2. Example of data visualization on PastMap, <https://pastmap.org.uk/map>, Courtesy of Historic Environment Scotland.

database, launched in 2025 after Canmore was discontinued, which is intended to combine information from the Historic Environment Portal, the aforementioned Canmore, SCRAN – another recently discontinued educational resource – and the Property in Care collections [Scrivener-Lindley & Mann 2025]. For those who, like the author, have long been accustomed to the previous platform, the sys-



Explore archives



Archaeology



Architecture



Survey and recording



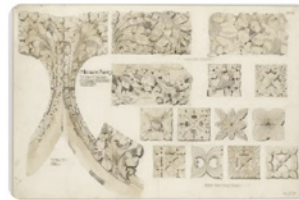
National, regional and specialist organisations



Photography



Aerial photography



Decorative arts and craft

Fig. 3. Preview of the seven digital archives available on Trove. The user feedback bar is immediately recognizable below the tools bar, <https://www.trove.scot/explore/archives>, Courtesy of Historic Environment Scotland.

tem – whose main objective is to quickly refer to images, restriction sheets, design drawings, georeferenced data and even a bibliography on the case chosen as a reference – is still cumbersome and disordered. Unlike Canmore, for example, the search refinement criteria are insufficient and cannot yet be based on territorial or temporal criteria, making the analysis and identification of material (even that which has not yet been digitised) often lengthy or distracting. In any case, it is promising that the project is still in its early stages and the constant request for feedback from users is very welcome, on the basis of which it is hoped that the appropriate revisions will be made. (Fig. 3)

Comparable to Trove in terms of certain purposes and/or content, but decidedly more tried and tested, are the Capital Collections, managed for Edinburgh City Council by the Edinburgh Libraries, Museums and Galleries system. Arising primarily from the digitisation of material from the Edinburgh Central Library, opened in 1890 [Gifford et al. 1984, 178-9] directly opposite where the NLS would be inaugurated thirty-five years later, the CC makes thousands of documents relating to the history and culture of the city of Edinburgh, as well as the topography and history of Scotland, available to the public. Over time, these have been supplemented by a selection of material on social history, literature, fine arts and applied arts from the collections of Edinburgh's museums and galleries, including documentation of considerable value and merit from the Museum of Edinburgh, the Writers' Museum,

the City Art Centre and the Museum of Childhood, enhancing and adding value to what was already available. Although the use of images is subject to the release of a licence – for a fee for commercial use, as in the other three cases – they are well presented both in terms of location, making it easy to trace authors, collections of origin and even similar content, and in terms of content description. (Fig. 4)

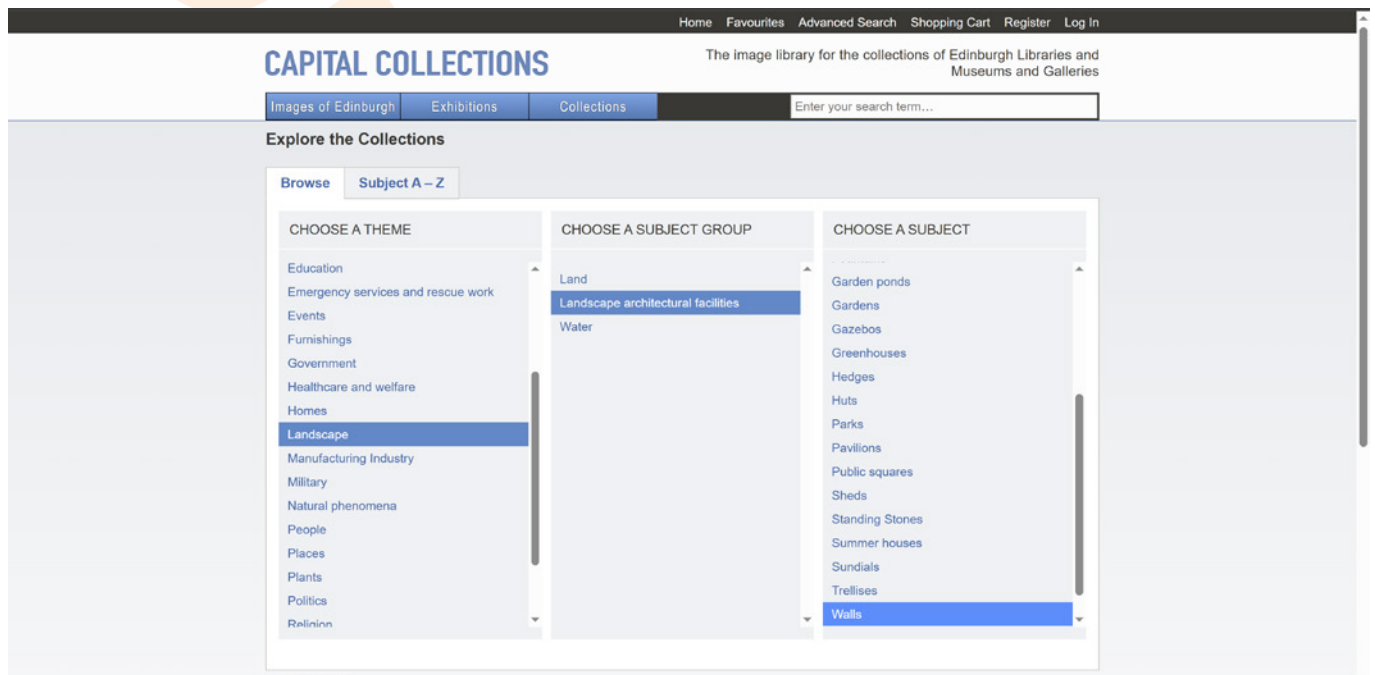


Fig. 4. One of the options for refining the search on Capital Collections, <https://www.capitalcollections.org.uk/theme-search?WINID=1770400206934>, © City of Edinburgh Council – Libraries www.capitalcollections.org.uk.

Conclusion

The development of open access digital archives in Scotland reflects not only global trends towards the digitisation of content and improved accessibility, but also specific national strategies that have sought – and continue seeking – to preserve, contextualise and integrate the country's rich documentary heritage. Here, the convergence of university research, government support and public engagement has made digital archives not only repositories of information, but also drivers of methodological enhancement and democratisation [Bolick 2006].

However, the revolution in digital humanities is certainly not without its challenges. Issues such as technological literacy, environmental sustainability, dependence on appropriate connections or the possession of appropriate digital media, copyright and long-term preservation are just some of the complications that need to be addressed and regulated as soon as possible. As digital tools become increasingly central to academic practice, it is also essential to maintain critical awareness of their potential limitations. In addition to this, it is necessary to work constantly to improve the inclusivity of these tools, and the positive examples from Scotland – where many archives even provide help guides on how to use web portals, including, for example, introductory videos or organising special webinars – are certainly advanced compared to other countries. When considering urban and territorial studies, it is clear that the Scottish databases already available, equipped with attractive

interfaces, among other things, not only represent extremely effective research tools, but also often allow for the development of innovative and transdisciplinary methodological approaches, while simplifying interaction with users.

Few people outside Scotland or the United Kingdom are aware that most of the documents in the Scottish archives up till the 17th century were transferred to London – or worse, lost or destroyed – due to the English invasions [Paton 1930]. This was not only intended to legitimise their supremacy over the territory, but also to force the Scots – later on – to refer to England for legal matters, creating considerable confusion, not least because of the difficulty of consultation. The systematic destruction of Catholic Church property by Protestants and the neglect that followed led, in the late 18th century, to the design of a special place, the General Register House of the NRS, where national documents could be finally stored in an orderly manner [Glendinning, MacInnes & MacKechnie 1996, 177]. The fact that, after all this, Scotland is so advanced in the management and preservation of its archives, including digital ones, is not only synonymous with good governance but can also be interpreted as a kind of redemption. The loss of so much material will certainly always represent an irreparable gap, especially for the study of national history in all its forms, but the prospects for the future of Scottish archives have never been so encouraging.

Bibliografia

- Beel, D., Wallace, C., Webster, G. & Nguyen, H. (2015). *The Geographies of Community History Digital Archives in Rural Scotland*, in «Scottish Geographical Journal», vol. 131, nn. 3-4, pp. 201-211.
- Bolick, C. M. (2006). *Digital archives: democratizing the doing of history*, in «International Journal of Social Education», vol. 21, no. 1, pp. 122-134.
- City of Edinburgh Council (2008). *Review of Edinburgh's Library and Information Services. Policy and Strategy Committee, Report no. PS/9/08/09/C+L*, Edinburgh, The City of Edinburgh Council.
- Dorsi, P. (2003). *Archivisti e bibliotecari: Prospettive in comune*, in *Biblioteche negli Archivi, Archivi nelle Biblioteche*, a cura di Tatò, G., Marocutti, M., Trieste, Archivio di Stato.
- Edwards, E. (2010). *The Libraries of The Faculty of Advocates, and of The Writers to The Signet, at Edinburgh*, in *Memoirs of Libraries: Including a Handbook of Library Economy*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Library Collection – History of Printing, Publishing and Libraries).
- Gifford, J., McWilliam, C., Walker, D. (1984). *Edinburgh*, Harmondsworth, Penguin.
- Glendinning, M., MacInnes, R., MacKechnie, A. (1996). *A History of Scottish Architecture: From the Renaissance to the Present Day*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Hamilton, S. McKeague, P. (2015), *Reality Bites: Reviewing a Decade of Online Collaboration*, in *Across Space and Time*, a cura di Traviglia, A., London, Routledge, pp. 311-318.
- Historic Environment Scotland (2021). *Beyond the physical, A timeline on future-proofing Scotland's Heritage*, Edinburgh, HES Archives.
- MacQueen, H. L. (2006). *Reform of Archival Legislation: a Scots Perspective*, in «Journal of the Society of Archivists», vol. 26, n. 2, pp. 201-213.
- McGuigan, N. (2021). *Máel Coluim III, 'Canmore'*, Edinburgh, Birlinn.
- McKeague, P., Jones, R. (2010), *The national database for Scotland: evolution of the digital resource*, in *Layers of Perception*, a cura di Posluschny, A., Lambers, K., Herzog, I., Bonn, Rudolf Habelt Verlag, pp. 186-193.
- McKeague, P. (2013) *Shared Web Information Systems for Heritage in Scotland and Wales – flexibility in Part-*

nership, in «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences», Volume XL-5/W2, pp. 629-634.

Paton, H. M. (1930). *The General Register House*, in «The Book of the Old Edinburgh Club», Original Series, n. 17, pp. 147-175.

Pelan, J. (2018). *Accessing Scottish Archives Online*, in «Genealogy», vol. 2, n. 4, 42.

Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland (2011), *Scotland's Rural Past. Community Archaeology in Action*, Edinburgh, The Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland.

Rusbridge, C. (1995). *The Electronic Libraries Programme*, in «Serials», vol. 8, n. 3, pp. 231-240.

Scottish Council on Archives (2022). *Why archives & Records Matter. Supporting communities, wellbeing, economic recovery and a fairer society. A Manifesto for Local Government*, Edinburgh, Scottish Council on Archives.

Scottish Government (2011). *Scotland's Digital Future: A Strategy for Scotland*, Edinburgh, Scottish Government (Economic Development Directorate).

Scrivener-Lindley, I., Mann, B. (2025). *A Guide to Historic Environment Records (HERs) in Scotland*, ALGAO Scotland, Highland and Aberdeenshire Councils.

St Clair, J., Craik, R. (1989). *The Advocate's Library. 300 Years of a National Institution, 1689-1989*, Edinburgh, Her Majesty's Stationery Office.

Fonti archivistiche

London, The National Archives. Acts of the Parliaments of the United Kingdom. 16&17 Victoriae, 1853, c. Cl.

London, The National Archives. Acts of the Parliaments of the United Kingdom. 15&16 Geo. 5, 1925, c. LXXIII.

Sitografia

<https://digimap.edina.ac.uk/> (novembre 2026)

<https://www.dpconline.org/blog/hes-archives-future-proofing-scotland-s-heritage-in-the-digital-age> (dicembre 2026)

<https://pastmap.org.uk/content/about> (gennaio 2026)

<https://www.nrscotland.gov.uk/publications/nrs-digital-preservation-policy/> (dicembre 2026)

<https://pastmap.org.uk/> (novembre 2026)

<https://www.scottisharchives.org.uk/about-us/who-we-are/> (gennaio 2026)

<https://www.scottishdocuments.com/opDigitisation.aspx> (gennaio 2026)

<https://www.slhf.org/directory-resource/capital-collections> (gennaio 2026)

<https://www.trove.scot/about-us> (novembre 2026)

<https://www.ukoln.ac.uk/services/elib/projects/digimap/> (gennaio 2026)

Mappature digitali e processi partecipativi: strumenti integrati per una rilettura condivisa del patrimonio costruito

Digital mapping and participatory processes: integrated tools for a shared reading of built heritage.

Isabella Calvi

Politecnico di Milano – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani

Abstract

Il contributo presenta una ricerca dottorale in area alpina che ha realizzato un censimento partecipato del patrimonio costruito, generando un archivio digitale accessibile attraverso un WebGIS. L'infrastruttura interconnette dati storici e attuali, supporta letture sistemiche e pratiche collaborative. Il processo attivato ha favorito il riconoscimento del patrimonio come risorsa territoriale e lo sviluppo di corresponsabilità nella sua cura e uso sostenibile.

The contribution presents doctoral research conducted in an alpine region that carried out a participatory census of built heritage, generating a digital archive accessible through a WebGIS. The infrastructure interconnects historical and current data, supporting systemic reading and collaborative practice. The process activated promoted the recognition of heritage as a territorial resource and the development of co-responsibility for its care and use.

Keywords

patrimonio costruito, Historical Spatial Data Infrastructure (HSDI), processi partecipativi.

built heritage, Historical Spatial Data Infrastructure (HSDI), participatory processes.

Introduzione

La conoscenza è un presupposto fondamentale per operare nel campo della progettazione e della pianificazione. Nel restauro, in particolare, essa è condizione necessaria per sviluppare interventi di qualità [SIRA, 2023]. Tuttavia, per i patrimoni non formalmente riconosciuti, la base informativa risulta spesso frammentaria o trattata in modo superficiale. Specialmente nei contesti marginali, manca soprattutto una visione d'insieme capace di riconoscere il patrimonio nella sua dimensione territoriale, a supporto di una lettura integrata delle risorse.

In questo quadro, la conoscenza non può essere intesa solo come fase preliminare del progetto, ma come processo continuo e aperto alla cittadinanza. Se la dimensione sociale del patrimonio costruito sia da tempo riconosciuta nel dibattito disciplinare, il coinvolgimento delle comunità nei processi conoscitivi e decisionali risulta ancora poco strutturato [Rossitti et al., 2022]. Promuovere percorsi inclusivi significa dare valore alla dimensione relazionale del patrimonio, favorendone il reinserimento in cicli dinamici effettivi [Fiorani, 2020; Oteri, 2019]. In questa prospettiva, i principi della Open Science assumono particolare rilievo: la condivisione e l'accessibilità dei dati non sono solo esigenze tecniche, ma condizioni abilitanti per ampliare la collaborazione tra comunità scientifica e società civile. La costruzione di strumenti aperti diventa così strategica: non solo mezzi per organizzare dati, ma infrastrutture per attivare forme di progettualità collaborative.

È in questo campo che si colloca la ricerca svolta in Valchiavenna, avviata nel 2022 nell'ambito di un dottorato comunale promosso dalle politiche di coesione attive nell'area dal 2014. In coerenza con la Strategia Nazionale Aree Interne (SNAI), il lavoro si è posto l'obiettivo di sviluppare un processo di

conoscenza condiviso sul patrimonio costruito, indagandone la dimensione materiale e relazionale e valutarne il potenziale nelle strategie territoriali.

Contesto territoriale e criticità conoscitive

La Valchiavenna, regione alpina lombarda, è un territorio di confine la cui posizione ne ha storicamente influenzato lo sviluppo. Attraversata da importanti vie di comunicazione, la valle ha consolidato nel tempo forme di autonomia amministrativa comunitaria [Benetti D., 2000]. L'organizzazione interna si è fondata sulla sistemica agro-silvo pastorale [Giovanolì, 2009] da cui deriva un'articolazione insediativa legata all'uso delle risorse: gli insediamenti di fondovalle e media montagna erano connessi, tramite diritti di proprietà divisi e indivisi, a nuclei di sosta e di alpeggio. A partire dal XIX secolo, con la perdita dell'autonomia e l'inserimento nei nuovi assetti statali, gli equilibri tra risorse e comunità sono stati profondamente alterati [Benetti A., Benetti D., 1984]. Nel corso del XX secolo, la modernizzazione e l'industrializzazione hanno contribuito al declino della struttura socio-economica storica: come in altri contesti montani italiani, l'abbandono di molte aree rurali e la concentrazione della popolazione nel fondovalle hanno inciso sulle condizioni del patrimonio diffuso.

Negli anni '70, il dibattito sulla tutela della montagna ha portato all'istituzione delle Comunità Montane¹, con l'obiettivo di rafforzarne la governance. In questo contesto, la Comunità Montana della Valchiavenna promosse il Piano Urbanistico Comprensoriale (PUCM), volto a contenere lo sviluppo urbano incontrollato e a incentivare il riuso del patrimonio latente. A questa fase risale il censimento dei Nuclei di Antica Formazione (NAF, 1988), che documenta 334 nuclei storici, rappresentando una delle poche letture omogenee della rete insediativa rurale. Con il ridimensionamento del ruolo delle Comunità Montane negli anni '90², la possibilità di una lettura unitaria del territorio si è indebolita: i successivi strumenti urbanistici, affidati ai singoli comuni, hanno prodotto analisi eterogenee, con criteri spesso incoerenti fra loro.

I dati generali più recenti risalgono al censimento ISTAT 2011, che però non consente di leggere le reali dinamiche di uso del patrimonio: la rilevazione riguarda solo l'edilizia residenziale permanente e non intercetta forme di fruizione temporanea, oggi particolarmente rilevanti nei contesti montani [Membretti, Barbera, Tartari, 2024]. La sovrapposizione di questi dati con la mappatura dei NAF permette di ipotizzare un basso livello di utilizzo del patrimonio diffuso: meno del 20% dei nuclei storici ricade in zone con un uso superiore al 50% (FIG. 1). Si tratta tuttavia di una interpretazione parziale, priva di elementi qualitativi utili.

Recentemente, la valle è stata inserita nella SNAI, ma i risultati conseguiti nella prima programmazione sono stati modesti e il patrimonio costruito, pur rappresentando una risorsa potenziale, non è stato integrato nelle azioni strategiche, in linea con quanto osservato in altre aree coinvolte [Oteri, 2020]. Tale situazione è riconducibile alla scarsità e disomogeneità dei dati disponibili, ma riflette anche un più ampio problema culturale di riconoscimento effettivo dei valori del patrimonio diffuso. Emerge dunque la necessità di un'azione conoscitiva rinnovata, capace di restituire complessità e accessibilità dei dati, fornendo le basi per l'inserimento del patrimonio nei processi di sviluppo locale.

1 L. 1102/1971

2 L. 97/1994

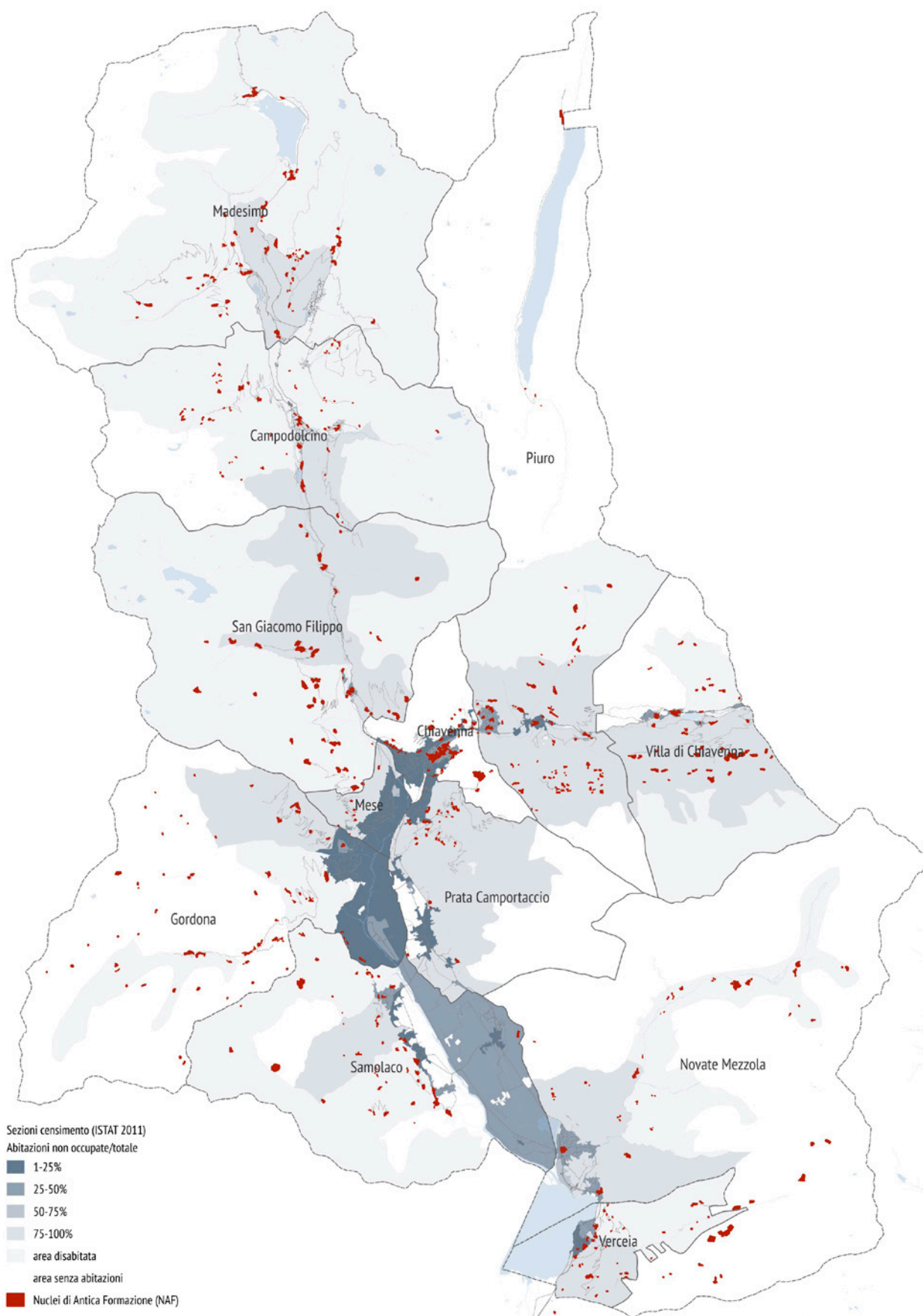


Fig. 1. Nuclei di Antica Formazione e i dati di sottoutilizzo abitativo (ISTAT 2011) [I. Calvi]

Verso un sistema conoscitivo condiviso

La ricerca ha posto al centro l'esigenza di aggiornare il quadro conoscitivo sul patrimonio costruito della valle, innovando l'inventario storico rintracciato per trasformarlo in archivio digitale georeferenziato, base per un atlante digitale. Il lavoro si è strutturato come percorso di co-costruzione di conoscenza attraverso il coinvolgimento della comunità locale, selezionando come area campione la Val San Giacomo, formata dai comuni di Madesimo, Campodolcino e San Giacomo Filippo.

La ricognizione preliminare ha analizzato gli strumenti che tradizionalmente guidano i processi conoscitivi sul patrimonio costruito. A livello nazionale, il loro sviluppo è stato a lungo ostacolato dalla mancanza di definizioni e indirizzi sui centri storici e sull'architettura rurale, introdotti solo con il D.lgs. 42/2004. Sono state le Regioni, dagli anni '70, a produrre studi e politiche per il patrimonio diffuso, ottenendo risultati molto eterogenei [Settis, 2012; Levi, La Monica, 2015]. Tra i casi più avanzati emerge la Valle d'Aosta, che con la L.R. 21/1991 ha avviato un censimento degli insediamenti minori, recepito dal Piano Territoriale Paesaggistico [Dufour, 2004] e confluito nel Geoportale regionale. Un esempio recente di approccio collaborativo è l'Atlante digitale del patrimonio sottoutilizzato, piattaforma aperta che consente segnalazioni da parte degli utenti.

In generale, se lo sviluppo dei Sistemi Informativi Territoriali ha progressivamente ampliato l'accessibilità dei dati, l'impatto operativo resta ancora limitato. Un'eccezione significativa è la Carta del Rischio che, integrando tutela e difesa dai rischi ambientali, è diventata uno strumento realmente efficace; recenti sperimentazioni ne stanno estendendo l'applicazione ai centri storici [Fiorani, 2019]. Un impulso decisivo è arrivato con il Piano di Digitalizzazione del patrimonio culturale (PND) che mira alla costituzione di un ecosistema digitale volto a valorizzare la dimensione relazionale dei dati, aprendo nuove possibilità di uso del patrimonio informativo. Tra gli strumenti previsti vi è la piattaforma CLIO, il nuovo catalogo dei Beni culturali, in cui confluirà il censimento del patrimonio rurale in corso a livello nazionale.

A queste iniziative si affianca la futura Banca Dati dell'Abitare, promossa nell'ambito del nuovo Piano Casa, ideata per integrare dati sul disagio abitativo e sul patrimonio disponibile: uno strumento fondamentale per orientare le politiche pubbliche, considerando che quasi un terzo delle abitazioni italiane risulta vuoto [ISTAT, 2024].

Fare sistema è quindi essenziale per sostenere processi di tutela e valorizzazione del patrimonio diffuso. In questo quadro, la partecipazione assume un ruolo cruciale, come affermato dalla Convenzione di Faro (2005), che attribuisce alla comunità un ruolo attivo nella cura e rigenerazione del patrimonio. La conservazione e il riuso sono infatti l'esito di un insieme di pratiche sociali [Smith, 2012] che danno valore ai manufatti e ai luoghi. Il patrimonio, in questo senso, non coincide solo con la sua componente materiale, ma anche quella relazionale: il valore culturale risiede proprio nelle relazioni che lo legano alla comunità. La partecipazione diventa così un processo attraverso cui il patrimonio acquisisce senso e significato.

Le politiche culturali europee hanno di fatto posto la partecipazione al centro delle strategie di rigenerazione e sperimentato approcci innovativi tramite iniziative come il *New European Bauhaus*. Nel campo della conservazione, questa prospettiva è stata approfondita soprattutto dalla ricerca-azione [Rossitti, Torrieri, 2022], proponendo modelli operativi collaborativi efficaci.

Metodologie e strumenti

La ricerca si è così sviluppata attraverso un approccio multidisciplinare, fondato su metodi del restauro e pratiche partecipative. Il percorso metodologico si è articolato in tre fasi interconnesse: la formalizzazione di una base conoscitiva strutturata, attraverso la raccolta di fonti diversificate, confluite nell'archivio complesso; il censimento partecipato, inteso come pratica di rilievo materiale ma anche come occasione di emersione della dimensione relazionale; il processo di coinvolgimento progressivo, orientato allo sviluppo di consapevolezza per abilitare la collaborazione nella comunità. Il lavoro è stato condotto in Val San Giacomo, area connotata da un'evoluzione insediativa omogenea, riconducibile alla sistemica agro-silvo pastorale, che ha guidato l'individuazione di sottosistemi territoriali utilizzati come chiave di lettura diacronica. La base conoscitiva è stata così definita attraverso la ricostruzione storico urbanistica, utilizzando fonti cartografiche, archivistiche, bibliografiche e banche dati. L'incrocio delle fonti ha permesso di delineare 4 assetti storici (FIG. 2) ricostruiti in ambiente GIS, a cui si aggiunge un'ultima lettura, basata sui dati ISTAT 2011, preliminare all'analisi attuale.

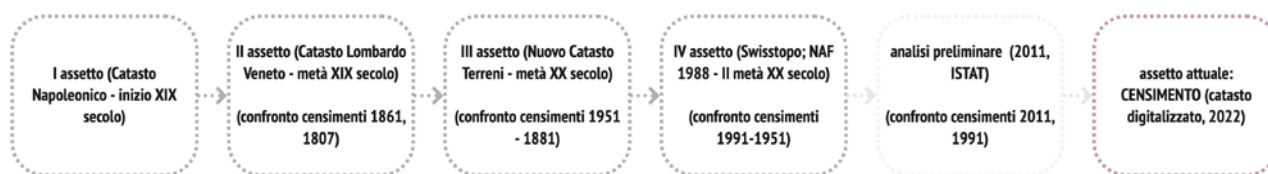


Fig. 2. Schema degli assetti storico urbanistici [I. Calvi]

Il censimento partecipato – eseguito su edifici costruiti prima degli anni '50 – è stato svolto attraverso circa 50 sopralluoghi, utilizzando strumenti collaborativi come KOBO Toolbox. L'ingaggio è partito dai consorzi dei frazionisti, figure chiave nella gestione collettiva delle risorse territoriali, e da enti del Terzo settore, per poi estendersi alla popolazione attraverso momenti informali.

Accanto al censimento, la ricerca si è concentrata sulla costruzione di un terreno comune, necessario per sostenere forme di corresponsabilità verso la cura del patrimonio diffuso. Le mappature, i sopralluoghi e il dialogo sono diventati dispositivi relazionali per tracciare la trama relazionale che lega le persone ai luoghi, facendo emergere necessità, fragilità e visioni future. Sono state utilizzate metodologie proprie del lavoro sociale [Calcaterra, Pancioli, 2021; Turchi, Vendramini, 2021], creando le condizioni affinché la produzione di conoscenza potesse diventare un processo condiviso e un primo esercizio di governance collaborativa.

Le informazioni raccolte sono state organizzate nell'archivio digitale, strutturato su 4 livelli relazionati fra loro (edifici, località, sottosistemi territoriali, comuni), utilizzando la piattaforma NOTION (FIG. 3). Questa struttura permette di restituire una visione d'insieme della rete insediativa ma anche di accedere a livelli di approfondimento puntuali. L'approccio storico [Oteri, 2024b], dunque, è diventato la base per la formazione dell'archivio. Lo strumento ideato non è un semplice contenitore, ma un dispositivo aperto, pensato per essere aggiornabile, interrogabile e capace di generare nuove letture e relazioni territoriali. Il progetto si allinea quindi ai principi delle *digital humanities* [Previtali, 2023] che valorizzano la condivisione della conoscenza e la collaborazione, riconoscendone il valore processuale.

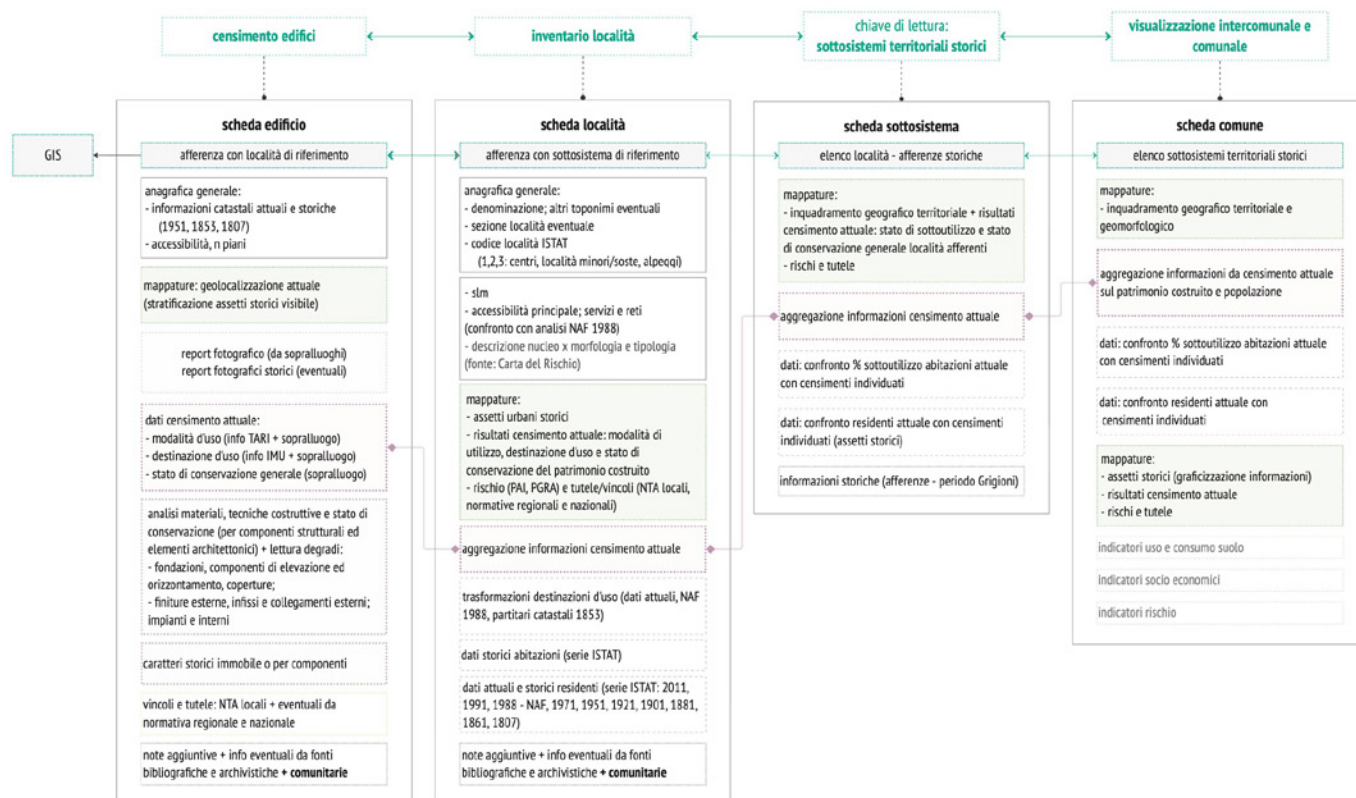


Fig. 3. La struttura complessa dell'archivio digitale [I. Calvi]

Risultati

L'archivio digitale integra ai dati storici le informazioni raccolte su oltre 5000 edifici – distribuiti in 140 località organizzate in 19 sottosistemi – connesse al catasto attuale in ambiente GIS. La sua natura di meta-fonte [Grava et al., 2020] lo configura come *Historical Spatial Data Infrastructure* [Banuelos et al., 2021]: attraverso la sistematizzazione di dati eterogenei, esso costituisce la base per l'elaborazione di strategie di tutela, gestione e uso del patrimonio diffuso, garantendo la condivisione dei dati. Su queste basi è stato sviluppato un WebGIS prototipale (FIG. 4), prima traduzione operativa dell'atlante digitale: esso consente di visualizzare la stratigrafia storica della rete insediativa, il censimento attuale e una prima restituzione della dimensione socio-culturale delle risorse. Pur nella sua configurazione essenziale, il prototipo ha permesso di testare la struttura delle informazioni, valutarne la leggibilità e avviare una riflessione sulla futura governance in vista della sua trasformazione *open access*.

Lo strumento co-costruito, inoltre, può essere inteso come mappa culturale significativa [Currie, Correa, 2021]: la partecipazione ha infatti generato conoscenza condivisa, attivando non solo un livello di interazione individuale, ma anche collettivo, permettendo il confronto condiviso. In questo senso, l'atlante si configura come infrastruttura relazionale: uno spazio di mediazione a sostegno della co-produzione di senso. Il modello generativo su cui si fonda non si limita alla restituzione dei dati, ma mira ad attivare processi di corresponsabilità, nei quali comunità e istituzioni possano collaborare per obiettivi comuni. L'atlante, dunque, è diventato un dispositivo trasformativo del discorso territoriale, abilitando relazioni e pratiche partecipate di cura del territorio.

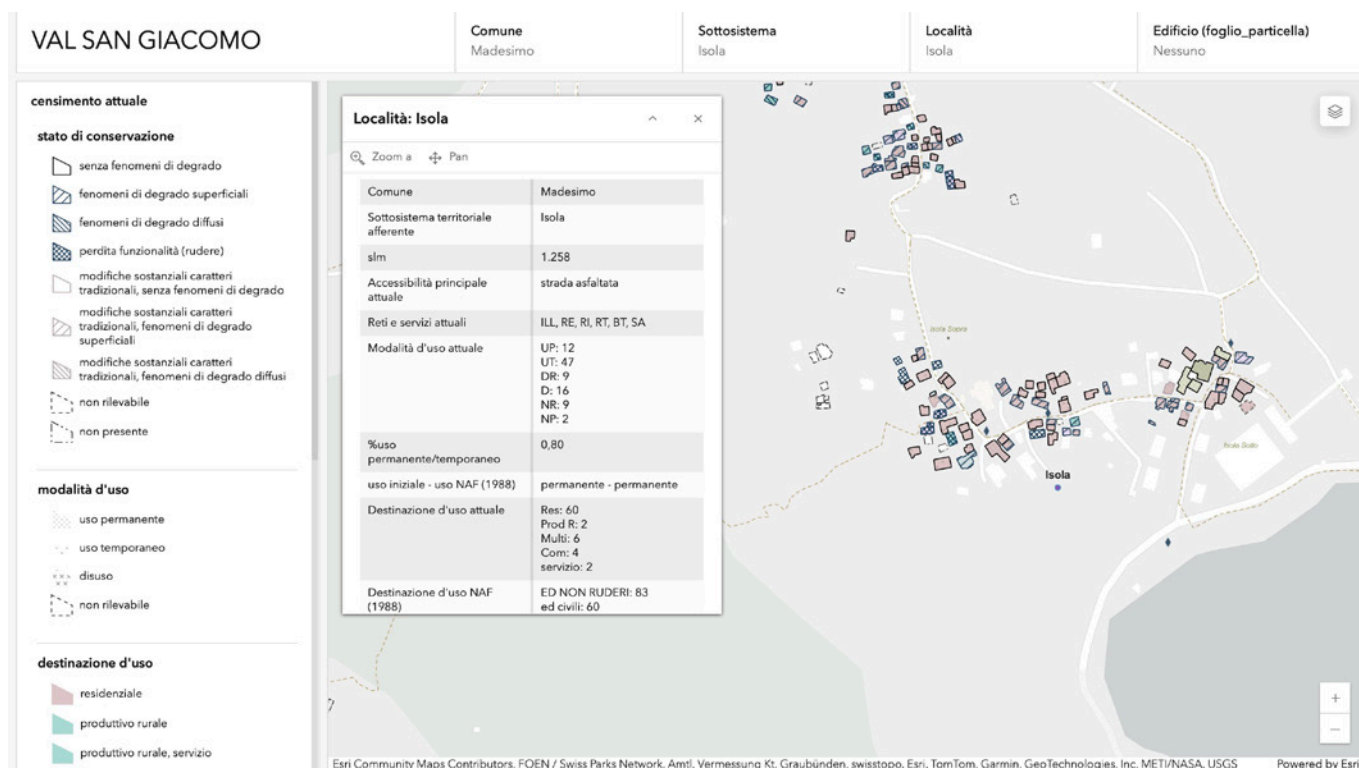


Fig. 4. Estratto dal WebGIS, il prototipo dell'atlante digitale (<https://www.arcgis.com/apps/dashboards/64f0685e-32564c83aa421c052223ee84>) [I. Calvi]

Nel complesso, il censimento ha consentito di verificare lo stato attuale del patrimonio, mettendo in evidenza elementi di permanenza e trasformazione. Il contributo della comunità locale si è rivelato fondamentale per interpretare i dati e far emergere la trama relazionale che sostiene la cura del patrimonio e del paesaggio. Dai dati emersi (FIG. 5), se l'uso permanente risulta contenuto in tutti e tre i comuni, l'uso temporaneo raggiunge circa il 50% a Madesimo e Campodolcino e il 30% a San Giacomo Filippo. Sul piano della conservazione, i primi due comuni presentano circa il 70% di edifici in buone condizioni, il 45% nel terzo caso. La combinazione di questi dati mostra una quota di edifici ben conservati attualmente non usati, mentre la percentuale di edifici in cattivo stato risulta inferiore, indicando una diffusa manutenzione del patrimonio.

Sulla base dei risultati e dai temi emersi, sono stati organizzati alcuni incontri finali che hanno consolidato la rete sociale attiva (FIG. 6), sottolineando l'importanza di mantenere un confronto permanente. Il percorso partecipato ha così generato strumenti conoscitivi e operativi, supportando nuovi processi collaborativi.

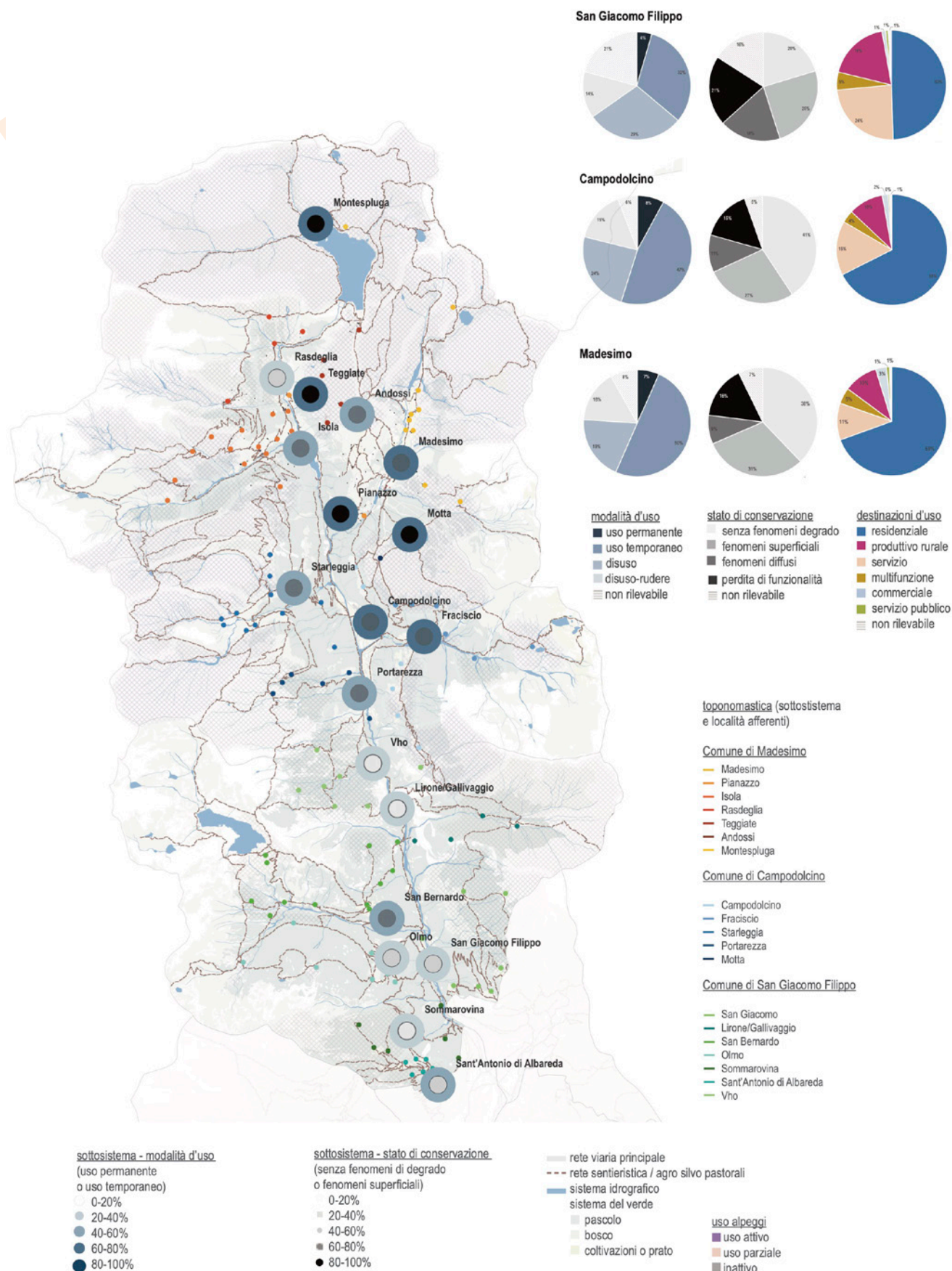


Fig. 5. I risultati del censimento sul patrimonio costruito della Val San Giacomo [I. Calvi]



Fig. 6. Alcuni momenti dell'ultimo incontro pubblico effettuato nell'area di ricerca per validare l'atlante digitale [foto di Jiang P.]

Conclusioni

La ricerca mostra come, nei contesti in cui la tutela non è capillare e la conoscenza è frammentata, il coinvolgimento della comunità sia condizione necessaria per riconoscere, interpretare e riattivare i valori del patrimonio. Il censimento partecipato e la co-costruzione degli strumenti digitali hanno agito come esercizio di consapevolezza collettiva, contribuendo a far emergere forme diffuse ma disperse di cura, orientandole verso una potenziale comunità di pratica coesa.

L'atlante e l'archivio costituiscono potenziali strumenti tecnici utili per impostare strategie di conservazione programmata alla scala sovralocale, ma anche per integrare elementi oggi assenti nei PGT comunali. La loro natura flessibile consente inoltre di integrare nel tempo nuovi dati e livelli di interpretazione.

Oltre al valore operativo, l'atlante ha svolto la funzione di dispositivo collaborativo, favorendo il dialogo tra comunità e istituzioni: esso ha operato come spazio di confronto, avviando un processo di ripoliticizzazione della dimensione territoriale e rendendo visibili risorse latenti, responsabilità diffuse e pratiche di cura che sostengono il territorio. L'atlante, dunque, non va inteso come esito concluso, ma come piattaforma generativa su cui costruire strategie e azioni condivise.

Bibliografia

Monografie

- Benetti, A., Benetti, D. (1984). *Valtellina e Valchiavenna. Dimore rurali*. Jaca Book.
- Benetti, D. (2000). *Il segno dell'uomo nel paesaggio: società e ambiente di Valtellina e Valchiavenna*. Quaderni Valtellinesi.
- Currie, M., Correa, M. M. (2021). *The Culture and Communities Mapping Project*. Palgrave Macmillan.
- Calcaterra, V., Panciroli, C. (2021). *Il Lavoro Sociale di Comunità passo dopo passo*. Erickson.
- Fiorani, D. (2019). *Il futuro dei centri storici. Digitalizzazione e strategia conservativa*. Quasar.
- Giovanoli, D. (2009). *Facevano case, 1450 – 1950*. Pro Grigioni Italiano.
- Grava, M., et al. (2020). *Historical GIS. Strumenti digitali per la geografia storica in Italia*. Associazione Italiana di Cartografia.
- Previtali, G. (2023). *Che cosa sono le digital humanities*. Carocci.
- Settis, S. (2012). *Paesaggio Costituzione cemento: la battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*. Einaudi.
- Turchi, G. P., Vendramini, A. (2021). *Dai corpi alle interazioni: la Comunità umana in prospettiva dialogica*. Padova University press.

Articolo in rivista

- Banuelos, J. K., et al. (2021). *The Role of Information Management for the Sustainable Conservation of Cultural Heritage*. In «Sustainability» n. 13.
- Dufour, N. (2004). *La tutela dei centri storici in valle d'Aosta*, in «Bollettino della Soprintendenza per i Beni Culturali» n. 0/2002-2003.
- Fiorani, D. (2020). *Metodologie d'indagine sul problema dell'abbandono dei centri storici. Un'introduzione*. In «ArchHistoR» n. 7.
- Oteri, M. A. (2019). *Architetture in territori fragili. Criticità e nuove prospettive per la cura del patrimonio costruito*, in «ArchHistoR» n. 11.
- Oteri, M. A. (2020). *Strategies and Policies for Relaunching Depopulated Small Towns in Inner Areas. A Human Scale Perspective*, in «ArchHistoR» n. 7.
- OTERI, M. A. (2024a). *Abandonment in Perspective. Interpretations and New Openings*, in «ArchHistoR» n. 13.
- OTERI, M. A. (2024b). *Lost and found. History-based Approaches in the Strategies for the Preservation of Abandoned Heritage*, in «ArchHistoR» n. 13.
- Rossitti, M., et al. (2022). *The Social Dimension of Architectural Heritage Reuse. Theoretical Reflections about a Case Study in Campania Region*, in «ArchHistoR» n. 17.
- Rossitti, M., Torrieri, F. (2022). *Action research for the conservation of architectural heritage in marginal areas: the role of evaluation*, in «Valori e Valutazioni» n. 30.
- Smith, L. (2012). *Discourses of heritage: implications for archaeological community practice*. In «Questions Du Temps Présent».

Volumi collattanei con curatore

- Membretti, A., Barbera, F., Tartari, G., a cura di (2024). *Migrazioni verticali. La montagna ci salverà?* Donzelli.

Fonti archivistiche

Chiavenna. Archivio Comunità Montana Valchiavenna. *PUCM*. f.lo 352 – 367.

Chiavenna. Archivio Comunità Montana Valchiavenna. *Inventario Nuclei di Antica Formazione*. f.lo 621 – 638.

Sitografia

<https://atlantidigitali.fondazionecourmayeur.it/atlanti/> (gennaio 2026)

<https://caserurali.cultura.gov.it> (gennaio 2026)

<https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-docs/it/v1.0-giugno-2022/index.html> (gennaio 2026)

<https://www.kobotoolbox.org/> (gennaio 2026)

<https://www.istat.it/notizia/basi-territoriali-e-variabili-censuarie/> (gennaio 2026)

<https://mappe.regione.vda.it/pub/geoCartoSCT/> (gennaio 2026)

https://www.mit.gov.it/nfsmitgov/files/media/notizia/2025-06/PRESENTAZIONE_TAVOLO%20CASA%20%28r%29.pdf (gennaio 2026)

<https://www.multipplan.servizirl.it/pgtwebn/#/public/ricerca> (gennaio 2026)

<https://www.notion.com/> (gennaio 2026)

<https://opencoesione.gov.it/it/AI/> (aprile 2025)

https://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/architettura_rurale/censimento_architetturarurale_i.aspx (gennaio 2026)

<https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/RECOMMENDATION-ON-OPEN-SCIENCE-2021-Certified.pdf> (gennaio 2026)

Istat (2024). *Quasi un'abitazione su tre non è occupata. Più della metà costruita nella seconda metà dello scorso secolo*. https://www.istat.it/wp-content/uploads/2024/08/Today-Abitazioni_01_08-2024.pdf (gennaio 2026)

Levi, D., La Monica, D. (2015). *La tutela del patrimonio culturale tra Stato e regioni*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni_\(L'Italia-e-le-sue-Regioni\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni_(L'Italia-e-le-sue-Regioni)/) (gennaio 2026)

Sira (2023). *Documento di indirizzo per la qualità dei progetti di restauro dell'architettura*. Atti di convegno (Napoli, 15-16 giugno 2023). https://sira-restauroarchitettonico.it/wp-content/uploads/2024/02/Atti_SIRA_2023-Sezione0-LOW.pdf (gennaio 2026)

Descrivere la città. Pratiche mercantili e spazi relazionali nell'Archivio Datini online: potenzialità e limiti di una risorsa digitale

Describing the City. Mercantile Practices and Relational Spaces in the Datini Archive Online: Potentials and Limits of a Digital Resource.

Maria Giagnacovo

Dipartimento di Economia, Università degli Studi del Molise
giagnaco@unimol.it

Abstract

Il carteggio Datini, consultabile online in riproduzione digitale, può essere una fonte privilegiata anche per lo studio della città nel tardo Medioevo. Attraverso una selezione di lettere, il paper analizza la città come spazio sociale e relazionale, ricostruendo pratiche mercantili, reti e percezioni urbane. Il contributo discute anche in che misura le modalità di consultazione del portale influenzino selezione del corpus e possibilità di analisi, per riflettere su un problema più generale: il divario tra accessibilità online e fruibilità scientifica delle fonti.

Keywords

Archivio Datini online, città come spazio relazionale, accessibilità digitale e fruibilità scientifica.

The Datini correspondence, available online as digital facsimiles, represents a privileged source for studying the late-medieval city. Using a selected set of letters, the paper analyses the city as a social and relational space, aiming to reconstruct mercantile practices, networks, and urban perceptions. It also considers how the access and the consultation features of Datini portal shape both the corpus selection and analytical possibilities, addressing a broader issue in digital archives, namely the gap between online accessibility and full scholarly usability of historical sources.

Online Datini Archive, City as Relational Spaces, Digital accessibility and scholarly usability.

Introduction

In line with open science and open-access policies, web-based digital archives are broadening access to primary sources and reshaping historical research, often framed in terms of 'democratisation' [Berlin Declaration 2003; UNESCO 2021; Bolick 2006]. The portal of the State Archives of Prato provides a relevant example. It allows online access to the commercial and private correspondence of Francesco Datini [Melis 1972] – a merchant active at the turn of the fourteenth and fifteenth centuries [Melis 1962; Nigro 2010] – through digital images supplemented by essential descriptive metadata and, in some cases, transcriptions drawn from published editions [e.g., Cecchi Aste 1997]. Yet this resource does not qualify as open access in the strict sense [Suber 2012, 1-27] since reproduction and reuse are restricted and effective use depends on palaeographical skills as well as the uneven availability of transcriptions. Its principal value lies in making 150,000 letters – one of the richest late-medieval epistolary corpora – remotely accessible along with their descriptive records. This paper argues that the Datini correspondence available online is a valuable tool for reading the late-medieval city not as a material backdrop to mercantile activity, but as a social and relational space shaped by the representations, experiences and perceptions of those who lived and worked within it, and continually renegotiated through their actions. Such actions can be examined in terms of mobility and connectivity, within flows of people, goods and information [Goodson, Lester, Symes

2016; Lefebvre 1991; Massey 2005; Sheller, Urry 2006]. More specifically, the letters ‘tell’ the city through economic and logistical markers while also expressing opinions about its inhabitants, settlement patterns, everyday practices and operational networks. The paper pursues two aims: first, to show how the correspondence helps map an operational and relational urban geography; second, to use the Datini Archive as a case study to discuss critically the possibilities and limitations of a freely accessible digital resource.

1. The City in the Letters: Sources, Practices and Relations

Francesco Datini’s archive preserves documentation produced by his companies’ system over roughly fifty years (1363-1410). For merchants, letters were a fundamental instrument [Frangioni 2006; Hayez 2004] as they transmitted information required to make decisions, reduce uncertainty, and adjust strategies to markets and conjunctures. Datini’s epistolary network conveyed information on the urban context of economic action (transport and communication systems, port nodes, local usages and customs, the security of exchanges), allowing the city to be examined as a space of practices and relations. This analysis draws upon a purposive sample of letters consulted digitally and supplemented by published editions: we identified place names, locations and urban practices related to trade, as well as judgements, reputations and choices of residence. While not generalisable to the entire Datini corpus, these letters show that they do not only merely serve as a descriptive source, they also construct hierarchies and functions among places, yielding an image of the city shaped by the circulation of information and by perceptions of relationships. The relational dimension of urban space emerges clearly in decisions about where to locate one’s activities. In 1391, Andrea di Bonanno, a partner in the Datini company in Genoa, sought a house “closer to the Banchi”, the city’s commercial and financial core, both for the “advantages in trade” and because porters were more readily available, and cheaper, at a short distance: “they go more readily when it is nearer”¹. In 1398, Andrea describes moving to another house “opposite the *fondaco* that we keep beside the Banchi”, because it offered more functional spaces for business: “a large vaulted cellar for storing bulky goods and a vaulted room above it for merchandise; then an entresol for the writing desk with a bed for the young men and to keep goods in”² (Figg. 1-2).

Such choices show that urban space is not a neutral backdrop; rather, it is hierarchised by operational considerations – times, costs, accessibility, intermediations, concentration of services – and takes shape as a network of practical relations. Comparable logics appear in Majorca, where Datini’s collaborators rented “a large shop on the Cariera della Mare”, in the Santa Cruz quarter, close to the city’s quays, where maritime-trade activities occurred. In the same area, they also leased “a house (...) large and very fine indeed (...) in an excellent location (...) well provided with warehouse and chamber and everything else that is needed” [Nigro 2003, 114; Houssaye Michienzi 2018]. Merchants assessed cities as spaces marked by distances, times, difficulties, and movement costs, factors that shaped everyday operations. Proximity was understood functionally, as access and availability to services, intermediaries, and infrastructure that facilitated companies’ activities: hence the tendency to settle “in a place of merchants” [Michienzi 2018], that is, in districts dense with shops and ware-

1 Prato. State Archives of Prato. *Datini*. B. 654, 507435.

2 Ivi. B. 659, 507488.

houses and close to market sites and means of communication [Orlandi 2008, 42-43]. Proximity can therefore be read an index of relational density and urban centrality within space considered as produced through interrelations [Massey 2005; Lefebvre 1991]. For merchants, density translated into practical advantages such as easier access to intermediaries, infrastructure and everyday services, which reduced time and transaction costs. Urban space, through the merchants' eyes, was defined by operational relations – proximity, accessibility, time, costs, routine intermediations, infrastructure – that influenced their decisions. The letters also report evaluations of operating conditions across marketplaces. Pisa, for instance, is described as an unfavourable environment for business, marked by “too many eyes and too many operators, and (...) poor market conditions”, whereas Barcelona is portrayed as a market rich in commercial opportunities and comparatively advantageous in competitive terms³. Genoa is considered as “a good place”⁴ for doing business, as is Valencia, which “trades extremely well with Avignon”⁵, whereas Bologna is not regarded as a merchant city” [Greci 2010, 442]. In this way, marketplace reputation furnished companies with useful information that guided their strategies, presence and decisions. Beside proximity and accessibility, the correspondence allows us to trace a reputational geography [Poloni 2021, 2024]. Marketplaces, mercantile communities, individual economic actors and companies are assessed in terms of competitiveness, reliability, risk and competence, shaping decisions about where to operate and with whom to partner. Urban space is thus perceived as a social environment – more or less secure for commercial and financial activity – conceived as a network of relationships. Judgement is therefore functional to mercantile practice; relations among merchants rely on reputation, trust and reciprocity. Such judgements extend beyond individuals to include mercantile communities, defined by origin or affiliation, producing an informal hierarchy of reliability, expertise and litigiousness that helped merchants gauge risk when selecting counterparties. The letters provide concrete examples of these classificatory practices. Tuscan merchants, for instance, express evident distrust towards Genoese operators, described as “quarrelsome men”, and advise avoiding “*chanbiare*” or “*pigliare sichurtà*” – namely exchanging money or taking out insurance – since “it comes far too hard to these people to pay out money!”⁶. Savonese merchants are labelled “the worst (...) in the world”⁷, while Catalans are deemed unreliable for inflating the prices of their goods – “they always go up into the mountains in the price they put on their wares” – only then to retreat, “sliding down much lower”⁸. These judgements function as a practical criterion of economic selection. The city thus emerges as a space in which reputation – and the behaviours attributed to mercantile communities and individuals – carries substantial weight. Conversely, recognised expertise could enhance opportunity. Matteo Benini of Arles, acknowledged for his knowledge of the Provençal wool market, is described as “the most capable supplier, better than anyone else there may be”⁹. Likewise, Datini's reputation in Genoa – “you have a good and great name here as a merchant, so people say”¹⁰ – secured his collaborators a warm reception and

3 Ivi. B. 1112, 9281419.

4 Ivi. B. 505, 305386.

5 Ivi. B. 657, 507494.

6 Ivi. B. 745, 111041; B. 877, 902673.

7 Ivi. B. 657, 107678.

8 Ivi. B. 511, 308404.

9 Ivi. B. 655, 107739.

10 Ivi. B. 650, 312437.

many business proposals. Reputation circulated beyond the boundaries of any single city. Arnaldo di Sorante's standing as a "very rich and a great merchant"¹¹ was recognised beyond Barcelona, enhancing the appeal of his proposals to the Datini system. Conversely, poor reputation could prompt merchants to reduce collaboration or break ties altogether: "As for these men of Deo (Ambrogi), I shall give them little work henceforth (...). I like their dealings but little, for I see Tetaldo gambling; in a single night he could ruin them and others" [Orlandi 2008, 496]. Taken all together, these passages show that cities functioned both as a framework for economic action and as a social space shaped by reputation, trust and strategy.

2. The Datini Archive Online as a Digital Resource: Usability, Metadata and Constraints

The analysis presented above is made possible by the informational richness of mercantile correspondence. It also depends on the modes of access, description, and reuse through which the letters are made available online. It is therefore necessary to clarify to what extent the Datini Archive portal currently constitutes an effective research environment: which upstream operations it enables on the corpus – selection, sampling, querying –, which limitations persist, and, above all, the gap between consulting digital reproductions and their practical scholarly usability. Digitisation and online availability do not automatically guarantee a scientific use of sources. What matters is the quantity and quality of metadata, the effectiveness of search and query tools, and the constraints on reproduction and reuse [Petrella 2019]. These issues have been highlighted by RESTORE (*smaRt accESs TO digital heRitage and mEmory*), coordinated by OVI-CNR, which has identified recurring criticalities in the handling of digital resources [Coradeschi et al. 2021; Degl'Innocenti et al. 2021, 2023; Coradeschi, Pinna 2024]. The Datini Archive online provides a particularly instructive case. It offers free online access to digital reproductions of the merchant's correspondence, as well as documents produced within his companies. Each item is accompanied by a descriptive record with essential metadata – reference code, sender, recipient, places, dates, document type: (Fig. 3) – and, at times, additional information – language, transcription, goods (Fig. 4).

Such records can function as an orienting infrastructure for building replicable samples – for instance by *fondaco*, place of origin, destination, date –, enabling serial analyses of inter-urban flows (origin/destination) and chronologies (density by month/year), as well as reconstruction of epistolary networks (who writes to whom, from where, with what frequency, and in which periods). Orlandi, for example, visualised the nodes and epistolary connections of the Datini company in Catalonia by entering sender/recipient and origin/destination data into network-analysis software, while emphasizing that the network does not exhaust the totality of personal and economic relationships, which can only be fully recovered through textual analysis [Orlandi 2014]. The Datini portal can provide, prior to engagement with the full text of letters, metadata that allow researchers to analyse nodes, connections, hierarchies and circuits of informational exchange. These features however require textual and contextual corroboration to be fully understood. A critical issue remains, one that directly shapes the heuristic and research potential of the Datini corpus: the gap between consulting an im-

11 Ivi. B. 655, 107841.

NELLO DI SER BARTOLOMEO DI SER NELLO a DATINI FRANCESCO DI MARCO E ANDREA DI BONANNO DI SER BERIZO E COMP. (15/12/1394)

sta in	Fondaco di Genova / Carteggio ricevuto dal fondaco / proveniente da BOLOGNA / 753.16 Lettere di NELLO DI SER BARTOLOMEO DI SER NELLO a DATINI FRANCESCO DI MARCO E ANDREA DI BONANNO DI SER BERIZO E COMP.
Fondaco	GENOVA
segnatura	busta 753, inserto 16, codice 112497
tipologia	CARTEGGIO COMMERCIALE
mittente	NELLO DI SER BARTOLOMEO DI SER NELLO
destinatario	DATINI FRANCESCO DI MARCO E ANDREA DI BONANNO DI SER BERIZO E COMP.
indirizzata a	DATINI FRANCESCO DI MARCO E ANDREA DI BONANNO DI SER BERIZO E COMP.
provenienza	BOLOGNA
destinazione	GENOVA
data di partenza	15/12/1394
data di arrivo	07/01/1395, SUL DOC. STILE FIORENTINO DELL'INCARNAZIONE
consistenza	carte 1
supporto	CARTACEO
conservazione	LACERA E GUASTA

NAVIGA GERARCHIA | 2 IMMAGINI | PERMALINK

BASCIANO DA PESCHINA a DATINI FRANCESCO DI MARCO (27/01/1383)

sta in	Fondaco di Prato / Carteggio ricevuto dal fondaco / proveniente da MILANO / 341.26 Lettere di BASCIANO DA PESCHINA a DATINI FRANCESCO DI MARCO
Fondaco	PRATO
segnatura	busta 341, inserto 26, codice 2516
tipologia	CARTEGGIO COMMERCIALE
mittente	BASCIANO DA PESCHINA
destinatario	DATINI FRANCESCO DI MARCO
indirizzata a	DATINI FRANCESCO DI MARCO
provenienza	MILANO
destinazione	PRATO
data di partenza	27/01/1383
data di arrivo	12/02/1383, SUL DOC. STILE FIORENTINO DELL'INCARNAZIONE
consistenza	carte 1
supporto	CARTACEO

NAVIGA GERARCHIA | 2 IMMAGINI | trascrizioni
TRASCRIZIONE 1 | PERMALINK

Fig. 3. State Archives of Prato: descriptive record with essential metadata

Fig. 4. State Archives of Prato: descriptive record with transcription

age and accessing queryable textual content. The full text of letters is rarely available and, when it is, it derives from printed editions. Moreover, the portal lacks systematic alignment between images and transcriptions, both for collections edited some time ago (e.g. the letters sent from Majorca [Nigro 2003]) and for more recently published materials (e.g. the letters written by Paolo da Camerino [Di Stefano 2025]). The lemmatised textual corpus searchable via GattoWeb/OVI (Fig. 5) – including anthroponyms, toponyms and hyperlemmas useful for socio-economic and social-historical research which improves usability – is likewise built on a subset of edited letters.

These resources reduce the palaeographical barrier and enhance queryability only for a limited portion of the Datini correspondence. For the remaining letters, turning consultation into analysis still requires substantial preliminary work including reading digital reproductions, indexing contents, and extracting passages capable of supporting different research trajectories, which include semantic-analysis approaches. In other words, while many can access the reproductions online, far fewer can translate consultation into data, interpretation, and research. Launched in 2020, RESTORE sought to narrow the gap between accessibility and full scholarly usability through a FAIR-inspired approach integrating digital resources produced in different contexts. It addressed the issue by expanding available content and, above all, by working on the normalisation, alignment and interoperability of data across domains. RESTORE adopted a shared conceptual model (CIDOC-CRM) and published data in a queryable form through search tools and more accessible interfaces. For the Datini Archive, RESTORE enhanced the lemmatised corpus by integrating – for a set of 3,012 letters – metadata from two domains (the State Archives of Prato and OVI). These data are presented in ways that support comparison without conflating provenance; where available, the transcription is presented alongside the list of lemmas. RESTORE thus represents a first step towards a more integrated and replicable use of the Datini correspondence, not limited to image consultation, while still requiring researchers



Fig. 5. GattoWeb™, lemmatised corpus of the Datini Archive

to engage with the digital reproductions or, alternatively, the transcriptions provided via the portal and printed editions. In continuity with RESTORE, developments within DARIAH.it/H2IOSC focus on handwritten text recognition (HTR) and the lemmatisation of early Italian. A dataset of approximately 300 Datini letters (digital image plus transcription) has been selected, and training has begun for an HTR system targeting *mercantesca* script using eScriptorium (Kraken), with provision for annotating transcriptions according to palaeographical, philological and historical criteria [Coradeschi, Pinna 2024, 384]. A structural issue affecting scholarly reuse nonetheless remains: licensing and reuse constraints – requests for digital reproductions free of charge or subject to payment; authorisations or notifications for publication – governed by the applicable legal framework. For this reason, the Datini Archive remains a digital resource that is freely consultable but does not fully correspond to open access, particularly in terms of reuse.

Conclusions

The Datini correspondence accessible online, while offering limited insight on the material transformations of the city, is particularly valuable for understanding the late-medieval city as a relational space, continuously renegotiated and operationally organised in relation to companies' economic decision-making. At the same time, the Datini Archive highlights the gap between making sources available online and enabling their fully scholarly use: open access to digital reproductions does not automatically ensure usability, as access to images does not entail systematic availability of textual content that is queryable and reusable for research purposes. The portal therefore provides open access to images of the letters, but not consistently to their full text. Usability could be enhanced by progressively pairing images with transcriptions, enriching and normalising metadata, and improving text-based discovery tools; in this respect, RESTORE and the OVI lemmatised corpus represent an

important first step, helping to lower barriers to access and improving queryability by linking images, descriptive records and textual layers. Further developments may contribute in the medium term, including the planned migration of the Datini database to ICAR's *Sistema informativo archivistico* (SIA) and HTR experiments via Transkribus on Datini account books. For the purposes of the present analysis, the Datini correspondence available online is useful for constructing comparable and replicable samples. Nevertheless, interpreting urban space in its semantic dimensions still requires careful reading and indexing of the texts.

Bibliography

Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanistic (2003). <https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration>

Bolick, C.M. (2006). *Digital Archives: Democratizing the Doing of History*, in «International Journal of Social Education», n. 1, vol. 21, pp. 122-134.

Cecchi Aste, E. (1997). *Il carteggio di Gaeta nell'archivio del mercante pratese Francesco di Marco Datini, 1387-1405*, Gaeta, Edizioni del comune di Gaeta.

Coradeschi, F., Degl'innocenti, E., Di Meo, C., Sanesi, M., Spadi, A., Spinelli, F. (2021). *Mappatura e modellazione CIDOC-CRM per l'integrazione delle risorse del progetto RESTORE*, «Umanistica Digitale», n. 11, pp. 47-70.

Degl'innocenti, E., Canova, L., Coradeschi, F., Di Meo, C., Sanesi, M., Spadi, A., Spinelli, F. (2023). *The RESTORE project: a final review*, in *Proceedings of the 19th Conference on Information and Research Science Connecting to Digital and Library Science*, a cura di A. Bardi, A. Falcon, S. Ferilli, S. Marchesin, D. Redavid, <https://ceur-ws.org/Vol-3365/>, pp. 167-169.

Degl'innocenti, E., Spadi, A., Spinelli, F. (2021). *RESTORE: smaRt access TO digital heRitage and mEmory*, in *AIUCD 2021-DH per la società: e-guaglianza, partecipazione, diritti e valori nell'era digitale*, Pisa, Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale, pp. 3-11.

Degl'innocenti, E., Spadi, A., Spinelli, F., Francalanci, L., Perino, M., Falini, I., Coradeschi, F., Pinna, F. (2024). *Strumenti digitali per la trascrizione e la lemmatizzazione di testi in italiano antico*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD2024*, a cura di A. Di Silvestro, D. Spampinato, DOI: <https://dx.doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7927>.

DI STEFANO, E. (2025). *Le Marche il Mediterraneo l'Europa. Lettere di Paoluccio di maestro Paolo di Camerino a Francesco di Marco Datini*, FUP, Firenze-Prato.

Greci, R. (2010). *Il Carteggio datiniano da Bologna, Ferrara, Parma*, in *Francesco di Marco Datini. L'uomo il mercante*, a cura di G. Nigro, Firenze, FUP, pp. 441-453.

Goodson, C., Lester A.E., Symes C. a cura di (2016). *Cities, Texts and Social Networks, 400-1500. Experiences and Perceptions of Medieval Urban Space*, New York, Routledge.

Frangioni, L. (2006). *Economia, sviluppo, informazione: i secoli XIII e XIV*, Campobasso, Università del Molise.

Hayez, J. (2004). *Avviso, informazione, novella, nuova: la notion de l'information dans les correspondances marchandes toscanes vers 1400*, in *Information et société en Occident à la fin du Moyen Âge*, a cura di C. Boudreau, K. Fianu, C. Gauvard, M. Hébert, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 113-134.

Houssaye Michienzi, I. (2018). *Ciutat de Majorque, creuset des populations à la charnière des XIVe et XVe siècles*, in *Entre deux rives*, a cura di G. Buti, É. Malamut, M. Ouerfelli, P. Odorico Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 451-471.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*, Oxford, Blackwell.

Massey, D. (2005). *For space*, London, Sage.

- Melis, F. (1962). *Aspetti della vita economica medievale. (Studi nell'Archivio Datini di Prato)*, Firenze, Olschki.
- Melis, F. (1972). *Documenti per la storia economica dei secoli XIII-XVI*, Firenze, Olschki.
- Nigro, G. a cura di (2010). *Francesco di Marco Datini. L'uomo il mercante*, Firenze, FUP.
- Nigro, G. (2003). *Mercanti in Maiorca. Il carteggio datiniano dall'isola (1387-1396)*, Firenze, Le Monnier, 2 voll.
- Orlandi, A. (2008). *Mercanzie e denaro: la corrispondenza datiniana tra Valenza e Maiorca (1395-1398)*, València, Universitat de València.
- Orlandi, A. (2014). *Networks and Commercial Penetration Models in the Late Medieval Mediterranean: Revisiting the Datini*, in *Commercial Networks and European Cities, 1400-1800*, a cura di A. Caracausi, C. Jeggle, London, Pickering & Chatto, pp. 81-106.
- Petrella, M. (2019). *The impact of digital geo-iconography. Limits and potentialities of the use of online sources for the history of cartography*, in «J-Reading. Journal of Research and Didactics in Geography», n. 8, vol. 1, pp. 55-69.
- Poloni, A. (2024). *Alle origini del network. I cambiamenti nell'organizzazione del commercio internazionale alla fine del medioevo*, in «Storica», a. XXX, n. 89, pp. 9-46.
- Poloni, A. (2021). *Francesco Datini e Hildebrand Veckinchusen: il commercio internazionale dopo la peste del Trecento*, in «Storicamente», n. 37, DOI: [10.52056/9788833138732/37](https://doi.org/10.52056/9788833138732/37).
- Suber, P. (2012). *Open Access*, Massachusetts Institute of Technology, <https://direct.mit.edu/books/book/3754/Open-Access>
- Unesco Recommendation on Open Science (2021). DOI: <https://doi.org/10.54677/MNMH8546>.

Sofia's Secret Gardens: The Hidden Authors of The Domestic Public Space

I giardini segreti di Sofia: Gli autori nascosti dello spazio pubblico domestico

Asya Petkova

M.Sc. Architecture and Urban Design,
Politecnico di Milano Alumni 2024*
asyapetkova98@gmail.com

Abstract

Emergendo dall'epoca socialista, lo "spazio interblocco" è un concetto oggi minacciato di estinzione nel paesaggio urbano contemporaneo di Sofia. La sua lunga marginalizzazione da parte delle autorità è il risultato della diffusa avversione sia verso il regime precedente sia verso l'edilizia residenziale prefabbricata di massa ("panelki"). Tuttavia, secondo gli abitanti, questi spazi pubblici non tradizionali – che non suggeriscono una funzione precisa ma si adattano alle loro abitudini in continua evoluzione – restano una delle migliori caratteristiche dei loro quartieri. Nel corso degli anni, i cortili condivisi hanno mantenuto un carattere semi-privato, facendo sovrapporre interessi comuni e personali. La loro analisi permette quindi di comprendere più a fondo il processo di domesticazione dello spazio esterno, oltre a offrire rilevanti spunti antropologici e culturologici sulla vita quotidiana dei loro "autori nascosti".

Keywords

domesticazione; spazio interblocco; edilizia residenziale di massa di epoca socialista.

Emerging from the socialist era, an "interblock space" is a concept threatened with extinction in Sofia's contemporary cityscape. Its long marginalisation by authorities is a product of the widespread aversion to both the former regime and prefabricated mass housing ("panelki"). However, according to inhabitants, these non-traditional public spaces, which do not suggest a concrete function but comply with their changing habits, remain one of the best features of their neighbourhoods. Throughout the years, the shared courtyards maintained a semi-private character, causing common and personal interests to overlap. Hence, their investigation brings a deeper understanding of the process of domestication of the outdoor space, as well as relevant anthropological and culturological findings about the everyday life of their "hidden authors".

domestication; interblock space; socialist mass housing.

Introduction

As the etymology of the word implies, an interblock space is an unbuilt open area encircled by dwellings. There is no clear definition of its function, nor its image, as long as its access is free for the public and its territory remains untouched by any construction developments, which are genuinely the two main sources of its exodus nowadays. The confrontation with these prime objectives is essentially subordinated to private interests and justified by the claimed insufficient aesthetic and functional performance of both "panelki" and their adjacent courtyards. Under the pressure of Sofia's constant growth, the "empty lots", thanks to the law of *restitution*, often become construction sites for completely new developments or are subjected to "brownfield" projects [Todorov 2023], assuming the previous existence of a building on the same territory. Moreover, contemporary housing projects seem to avoid incorporating such public spaces in their design. Specialists often call the phenomenon of current city planning "piece by piece" transformation [Savova, Malinov 2024]: every parcel is designed for itself, not obeying a more general strategy for the capital's development. At the end of the day, money drives developers' decisions, resulting in housing becoming more valuable than the public realm.

There is no analogue in Bulgarian history when it comes to the scope of socialist housing – in the short period of ca. 30 years, the homes of almost every second citizen of Sofia were assembled. The green network that emerged as a negative of the urban voids constitutes a significant natural backbone that consistently remained in the shadow of parks and public gardens, treated both during Socialism and today as the primary green infrastructure of the city [Savova, Malinov 2024]. Being comprehensively vacant, interblock spaces are often criticised for their size, which probably leaves the most room for unpredictable occurrences in the whole city's area. Apart from the main function of recreation, they retain the capacity of a wild nature barrier, constituting a source for air-purification and significantly reducing the "heat island effect". Their "emptiness", "abundance" and "unbridled vegetation" are often referred to negatively, whereas they could set "a strategy for the sustainable development of urban ecology" [Savova, Malinov 2024]. In the future, urban green infrastructure should incorporate not only cultivated green areas, but also wild nature catalysts for tackling climate change. Hence, the low maintenance of the interblock spaces could turn out to create a climatically better ambience for the inhabitants, as well as provide space for their altering domestic needs, which the following research will emphasise.

The investigation into Sofia's secret gardens originated as a historical research thesis including an overview of privatisation processes, the creation of a taxonomy, based on the morphology of the green areas, and the identification of peculiar objects, placed by the residents. Past and present occurrences in the interblock spaces were examined to create a catalogue of the many-faced identities they can embody. To accelerate the comprehension of these processes, the focus was narrowed down to a particular district in Sofia's periphery, called "Druzhba" (meaning friendship), conducting research through a literature review, a questionnaire with residents, an interview with the regional chief architect, photo surveys, on-site observations, analytical maps, and drawings. Extending beyond the historical narrative, this multidisciplinary approach constitutes an objective reference for the etymologisation of the "secret gardens", establishing a strategic groundwork for further interventions.

1. Privatisation of the common courtyard

After prefabrication was justified as the long-needed solution to the housing crisis in the post-war years, the domestic public space became an important pillar of the socialist party's propaganda, convincing common people of tradition's continuity through the structure of the "mikroraion" [Avramov 1970]. In the context of their populist manifesto, "panelki" were a modern replica of the traditional Bulgarian house, complemented by a garden, this time a *shared* one. The interblock space, respectively, had to serve mutual principles of leisure, which would correspond to the way of life of the "new human" [Stanoeva 2016, 21].

As poetic as the picture of interblock spaces in propagandistic texts was, as prosaic was the reason behind its planning. The interblock space was, as a matter of fact, a residual space – left unbuilt for proper distances between the prefab blocks and because of the need for large machines to be placed on the construction site. Sometimes it also outlasted the idea of a "leftover" – not efficiently planned or fully neglected because of the eventual lack of money – a piece of vegetation in the concrete jungle. As a result, the state encouraged the residents to cultivate the fields on their own, deceptively promoting these actions as a rare opportunity for individualism under circumstances of

a strictly collectivist rule. While the building typology and the size of the living space imposed some morphological limitations, the abundant greenery in front, with its “emptiness”, provided the perfect conditions to test the social integrity of the “new” society. Especially in the 80s, the years of a definite crisis in the Socialist Bloc, manifesting in the regime’s “perestroika”, the Bulgarian socialist party widely adopted the slogan “do it yourself” for a construction policy [Zlatkova 2015].

One short sentence from “Tinkering with Daily Life” reveals the essence of the indoctrinated by the totalitarian establishment feeling of ownership: “In socialism, individual meant private, but common was not public.” [Parusheva, Marcheva, Zlatkova 2010, 87] Privacy was as good as impossible, and people tried to cope with that insufficiency by generating their own rules for inhabiting common spaces. The deficiency in public facilities was compensated by the appropriation of “...the areas in front of the block of flats, where people would put some benches and tables and go there to play cards, chat or celebrate holidays.” [Parusheva, Marcheva, Zlatkova 2010, 88] While the representative public space in favour of the regime had the task to moralise citizens with certain behaviour, the domestic one was liberating them. As much as freedom existed, the space of living was its quintessence, and the green areas in between were its reflection in public. The state of the first was pivotal for the transformation of the second. After socialism collapsed in 1989, home ownership, being formally annulled for the previous four decades, was effectively restored and that by itself, created a very different attitude in terms of responsibility for the shared courtyards. Not only did the state abandon the interblock spaces, but also some residents preferred it this way – to be in possession of their own garden.

Bulgaria’s main occupation before the socialist urbanisation and modernisation processes was ultimately in agriculture, with the population being unevenly distributed in favour of the countryside. Precisely, in 1946, the rural population was three times more than the urban one, whereas for the next five years, encouraged by the state, the influx increased the number of citizens by 53% [Staneva 2016, 28]. It continued to rise in the following decades, reaching its peak in 1985 with almost 6 million people living in cities, while only half as many remained in the countryside [National Statistical Institute (NSI)]. The new inhabitants of the freshly built prefab blocks brought many of their rural customs, including arguably the most important one – the cultivation of land. A study from 2023 by the artist Andrea Popiordanova investigated the question of why there are fruit trees in one prefab neighbourhood in the capital, even if they were not planted there on purpose according to urban landscape plans [Popiordanova 2023]. In fact, they were brought by the new citizens, arriving from the countryside with their seeds or browses to sow in the ground of the new common garden.

When the unprecedented *transition* from socialist to capitalist space production began in the 1990s, the monumental public space had to prevail over the ideological load of the inconvenient past; at the same time, the domestic one was challenged to be generally affirmed as “public”. The interblock space was subjected to *restitution* processes, which had to compensate for the loss of people’s possessions, nationalised after the coup on the 9th of September, 1944. Iskra Dandolova points out a conflict, arising because of the “fair” redistribution of these lands: “It was paradoxical that in many cases after 1989 a restituted property proved to have two legal owners: one after the nationalisation and one after the restitution, since in the socialist period great parts of the nationalised real estate had been sold and privatized by other owners than the initial ones.” [Dandolova 2014] Disputed lands cause prerequisites for the explicit destiny of these spaces, most often followed by stagnation and abandonment, because of the multiple owners trying to avoid the paperwork, solving the issue with the property.

In recent years, flower beds, small fences, benches, and children's handmade toys have started to appear in many of the previously abandoned interblock spaces. People are self-consciously taking back the soil, which evolved from being a national property to a "no man's land", domesticating it through tiny interventions, creating an "architecture without architects" [Popova 2016, 166]. Nevertheless, the domestication of the interblock spaces is a double-sided phenomenon, which also challenges their status as a public space. While the inhabitants are in reality maintaining the public green areas, a service which the state should provide them with, in this manner, they are also (sub) consciously occupying and privatising what has to function as a *common* garden.

On one hand, private developers take over formerly public land, meant to serve the social needs of the estate's inhabitants, and on the other hand, the low maintenance of the persisting common spaces foreordained the autonomous acts of care from the citizens, so that they now unofficially belong to them. In other words, both the constant city's fabric densification and negligence allowed by the state lead to the general consequence of privatisation of domestic public spaces.

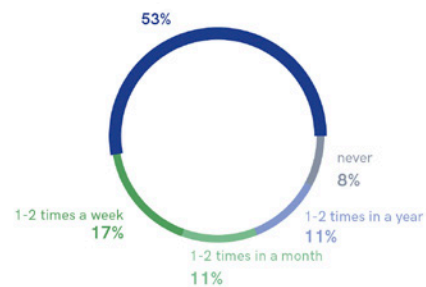
2. Main Parameters of living in Druzhba: a survey with the residents

A survey with the residents of Druzhba, conducted in the course of this research through a Google Form, published in the Facebook group of the district, outlines some key parameters of the green areas between the blocks. A total number of 219 people volunteered to take part in the survey, and their answers are correspondingly summarised, translated from Bulgarian, and announced by the author of this work.

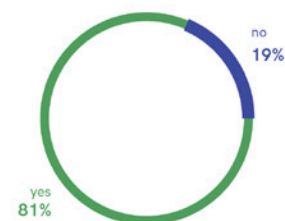
Following the appreciation of Druzhba's inhabitants about their neighbourhood, a more detailed question about their particular favourite feature reveals the park with the lake as the prime advantage of living there; the second best happens to be the interblock spaces. Besides, the residents describe the district as generally green. However, the further one gets from the public park, wherever a precarious lack of public green areas is noticed, the greater the need is for the interblock spaces to substitute them.

Another eminent detail about the significance of the interblock spaces could be grasped through the frequency of their use: more than half of the participants claim to spend time there daily (FIG.1). Furthermore, 81% of Druzhba's residents are willing to take care of their interblock spaces (FIG. 1).

How often do you use the IS(s) around your block?



Would you like to take care of (parts of) the IS nearby?



What do you mainly use the ISs for?

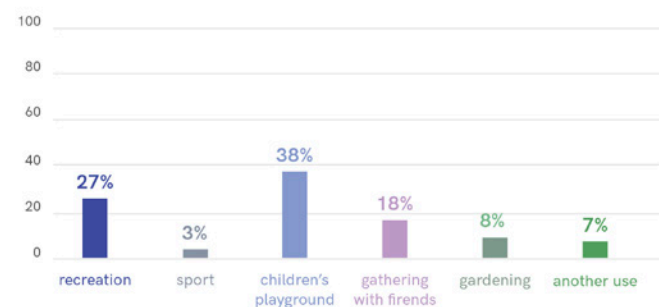


Fig. 1.

Allowing the citizens to regulate their own direct environment could bring very context-specific solutions and reinstate what is known as the “right to the city” [Lefebvre]: the principle of involving the inhabitants of space in both its design and government. Arguably, the shared gardens in Druzhba are already shaped by their inhabitants through singular, smaller interventions, outperforming in most cases the contribution of the official authorities.

On the question of what their definition of an “interblock space” is, most of the participants in the survey said they perceive it as a place for recreation and relaxation, unambiguously green and equipped with benches and sports facilities, and foremost as a playground for children (FIG. 1). The majority (55%) affirmed that there are only separate playground facilities, dispersed in the lush greenery, such as climbers, sandboxes, slides, or swings. The model of typification largely proclaimed by the socialist regime utilised the use of identical samples, not only in terms of architecture but also of its surroundings. The complex spatial structures made of metal pipes, such as space rockets, globes, or labyrinths, were endlessly repeated in the children’s playgrounds of the newly built prefabricated residential complexes of the 1950s and 1960s [Vasileva 2020, 68], and some of them could still be found among the contemporary self-made objects, to be further discussed in the next paragraph.

3. Taxonomy of Sofia’s Domestic Public Space

At last, a typological overview is to be presented for all temporal layers to be found in the district, with their typical adjacent interblock spaces (FIGS. 2-3). The first one (“the green megaron”) represents the end of the 40s and the beginning of the 50s, when the big shared courtyard, inspired by the garden-city concept, stood central for the classical arrangement of volumes around it in a form reminiscent of the ancient megaron’s plan. The next typology (“the garden stripes”) comprises the collinear elongated residences from the end of the 60s with identical height (6 floors) and parallel interblock spaces. Then came the extension in the 70s with the perimeter dwellings around a shared green area (“the dispersed block”), deconstructing the typical European urban block in a modernist way. A decade later, the U-shaped residences with their respective common gardens, enclosed from three sides, were born (“the U-yard”). Also, the residential skyscrapers, executed in the 70s-80s, were meant to be bound by greenery; today they are surrounded only by scattered pieces of vegetation in exchange for more illegal parking (“the patches of greenery”). However, the form alone does

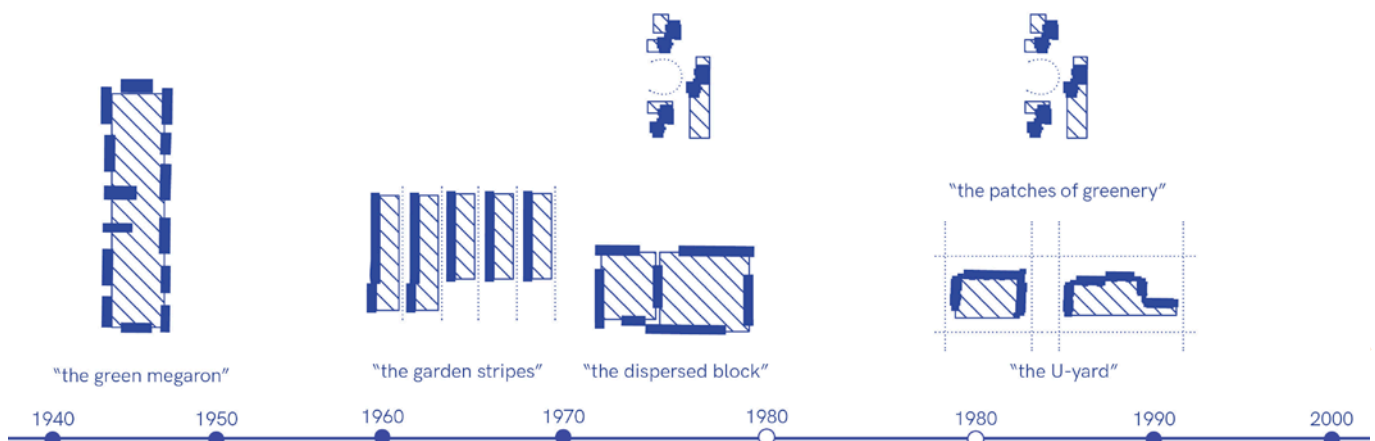


Fig. 2.

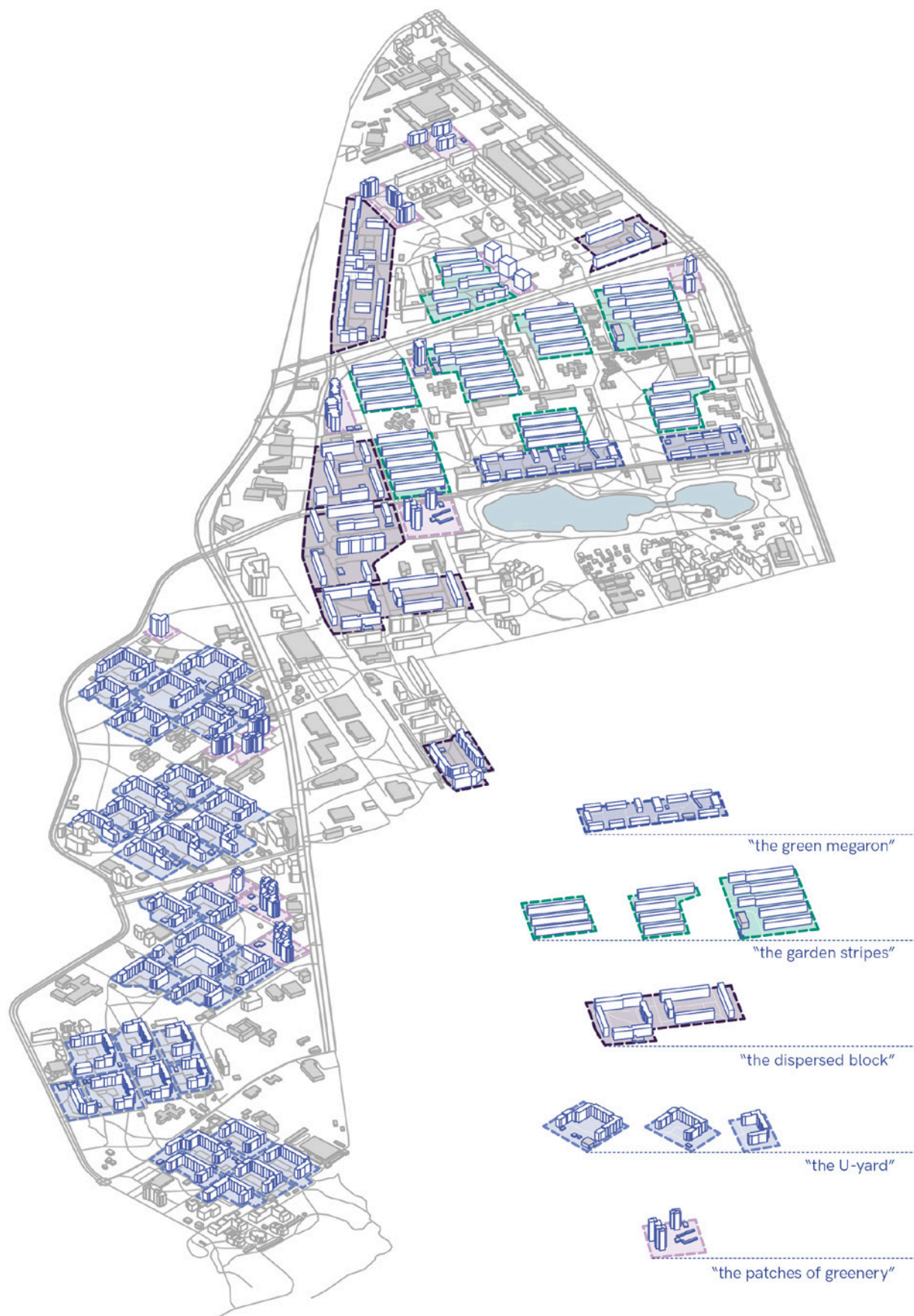


Fig. 3.



Fig. 4.

not provide sufficient detail about the essence of the interblock spaces, which are further categorised according to their actual content via some particular case studies on the territory of the district (FIG. 4).

The appropriation of domestic space, already initiated in the time of socialism, continued to grow in its aftermath, reaching even further beyond the boundaries of the single unit. A deliberate reciprocity between socialism's dogmatic incorporation of folklore motives in architecture and people's interventions in the interblock spaces has been confirmed through a historical comparison. The propagandistic conviction that "panelki" were a modern replica of the iconised Bulgarian Renaissance architecture is comprehensively reflected in the treatment of their complementary courtyards with traditional elements or vegetation up to the present day.

While some mass-manufactured relics from the socialist state resisted political change, mainly elements of children's playgrounds, another layer of handmade objects took over the interblock spaces. They are labelled as "self-made park architecture" by Dimitrina Popova, also known as "architecture without architects" and "pop-architecture". Popova states that the repetition of identical typologies in all the exemplar housing estates "...signals a behavioural and visual stereotype." [Popova 2016, 167] In her view, the emblematic Bulgarian house from the 19th century is the prime model for these appropriations, but their contradictory and eclectic juxtaposition with modernist housing estates actually demonstrates a local form of postmodernism.

A selection of some more distinctive hand-made objects in both Druzhba's interblock spaces has



Fig. 5.

been illustrated (FIG. 5). They can also be found in other districts in the Bulgarian capital, in no clear correlation with Druzhba or their hidden *authors*. Interestingly enough, almost all of them are a projection of a piece of the iconised Bulgarian Renaissance house – the draw well, the vine trellis, the flower garden, the rosary, the logs typically used for seating, etc. However, there are also elements built for the children, either to play with or just to reminisce about a particular character from a book or a film. Also, there are many hand-made interpretations of benches, chairs, and tables, which people exploit for gatherings with their neighbours. In summary, a detailed photo-survey complements the observation, showcasing variations of the old socialist playgrounds, the cultivated arts of vegetation, the deteriorated facades, and many more hidden objects of the everyday (Fig. 6).

Conclusions

The historical narrative of the chosen case study – the peripheral district Druzhba, demonstrated that while the post-war demand for housing was solved rather rationally and uniformly through mass-pre-fabrication, the poetry of the created outdoor areas provided a generously adaptable space and freedom to the users. Furthermore, a typological subdivision was completed through observations



Fig. 6.

on Druzhba's urban morphology and a detailed approach to the various objects of everyday life in the interblock spaces. In this way, some regularities have been measured, establishing a frame of reference for the successful recognition of similar phenomena.

In a broader international framework, this work contributes to the academic progress of investigating the advantages of the "empty" lots within an urban setting, as well as researching the difficult continuity of historical built legacy, which always brings an ambiguous layer in the palimpsest of contemporary cities. The work proves indeed that the "emptiness" of the "secret gardens of domestic life" is to be appreciated first, as a valuable catalyst within the built-up area, which, thanks to its "un-

maintainance", guarantees a wild-nature ambience, and second, as a potential for any modifications that the inhabitants of the surrounding blocks may necessitate. Therefore, these common courtyards deserve to be explored as a primary green network within the city of Sofia.

In summary, the harmonious organisation of the dwellings and their "secret gardens" should become a central point of research and preservation of socialist urban heritage, which is to expand beyond the single building units. Their interrelation should be studied and treated homogenously, encouraging domestic life to happen both indoors and outdoors. With the growing urban population, self-initiated transformations within the city become a crucial design force. They could even potentially substitute the need for top-down planning and question the obsolete role of the architect. The city in prospect incorporates both layers of intended and unintended architecture, and it is precisely the planners' responsibility to predict how they would eventually coexist and relate to each other.

** The groundwork for this research was conducted for my master's thesis, submitted in October 2024 at Politecnico di Milano*

Bibliography

- AVRAMOV, I. (1970). Composition of Residential Complexes, in «Arhitektura», no. 7, pp. 50-53.
- DANDOLOVA, I. (2014). Sofia after 1989: New Reality of Residential Development, in «Europa Regional» 19.2011, no. 3-4, pp. 32-47.
- PARUSHEVA, D., MARCHEVA, I., ZLATKOVA, M. (2010). Tinkering with Daily Life: People, State and Social(ist) Housing in Bulgaria, in «Études balkaniques» XLVI, no. 3, pp. 69-91.
- POPOVA, D. (2016). Self-made Architecture in the Prefabricated Concrete Complexes from the Socialist Era in Sofia, in XVI International Scientific Conference VSU, vol. 3.
- SAVOVA, S., MALINOV, S. (2024). Междублоковите Пространства: Запустелите Поляни На Обществения Живот (Interblock Spaces: The Desolate Meadows of Public Life), interview for BNR, May 3, 2024.
- STANOEVA, E. (2016). София: идеология, градоустройство и живот през социализма (Sofia: Ideology, Urban Planning and Life under Socialism), Sofia, Prosveta Publisher.
- TODOROV, S. (2023). How a Tiny Neighbourhood in Sofia Fought For and Preserved Its Green Space, September 7, 2023.
- VASILEVA, A. (2020). Space Rockets, Turtles, and Wigwams. Children's Playgrounds in Socialist Bulgaria Between Ideology, Modern Utopias and Postmodern Adventures, in «Journal of History of Art, Architecture and Urbanism» III, no. 1+2, pp. 64-74.
- ZLATKOVA, M. I. (2015). Gardening the City: Neighbourliness and Appropriation of the Common Spaces in Bulgaria, in «Colloquia Humanistica», no. 4, pp. 41-60.

Sitography

www.centerforsocialvision.org/mladostorchards/ (May 2024) – Овощните Градини На 'Младост' – Разходка С Андреа Попйорданова (The Fruit Gardens of "Mladost" – A Walk with Andrea Popyordanova)

“Per quanto ne so, è immediato... senza indugio” – Lo sviluppo urbano di Berlino nell’era post-comunista

“To my knowledge, this is immediately... without delay” – Urban development in Berlin in the post-communist era

Boris Schwencke

Facoltà di Linguistica Applicata, Università di Varsavia /

Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw

Abstract

Il 9 novembre 1989 è stato un momento storico. Il muro di Berlino cade e la divisione del Paese e della città ha fine. Formalmente, la riunificazione della Germania viene completata il 3 ottobre 1990, ma i processi politici, economici, sociali e urbanistici ad essa correlati richiedono molto più tempo. Negli anni '90 e 2000, Berlino cambiò molto. I cantieri edili erano ovunque. Ancora oggi Berlino continua a cambiare e la sua storia non è ancora finita.

9 November 1989 was a historic moment. The Berlin Wall fell and the division of the country and the city came to an end. Formally, German reunification was completed on 3 October 1990, but the associated political, economic, social and urban planning processes took much longer. In the 1990s and 2000s, Berlin changed a lot. Construction sites were everywhere. Even today, Berlin is still changing — and the story is not over yet.

Keywords

Berlino – Controversia sull’architettura – Post-comunismo.

Berlin – Architecture dispute – Post-communism.

Introduction

“Nach meiner Kenntnis ist das sofort... unverzüglich” (“As far as I know, this is immediately... without delay”). With these words, GDR politician Günter Schabowski inadvertently contributed to the fall of the Berlin Wall on 9 November 1989. Among other things, the press conference dealt with the issue of new travel regulations for GDR citizens. Schabowski’s confused response to Italian journalist Riccardo Ehrman’s question about when the new regulations would come into force caused thousands of GDR citizens to flock to the border crossings that same night, which were then finally opened after a moment of uncertain hesitation. This significant moment in German post-war history, which was preceded by complex transformation processes in Central and Eastern Europe, marked the beginning of a long and often difficult process for Berlin: its transition from a divided city to the new capital of a united Germany. Two differently structured urban systems, shaped by different political realities for more than 40 years and separated by a wall for 28 years had to be brought together. Global structural change was another factor that played a role.

As Häußermann and Kapplan emphasise, three processes overlapped in Berlin in the period following the reunification of the two German states, each of which would have been sufficient on its own to shake up the city’s familiar structures: firstly, the transformation process in the eastern part of the city from a state-controlled planned economy and state-controlled housing supply to market-based control systems and a new ownership structure; Secondly, the end of the special political

and economic status of the western part, which resulted in an abrupt decline in state support for employment and housing provision. Thirdly, the epoch-making structural change from an industrial to a service-oriented city. [Häußermann and Kapphan 2002, 1/2].

At the same time, Berlin became a testing ground for urban redevelopment and various architectural concepts based on different models. This was accompanied by a public debate, known as the "Berliner Architekturstreit" ("Berlin architecture dispute"), which took place particularly in the 1990s and focused on the architectural identity of Berlin.

To understand the complex situation, the multi-layered development and the nature of the urban planning debates, it is helpful to first take a look at some key moments in Berlin's urban history.

1. Historical preconditions and planning reference points

From the outset, Berlin's architectural development was characterised by a certain fast pace and many contradictions. The architecture historian Wolfgang Schäche refers to this as a "Tradition der Traditionslosigkeit" ("tradition of non-tradition") and describes, that Berlin has always treated its historical substance without hesitation, sacrificing it to a restless belief in progress. The city changed its cityscape with almost every generation. Prussian Baroque Berlin gave way to Karl Friedrich Schinkel's classicism; the Industrial Revolution erased the city's classicist face and stamped its bourgeois mark on it with its factories, railway stations, department stores, banks and insurance palaces. In the 1920s, the metropolitan habitus of avant-garde architecture emerged. The intoxication of the National Socialists' plans for world conquest took its toll in the form of vast fields of rubble. The post-war period finally developed a tabula rasa attitude towards the damaged city under the banner of "reconstruction". Deprived of its political context, the "city of tomorrow" thus flourished in two competing versions of new construction. [Schäche 1997, IX].

In this process of rapid change, however, one plan stands out for its far-reaching normative character and decisive influence on Berlin's further urban development: the development plan for the surrounding areas of Berlin, which came into force in 1862 and is commonly referred to as the Hobrecht-Plan after its main author, James Hobrecht. The Hobrecht-Plan essentially defined the course of the streets and established the building lines. It became particularly important for the cityscape in connection with the building regulations enacted in 1853. The building regulations stipulated that within the fairly large blocks, buildings could have a maximum of six full storeys with an eaves height of 22 metres. Inner courtyards had to have a minimum area of 5.34 m × 5.34 m so that fire engines could turn around. [Hegemann 1963, 212/213]

The combination of the Hobrecht-Plan and the building regulations formed the urban planning basis for the creation of the Wilhelmine tenement belt (Wilhelminischer Ring). It was mainly built in the second half of the 19th century around the old city centre of Berlin and is characterised by dense development with four- to five-storey residential buildings with side wings and rear courtyards. This type of development was viewed critically in the 20th century. A well-known example of the reckoning with this intensive use of space and the associated social and hygienic conditions is the publication 'Das steinerne Berlin' ("Stone Berlin") by Werner Hegemann from 1930.

In terms of construction, a departure from perimeter block development can be found in the avant-garde architecture of the 1920s. During the Second World War, the inner city area and its architectural monuments were severely damaged, which also affected many tenement buildings, but a large part

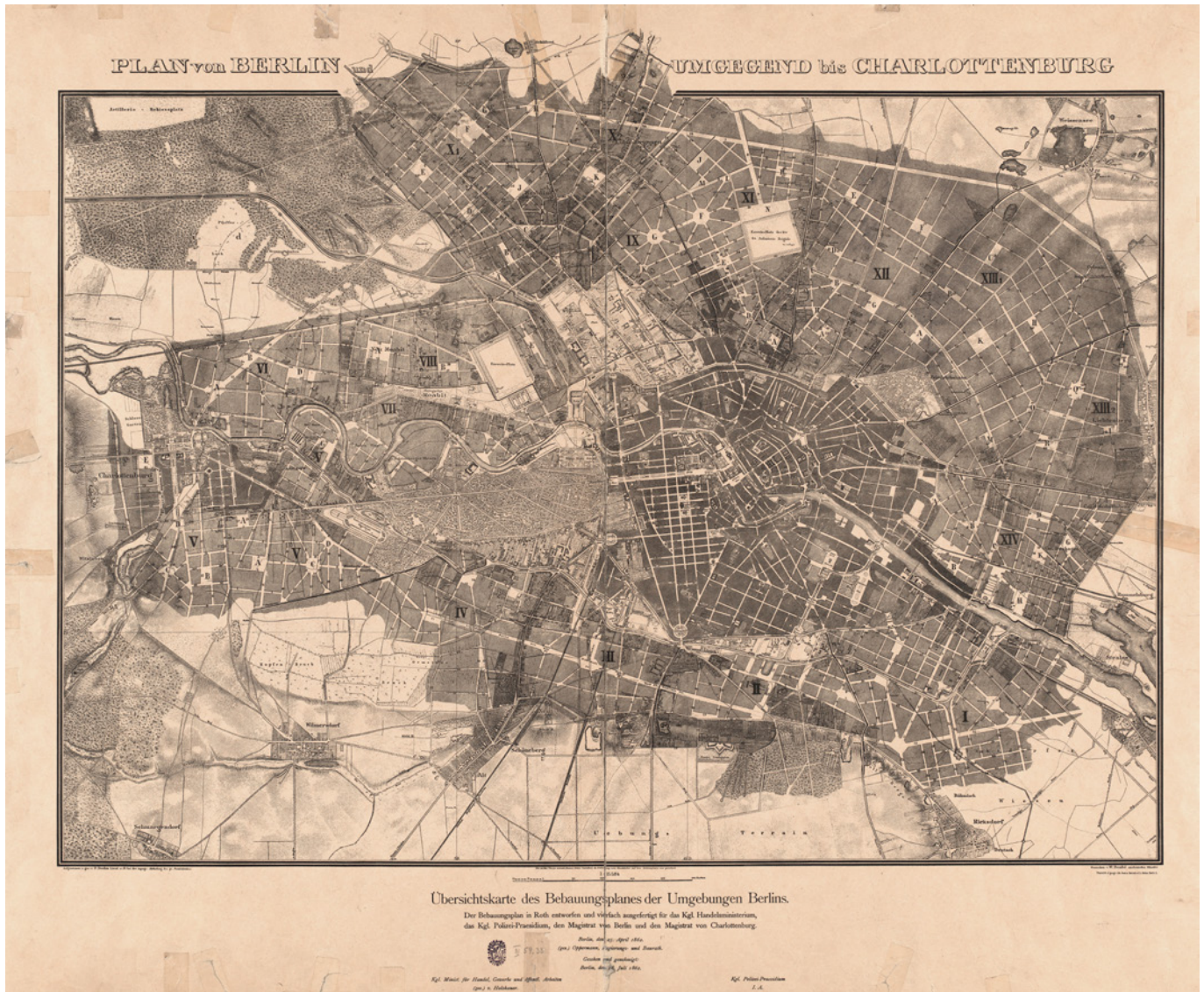


Fig. 1. "Hobrecht-Plan", Map of Berlin and surrounding area up to Charlottenburg: Overview map of the development plan for the areas surrounding Berlin, 1862. Source: By Ferdinand Boehm (topografische Aufnahme, Kartografie), gestochen von W. Bembé - Zentral- und Landesbibliothek Berlin (urn:nbn:de:kobv:109-opus-104224), Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15938705> (Accessed on 20 February 2024)

of the Wilhelmine tenement belt (Wilhelminischer Ring) has been preserved and thus became part of Berlin's architectural heritage, which was not particularly appreciated in the post-war period. In the eastern part of the city, after the end of the war, there was initially a return to perimeter block development, albeit under ideological auspices, in the form of socialist realism with decorative stylistic elements referring to Berlin classicism. The most obvious example of this was Stalinallee (today: Karl-Marx-Allee).

In the western part, completely different urban models were pursued, with developments that departed from the traditional urban structure becoming significant. A model project here was the redevelopment of the Hansaviertel. As part of the International Building Exhibition, famous and respected avant-garde architects such as Walter Gropius, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer and many others realised modern individual buildings based on the concept of the structured and loosened-up city development.

Even before the Berlin Wall was built in 1961, a drifting apart of the two halves of the city could be observed. With the separation by the Wall, the pre-existing administrative and ideological division was compounded by the painful physical division of the city into two independently functioning halves. A wall with a death strip and the associated border installations now ran through the historic centre of the city. In the eastern part, the historic city centre developed more towards the east. In the west, a commercial centre emerged in the area around Bahnhof Zoo, Tauentzienstraße and Kurfürstendamm. Here, continuing the tradition of the pre-war area, a kind of showcase of the free world and a commercial centre of West Berlin emerged west of Berlin's historic city centre.

In the immediate centre, near the Wall, the Kulturforum was created with new buildings for cultural institutions, such as the Philharmonic Hall, the State Library and the New National Gallery, as free-standing structures. These buildings took over the functions of institutions that were now inaccessible or at least very difficult to reach in the eastern part of the city. Architecturally, however, they negated the traditional building structure. The State Library, for example, is located in the middle of the historic connection between Berlin and Potsdam, so that Potsdamer Strasse now runs differently than it did before the war.

2. The fall of the Berlin Wall (1989), reunification (1990) and the capital city decision (1991)

Despite all the previous transformation processes in Central and Eastern Europe, the fall of the Berlin Wall in November 1989 came as a surprise to many people, which certainly highlights the fact that a good month earlier, earlier in October, a celebration with a large military parade had been held to mark the 40th anniversary of the GDR, still with the communist politician Erich Honecker and many guests of honour from the communist world, which was already crumbling at that time.

Politicians, urban planners and architects were essentially unprepared for the opening of the Wall when it came to the development of the city. Basically, there were no clear plans or visions of what a reunified Berlin might look like. There was also a lack of common planning law foundations, which were only laid in the course of 1990 with the Unification Treaty (31 August 1990) and the establishment of German unity through the accession of the German Democratic Republic to the Federal Republic of Germany on 3 October 1990.

The question of whether Berlin should once again become the capital and seat of parliament and government was also open and sparked much controversy. On the one hand, there were negative associations with Berlin as the former centre of power of Nazi Germany and practical counterarguments linked to fears of high relocation costs. On the other hand, Berlin's strong symbolism as a point of contact between East and West spoke in its favour. On 20 June 1991, the German Bundestag finally decided that Berlin should not only be the capital, but also the seat of parliament and government. Many buildings in the city were in poor condition and had to be repaired or rebuilt. At the same time, the empty spaces and low rents in East Berlin gave people many new opportunities. Artists and young people moved in. They opened clubs, started projects, and brought new energy to the city. One example of this is the Tacheles art gallery on Oranienburger Strasse. Berlin became known as a creative and exciting place.

3. Berlin architecture dispute

In the 1990s and 2000s, Berlin changed a lot. Construction sites were everywhere. Investors bought property, and some districts and neighbourhoods became more expensive and gentrified rapidly. Many former inhabitants felt left behind and pushed out.

Social scientist and urban planner Harald Bodenschatz remarks that after the fall of the Wall, the question arose once again: Where and what is the centre of Berlin? What are its functions, how should it be designed, how should it relate to its history? [Bodenschatz 2017, 8].

An intense debate began about the future architectural design of the city, which was particularly heated in the 1990s. The so-called "Berliner Architekturstreit" ("Berlin architecture dispute") essentially revolved around the question of whether the city needed a modern, international architectural language or a return to the historical city model. The debate was characterised by the conflict between proponents of modern, cosmopolitan architecture (often glass and steel) and those who called for a return to the traditional Berlin eaves height (22 m) and closed block edges in order to repair the cityscape.

An important figure in this discourse was architect and urban planner Hans Stimmann, who served as Berlin's Senatsbaudirektor (Senate Building Director) from 1991 to 1996 and from 1999 to 2006.



Fig. 2. Pariser Platz with the Brandenburg Gate and buildings reconstructed according to the principle of critical reconstruction. Source: Photograph by Boris Schwencke, 2026.



Fig. 3. "Tränenpalast" ("Palace of Tears") from 1962 on the left and buildings from the post-reunification period on the right, north of Friedrichstraße station. Source: Photograph by Boris Schwencke, 2026.

Stimmann strongly advocated for a "critical reconstruction" based on the historical city layout and local building typology.

Berlin's urban planning after 1990 was therefore not only based on contemporary models, but deliberately drew on historical references. The Hobrecht-Plan of 1862 was often interpreted as a kind of structural basis of the "classical" Berlin.

It should be noted, of course, that this return to tradition concerns the architectural forms of the city and not its housing conditions and social problems of the 19th century. The former tenement blocks and industrial estates have been converted for other uses and have become popular inner-city residential and office spaces, often undergoing processes of gentrification.

On the other side of the Berlin architecture debate were a number of well-known architects who saw Berlin's future in densely populated high-rise landscapes rather than stone block developments. The debate shaped the reconstruction of the city centre.

4, Current situation

Berlin has developed into a stylistically mixed city that attempts to integrate both modern and historicising forms. The cityscape today offers a wide variety of impressions.

A connection to historical building designs in the sense of critical reconstruction can be found, for example, at Pariser Platz (with the Brandenburg Gate), Leipziger Platz and along Friedrichstraße. The critical reconstruction affects here the urban space with corresponding traditional building lines and heights.

The reconstruction of the Berlin Palace now used by the Humboldt Forum opened in 2020, was also of central importance for the inner-city area. Before the Palace of the Republic, a representative GDR building from the 1970s was demolished on the grounds of asbestos contamination. Due to the central location of the square and the historical significance of the buildings, the use of this urban space has been the subject of intense debate since German reunification. [Hertweck 2010, 16/17].

Alexanderplatz with the area surrounding the television tower, has largely retained its structures from the GDR era. It is also interesting to note that the television tower, built between 1965 and 1969, is one of the dominant city motifs in souvenir shops next to the Brandenburg Gate. The phenomenon of "Ostalgie" certainly plays a role here. Another characteristic building from the GDR era in the city

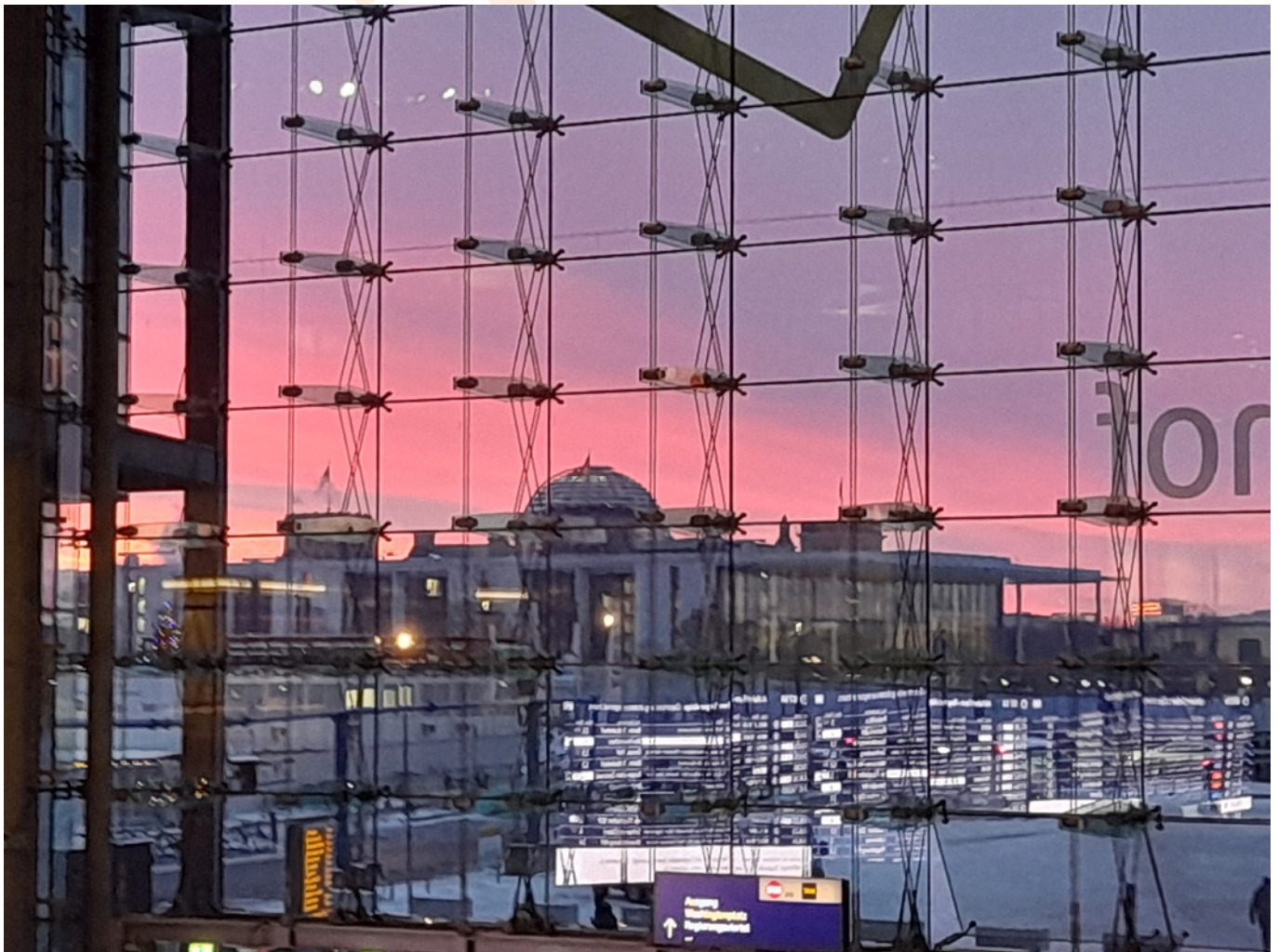


Fig. 4, View of the government district (Regierungsviertel) from Berlin Central Station, in the background, the new dome of the Reichstag building from the 1990s. Source: Photograph by Boris Schwencke, 2026.



Fig. 5. Potsdamer Platz with modern buildings in an investor-driven development. Source: Photograph by Boris Schwencke, 2026.

centre is the so-called “Tränenpalast” (Palace of Tears), the former departure hall at the Friedrichstraße railway station border crossing, which opened in 1962, one year after the Wall was built. The building, where GDR citizens, who generally did not have the freedom to travel to the West, and their Western visitors often said goodbye in tears, is now confronted by a modern ensemble of buildings from the post-reunification era.

Northwest of the Brandenburg Gate is the government district, which took shape after German reunification and forms the core of the capital’s “political centre”. Another major project of the post-reunification period is Berlin Central Station (Hauptbahnhof), north of the Spreebogen.

Turning south from the Brandenburg Gate, the visitor will come across the Memorial to the Murdered Jews of Europe. This Holocaust memorial was built between 2003 and 2005 on an area of 19,000 m² and consists of 2,711 rectangular concrete steles.

Finally, continuing southwards, there is the Potsdamer Platz, which is an example of large-scale projects strongly influenced by investors and designed by well-known architects, contrasting in a way with the neighbouring Leipziger Platz, which in turn is an example of the mentioned critical reconstruction.



Fig. 6. Construction site of the 'berlin modern' museum project at the Kulturforum, with the Chamber Music Hall (Kammermusiksaal) opened in 1987 to its right, the Museum of Decorative Arts (Kunstgewerbemuseum) opened in 1985 and the Painting Gallery (Gemädegalerie) opened in 1998 in the background, and the New National Gallery (Neue Nationalgalerie) opened in 1968 in the far background on the left. Source: Photograph by Boris Schwencke, 2026.

At the Kulturforum, located southwest of Potsdamer Platz, visitors are confronted with the aforementioned solitary buildings from the West Berlin era (Philharmonic Hall, New National Gallery, State Library, Chamber Music Hall, Museum of Decorative Arts), as well as the later addition of the Gemädegalerie (Painting Gallery), which opened in 1998, and the current construction site of the 'berlin modern' museum project. Even 35 years after reunification, Berlin's city centre is still a building site in many places.

Conclusion

The example of Berlin shows that post-communist urban development processes are not linear and uniform, but are characterised by contradictions, conflicts of interest and constant change.

Thus, very different development trends can be identified in Berlin, which were and are oriented towards different models and urban planning ideas. Today's cityscape of Berlin is characterised by many diverse and multifaceted elements in the city centre as well as by the development of the sur-

rounding sub-centres, like Prenzlauer Berg, Friedrichshain, Kreuzberg, Neukölln, Tiergarten, Charlottenburg or Wedding.

Today, Berlin is a vibrant metropolis. However, the traces of division and questions of identity and belonging continue to have an impact. The phrase "To my knowledge, this is immediately... without delay" that preceded the opening of the wall, therefore stands somehow not only for the fall of the Wall, but also for the rapid pace of development, the hopes, mistakes and contradictions of a new beginning that is still ongoing and visible today.

Bibliography

BODENSCHATZ, H. (2017). *(Groß-)Berlin und seine Zentren*, in: AIV-Forum 01/2017, Berlin, Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin-Brandenburg e.V.

HÄUSSERMANN, H., KAPPHAN, A. (2002). *Berlin: Von der geteilten zur gespaltenen Stadt? Sozialräumlicher Wandel seit 1990*. Opladen, Leske + Budrich.

HEGEMANN, W. (1963, Originalausgabe 1930). *Das steinerne Berlin*, Berlin, Verlag Ullstein.

HERTWECK, F. (2010). *Der Berliner Architekturstreit*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.

SCHÄCHE, W. (1997). *Zur baulichen Entwicklung Berlins*, in: Wörner, M., Mollenschott, D. and Hüter, K.-H., 1997, *Architekturführer Berlin*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag

ODArC – Open Digital Archive of Catalogues – a sostegno della memoria storica: le arti figurative alle esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli (1862-1927)

ODArC – Open Digital Archive of Catalogues – supporting historical memory: the figurative arts at the exhibitions of the Società Promotrice di Belle Arti di Napoli (1862-1927)

Sara Cenatiempo

Dottorato Nazionale in Heritage Science, XXXIX Ciclo

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

sara.cenatiempo@uniroma1.it

Abstract

Valorizzare un bene culturale significa implicitamente attuare i giusti processi di conservazione e tutela, nonché di fruizione e oggi le tecnologie digitali si pongono come fondamentali alleate in questo tipo di attività. La piattaforma di nuova generazione ODArC (Open Digital Archive of Catalogues) è stata realizzata proprio con lo scopo di salvaguardare, mediante la transizione digitale, una parte del patrimonio catalografico del sistema espositivo nazionale: i volumi della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli (1862-1927), considerati parte integrante e allo stesso tempo testimonianza di una memoria storica e collettiva.

Enhancing cultural heritage implicitly means implementing the right conservation and protection processes, as well as ensuring its enjoyment, and today digital technologies are fundamental allies in this type of activity. The new-generation ODArC (Open Digital Archive of Catalogues) platform was created with the specific aim of safeguarding, through digital transition, part of the cataloguing heritage of the national exhibition system: the volumes of the Società Promotrice di Belle Arti in Naples (1862-1927), considered an integral part and, at the same time, a testimony to historical and collective memory.

Keywords

tecnologie digitali, ODArC, cataloghi, valorizzazione.

digital technologies, ODArC, expositions catalogues, valorizing heritage.

Introduzione

Il catalogo di un'esposizione, evento che il più delle volte si configura come temporaneo, scandito cioè da un inizio e una fine, permette al visitatore di riviverla in un tempo illimitato o, quantomeno, superiore alla sua 'temporaneità'. Per lo studioso del settore diviene un prezioso strumento di analisi e, in alcuni casi, il punto di partenza per la ricostruzione della storia e della movimentazione delle opere esposte in mostra e, più in generale, del fenomeno espositivo nella sua complessità storica, sociale e artistica. Per tale motivo, preservare dall'oblio questo tipo di materiale documentario significa curare e salvaguardare la memoria storica degli eventi e altresì quella dei luoghi in cui essi si sono sviluppati. Nel caso specifico della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, – di cui si segnalano gli studi più corposi condotti in anni relativamente recenti [Fusco 1980; Fusco 1981; Valente 1993; Picone Petrusa 2016; Valente 2016] – i cataloghi delle esposizioni che ebbero luogo in un arco cronologico che va dal 1861 al 1927 – dalla sua fondazione, sino alla chiusura in favore dell'insediamento di un nuovo ente

espositivo, il Sindacato Fascista di Belle Arti – sono depositari di un sapere legato a un fenomeno tanto eterogeneo, quanto radicato profondamente nel tessuto socio-culturale della città partenopea, che, insieme alle notizie presenti sulla stampa periodica relativa a quelle esposizioni, sono capaci di restituirci un'immagine complessiva ben precisa, attraverso l'analisi delle arti proposte in quelle occasioni. Oggi, nell'ambito del progetto di dottorato della scrivente, il compito di preservare entrambe gli aspetti, materiale e immateriale, di un patrimonio catalografico di per sé fragile è affidato, grazie alla lungimiranza di Isabella Valente, alla piattaforma digitale di nuova generazione ODArC (Open Digital Archive of Catalogues), da lei ideata e realizzata con un progetto di cooperazione tra il Dipartimento di Studi Umanistici, cui afferisce, e quello di Ingegneria Informatica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II: uno strumento che si configura oggi, nell'era delle *Digital Humanities*, come la nuova frontiera della conservazione, della tutela e della valorizzazione [Valente 2022a, 78-88].

1. Oltre la carta: ODArC, i cataloghi della Promotrice napoletana e la transizione digitale

Oggetto di una prima attività di ricognizione degli esemplari cartacei, condotta da Isabella Valente, i cataloghi delle esposizioni della Promotrice napoletana costituiscono attualmente uno dei nuclei più compiuti, tra quelli presenti sulla piattaforma ODArC, insieme ai volumi delle mostre della Biennale Borbonica (1826-1859), della Promotrice torinese (1842-1928) e delle collezioni private italiane vendute all'asta (1901-1950).

La transizione digitale, in tal senso, in particolare per i volumi delle esposizioni della Società napoletana, diviene uno strumento fondamentale per la valorizzazione: digitalizzare questi esemplari cartacei non significa meramente consentire agli utenti una fruizione semplificata di una tipologia di materiale documentario di difficile reperibilità, di cui proprio quelli in esame rappresentano un valido esempio. Basti considerare che il ricco *corpus* non esiste nel suo insieme in alcuna biblioteca o archivio, essendo disseminato e smembrato in gran parte del territorio campano e nazionale: la piattaforma, dunque, fornisce l'opportunità di accedervi con un solo *click*, aprendosi a differenti segmenti di pubblico, in *open-access*, configurandosi di diritto come uno spazio web mediante il quale conoscere «tutti i fermenti artistici attraverso le testimonianze prodotte in occasione di mostre ed eventi di grande rilievo» [Valente 2022b, 127], restituendoci di volta in volta le fasi dell'evoluzione dell'*imago urbis* partenopea.

I risultati visibili all'interno del database si ottengono mediante due fasi di lavoro ben distinte: la prima è l'*acquisizione* dei cataloghi cartacei, che sono sottoposti a un processo di 'smaterializzazione' e di conseguente ottimizzazione grafica; segue poi la *metadatazione*, che consiste nella rielaborazione mediante trascrizioni tabellari del contenuto di ogni volume – facendo attenzione a evidenziare l'identità degli artisti espositori, la tipologia e i titoli delle opere presentate – che viene indicizzato e reso fruibile grazie a un'intuitiva interfaccia [Valente 2022b]. È qui che ha inizio il processo di valorizzazione di cui si è parlato in apertura, oggi da intendere non soltanto come il prodotto di una serie di azioni finalizzate alla conservazione e alla tutela di una determinata fetta di patrimonio culturale e artistico, ma anche alla sua corretta fruizione.

La transizione digitale, poi, in questo caso, si rivela necessaria per prevenire – se non addirittura per eliminare il rischio – che i cataloghi stessi, in quanto oggetti naturalmente predisposti al deperimen-



Fig. 1. Francesco Netti, *Un episodio del 15 maggio 1848* (Eravamo innamorati del vero. De Nittis, Toma, Netti, De Nigris: artisti pugliesi tra Napole e Parigi, catalogo della mostra, a cura di I. Valente, Lecce, MUST)

to, possano col tempo andare perduti definitivamente, a causa dei gesti abituali che si compiono nel corso di una consultazione fisica. Capita spesso, infatti, soprattutto nel caso dei cataloghi della Società Promotrice napoletana, che lo studioso si trovi a sfogliare un volume dalla struttura fragile, trattandosi di esemplari perlopiù ottocenteschi (FIG. 1), con pagine sbiadite, ingiallite o consunte, in un precario equilibrio conservativo e che, il più delle volte, costituisce un *unicum* dell'intero corpus catalografico preso in esame. E, sebbene per molti utenti tenere tra le mani un oggetto di questa natura risulti impagabile per il fascino intrinseco di questi rarissimi cataloghi, in quanto testimonianza materiale di un prezioso passato, la loro versione 'non analogica' deve essere oggi percepita come un potentissimo strumento di protezione e al tempo stesso di proiezione, in quanto rapido vettore di conoscenza [Cenatiempo 2024].

2. Alle origini della Società Promotrice di Belle Arti a Napoli: brevi cenni

I cataloghi delle esposizioni, come anticipato, e, nel caso in esame, quelli della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, sono depositari di una memoria storica e documentaria di un sistema profondamente radicato nel tessuto sociale, culturale e politico in cui si è sviluppato, la cui analisi diviene il punto di partenza per la ricostruzione del fenomeno nella sua complessità. Si tratta di una vicenda che attende ancora una sistematizzazione storiografica, tuttavia non si può prescindere dai primi studi sul tema, affiancati da sporadici contributi, realizzati in tempi relativamente recenti, come quello perlopiù descrittivo di Felice De Filippis [De Filippis 1961] o quelli più scientifici di Maria Antonella Fusco, Isabella Valente e Mariantonietta Picone Petrusa – delle quali si segnalano gli imprescindibili studi [Fusco 1980; Fusco 1981; Valente 1993; Picone Petrusa 2016; Valente 2016]. Sono state queste studiose a dare l'avvio a una riconsiderazione della Promotrice in quanto prodotto di una temperie

culturale nuova, nata all'indomani dell'Unità e non, piuttosto, come meccanica prosecuzione di un sistema espositivo abolito (quello della Biennale Borbonica, 1826-1859) [Fusco 1981, 281]; in particolare Isabella Valente ha analizzato le vicende delle arti figurative protagoniste della Società, mettendo in evidenza luci e ombre di uno dei sistemi più innovativi del panorama espositivo nazionale ottocentesco; Marianonietta Picone Petrusa, invece, ne ha indagato le fasi conclusive, che hanno portato la Promotrice sino alla chiusura e alla sostituzione con il nuovo ente espositivo del Sindacato nei primi vent'anni del Novecento. Secondo linee di ricerca diverse, le studiose hanno dato vita a un percorso di recupero dell'intero fenomeno, da intendersi, anche da questo punto di vista, come un processo di valorizzazione e da cui si origina il lavoro dottorale della scrivente, attualmente in corso. Come in più occasioni ha sottolineato Isabella Valente, la costituzione della Società Promotrice a Napoli fu il risultato di un processo rivoluzionario, sviluppatosi in uno scenario ideologico permeato dal liberalismo e dai fondamenti teorici realisti della critica di Francesco De Sanctis, concretizzati nel 1858 con la dichiarazione «la forma non è un'idea, ma una cosa; e perciò il poeta [come l'artista] ha innanzi delle cose e non delle idee», da cui sarebbe poi partito il rinnovamento del linguaggio di molti artisti napoletani [Valente 2024; Valente 2025, 52] e che avrebbero contribuito alla nascita del neonato sistema espositivo. Non è trascurabile certamente il ruolo che ebbero in quel contesto due figure cardine del panorama artistico partenopeo, Domenico Morelli e Filippo Palizzi, entrambi diretti a un solo fine: la ripresa dal vero, come fondamento del linguaggio artistico. E proprio analoghi spunti si ritrovano espressi anche tra le parole di Federico Quercia, in un articolo comparso sul «Giornale di Napoli» che ben descriveva gli intenti della nuova scuola di giovani artisti napoletani, nell'apprestarsi a realizzare la prima esposizione della Società, inaugurata il 30 aprile del 1862: «Se io volessi con una sola parola dirti l'intento con cui in novella scuola procede la pittura e scultura, basterebbe quella sola parola ad esprimere il mio pensiero e significarti l'indole de' giovani artisti napoletani. La libertà, ecco il gran principio di cui s'informano le opere loro, e da cui nascerà, se non m'inganna il giudizio, un'età novella per le arti italiane. Di tradizioni e di precetti di scuola non vogliono più udirne a parlare: è una rivoluzione nell'arti. Intendono dipingere l'uomo come veramente è, ritrarre la natura in quella forma schietta e nativa che si rappresenta a' loro occhi. Ne' loro dipinti a me pare che l'arte esca di nuovo dallo studio dell'artista e ritorna in mezzo della società» [Quercia 1862]. Di fatto la fondazione della Promotrice fu mossa da intenti rivoluzionari e libertari, realizzata in nome di un'arte libera, estranea da qualsiasi divisione per scuole o per generi, che rifuggiva dalle premialità: caratteristiche che sottendevano, nemmeno troppo velatamente, una cesura con la *governance* che aveva guidato, sotto l'egida monarchica, il precedente sistema espositivo borbonico e che era strettamente legato all'Istituto di Belle Arti e dal quale, dunque, la Società idealmente prendeva le distanze. Essa si basava su un sistema fondato sulla vendita di azioni, acquistate dagli stessi artisti, da professionisti e intellettuali, e anche dagli enti pubblici, che divenivano così soci-azionisti. Per essere soci era necessario contribuire annualmente con una somma di denaro; essere soci significava aver diritto di prelazione sull'acquisto delle opere e partecipare ai sorteggi di quelle rimaste inenute a chiusura delle esposizioni. [Valente 2016]

L'attività espositiva si protrasse fino al 1897 e poi riprese nel 1904 fino al 1927, anno in cui chiuse i battenti per essere sostituita dal Sindacato Fascista campano di Belle Arti, che chiuse di fatto con l'ultima esposizione del 1942. Tuttavia, si registrò una ripresa della Promotrice dopo il 1944, quando, venne legalmente ricostituita, per di più con la pubblicazione di un nuovo statuto, mediante l'azione del pittore Paolo Biondi e di un piccolo gruppo di artisti, la cui attività fu destinata a perdurare per

poco più di un decennio. [*La Società Promotrice*, 1961; Picone Petrusa, a cura di, 1986; Picone Petrusa 2016].

3. L'immagine di Napoli alle esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti: alcuni casi

Sulla base di quanto premesso, considerando lo stato ancora embrionale delle indagini condotte fra i cataloghi della Promotrice, l'attenzione è stata focalizzata sul primo ventennio di vita della Società. Dalla ricerca condotta, dunque, prima all'interno dei cataloghi, in associazione con la bibliografia esistente relativa alle opere esposte (sia la critica coeva, sia quella moderna), sono emersi alcuni casi degni di nota, capaci di restituirci alcune delle interpretazioni dell'immagine di Napoli, come prodotto di un insieme di fattori politico-sociali o più prettamente artistici.

La prima esposizione della Società, ricca di opere con soggetti 'filogaribaldini' [*Società Promotrice* 1862] e in prevalenza storici, si legava a un filone che era comune in quegli anni a gran parte delle arti figurative della penisola; si consideri che in questa occasione molti artisti espositori erano reduci dai combattimenti sulle barricate e, di conseguenza, anche le loro opere erano connesse agli eventi storici immediatamente precedenti [Valente 1993, 48; Valente 2012]: alcune dal tono più celebrativo che ritraevano Garibaldi come condottiero in divisa, altre, arricchite di un sentimento più personale, come quella esposta da Francesco Netti (Santeramo in Colle, 1832-1894), intitolata *Un episodio del 15 maggio 1848* (Napoli, Certosa e Museo di San Martino, FIG. 2) [*Società Promotrice* 1862, 2 n.11; Farese Sperken 2015, 73; Speranza 2024, 240-241], il quale, ricontestualizzando in quegli anni i moti del '48, dipinse una «rivoluzione domestica, fatta da ogni cittadino», quando ormai tutti avevano



Fig. 2. Giuseppe De Nittis, *Casale nei dintorni di Napoli* (Eravamo innamorati del vero. De Nittis, Toma, Netti, De Nigris: artisti pugliesi tra Napoli e Parigi, catalogo della mostra, a cura di I. Valente, Lecce, MUST)

dipinto «a sazieta' battaglie di Garibaldini» [Farese Sperken 1996, 9], rappresentando una famiglia che, barricata in casa, contribuiva ai tumulti dalla finestra con fucili e sassi. La finestra, reale protagonista del dipinto, apre sugli alti profili dei palazzi; dalla finestra si vedono una bandiera tricolore e cortine di fumo che attraversano il cielo primaverile: un paesaggio in cui non si riconosce immediatamente Napoli, ma che per la verità dell'esecuzione potrebbe comunque configurarsi come tale. Una suggestione che strizzava l'occhio agli insegnamenti di Domenico Morelli, al quale Netti era particolarmente legato. Accanto a questo filone più squisitamente storico-patriottico, da cui emerge una Napoli estremamente legata ai rivolgimenti politici precedenti, si instaura la predilezione anche per altri generi, in linea con i concetti d'arte di cui il sopra citato Morelli e Filippo Palizzi si facevano promotori per una vera riforma delle arti. Gli anni Sessanta, infatti, e anche i Settanta, furono centrali nel rinnovamento del linguaggio artistico, per essere stati teatro della nota rivoluzione nel 'segno del vero'. Nell'ambito della pittura di paesaggio fu la *Scuola di Resina* o di *Portici*, preceduta da un analogo fenomeno innovatore, la *Scuola di Posillipo*, ad approfondire e raffinare le sperimentazioni dalla ricerca del vero; tuttavia, come ha sottolineato in più occasioni Isabella Valente, alla quale si devono i più moderni studi sul tema, «se la Scuola di Posillipo aveva avuto il merito di aver liberato la pittura di paesaggio e aver creato una nuova disposizione d'animo dell'artista nei confronti della natura, con la Scuola di Resina si è arrivati a percepire la natura in base alla reale essenza del vero, mediante una pittura di sintesi» [Valente 2024, 87]. Alla IV esposizione della Promotrice del 1866, a sentire forte l'eco del nuovo *sentimento* del vero fu certamente Giuseppe De Nittis (Barletta, 1846 – Saint-Germain-



Fig. 3. Francesco Netti, *Una processione di penitenza al ponte della Maddalena durante l'eruzione del Vesuvio del 1794* (Napoli e il Vesuvio "insieme per sempre", a cura di M. Faella, Napoli, PERLEARTI Edizioni)

en-Laye, 1884), che non a caso era uno dei componenti del gruppo porticese e, in quell'occasione, espose *Casale dei dintorni di Napoli* (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, FIG. 3) [*Società Promotrice* 1866, 10 n. 65]. Definito dall'artista e critico Saro Cucinotta nella sua recensione all'esposizione, su «La Patria», «accuratissimo e minuto cercatore della forma e dell'intonazione» [Cucinotta 1866, 2], il pittore barlettano dimostrava il suo studio sulla luce e il suo impatto sul paesaggio, ricreando un'atmosfera sospesa e atemporale.

Proprio nel contesto delle sperimentazioni della Scuola di Resina, il Vesuvio divenne il centro delle indagini luministiche condotte dalla nuova scuola di paesaggio, divenendo la «macchia per eccellenza» [Valente 2024, 87], prestandosi bene con la sua morfologia per gli studi e le riprese dal vero. Tra le opere relative a questo particolare filone, raramente si incontrano raffigurazioni del Vesuvio in eruzione: si è ben lontani dalle fiammeggianti colate laviche tipiche degli artisti del *Grand Tour*, che pure resero protagonista delle loro visioni il vulcano, in quel caso indomabile e sovrastante una Napoli inerme [Ivi, *passim*; Cenatiempo 2025; Serraino 2025]. Eppure, sempre nell'ambito della IV Promotrice, con la sua singolare cultura artistico-letteraria, Francesco Netti rivolgeva di nuovo l'attenzione al tema dell'eruzione del Vesuvio, esponendo una tela intitolata *Una processione di penitenza al ponte della Maddalena durante l'eruzione del Vesuvio del 1794* (Lecce, collezione Luciano Treggiari, FIG. 4) [*Società Promotrice* 1866, 14 n. 97] con la quale vinse il primo premio. Già dal titolo si intuisce un approccio insolito al tema: il focus iconografico del dipinto non è più l'eruzione in sé, che infatti non è mostrata esplicitamente, ma evocata dalla nube di cenere che opprime la porzione di cielo. Alla 'morelliana maniera' Netti racconta un episodio collaterale, allo stesso modo drammatico e a tratti visionario, una manifestazione che è un misto tra religiosità popolare, fanatismo e superstizione, un vano tentativo di espiazione ai piedi dell'edicola di San Gennaro sulla via di Portici. Giovanna Vittori, nel 1895, lo avrebbe definito come l'espressione del *sentimento* di chi possedeva una «maniera propria di vedere il vero, di rappresentarlo, d'intuirlo» [Vittori 1894-1895, 534]. Era infatti lo scenario



Fig. 4. Edoardo Dalbono, *Da Frisio a Santa Lucia* (Ottocento a Capodimonte, Napoli, Arte'm)

di un'eruzione che Netti non aveva vissuto, trattandosi di quella del 1794, che, tuttavia l'artista riuscì comunque a rendere credibile secondo una personale percezione della storia, e, come avrebbe sottolineato sempre la Vittori, sventuratamente, e fortunatamente per Netti, venne «l'eruzione del 1872 a dargli ragione» [*Ibidem*]. Ancora, Edoardo Dalbono (Napoli, 1841-1915) espose l'olio *Da Frisio a Santa Lucia* (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, FIG. 5) [*Società Promotrice* 1866, 15 n. 102], che fu acquisito dal re Vittorio Emanuele II. Si trattava di un'iconografia squisitamente popolare, dai toni folclorici, tuttavia connotata da accenti simbolisti che furono propri della produzione matura di Dalbono, ma che già in questa fase giovanile sono ben evidenti. Maria Elena Maffei ne ha sottolineato le caratteristiche derivanti da un vecchio impianto posillipista e un taglio che guarda ai modi della Scuola di Resina [Maffei 2012, 235]. La tematica dal contenuto simbolico si fonde con una visione concreta del paesaggio e, sul «Giornale di Napoli», nella cronaca dell'esposizione è descritta come il viaggio di ritorno da «Frisia [*sic*]» a Santa Lucia di una famiglia di marinai, dopo aver trascorso in festa una notte di domenica «sul rosseggiare dell'aurora» [*Appendice* 1866]; particolarmente apprezzata fu l'eleganza delle figure, ma ciò che costituiva la forza del dipinto erano le gradazioni della luce, che avevano la capacità di raccontare una

Napoli sospesa, poetica. Di differente visione sembrò, invece, Saro Cucinotta, il quale non considerava queste stesse qualità fondate sul vero, asserendo addirittura che sembrava che Dalbono non avesse «mai visto Napoli» [Cucinotta 1866, 1]. Di genere differente invece sono le opere esposte da Antonio Mancini (Roma, 1852-1930) all'VIII e alla XII Promotrice, del 1871 e del 1875, che codificano l'immagine della città secondo un'altra ottica. Si tratta in entrambi i casi di ritratti e, in particolare, di dipinti raffiguranti gli ormai noti 'scugnizzi', una tipologia di soggetti – divenuta comune anche in scultura tra gli anni Settanta e Ottanta – che godette di particolare fortuna, anche tra i collezionisti internazionali, tanto che dipinti come *L'ultima medicina!* e *Per un fiore!* [*Catalogo* 1871, 13, nn. 73, 79], come ha asserito Manuel Carrera [Carrera 2023, 26], furono acquistati rispettivamente per cento lire da Félix de Lapommeraye, rappresentante a Napoli della marsigliese Société des Raffineries de la Méditerranée, e dal pittore canadese François B. de Blois. All'esposizione del 1875, invece, l'opera di



Fig. 5. Antonio Mancini, *L'ispirazione* (Antonio Mancini/Vincenzo Gemito, catalogo della mostra, a cura di M. Carrera, F. Mazzocca, C. Sisi, I. Valente, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale)

Mancini intitolata *Poca carta e poco pane* è stata identificata con *L'ispirazione* [Moscatelli 2023] (Milano, Collezione Intesa Sanpaolo – Gallerie d'Italia, FIG. 5). Con il titolo portato in Promotrice, Mancini si riferiva precisamente a due particolari oggetti adagiati sulla sedia su cui è il bambino: un bicchiere con un pezzo di pane e una lettera, anche se, come ha precisato Moscatelli, la sensazione di penuria materiale cui rimanda il titolo si legherebbe immediatamente anche alle novità crude e realistiche della pittura e della scultura di quegli anni. L'opera, inoltre, dovette impressionare particolarmente Francesco Netti che, nella recensione a questa XII Promotrice, tanto sentiva vera e triste la condizione del fanciullo rappresentato – probabilmente il modello Luigiello, comune anche a Vincenzo Gemito – da asserire: «[...] noi conosciamo quei fanciulli da più di tre anni. Essi vanno passeggiando di tela in tela, senza lavarsi mai» [Galante, a cura di, 1980, 108-109]. Infine, lo spoglio dei cataloghi degli anni Ottanta ha restituito un'opera di Vincenzo Migliaro (Napoli, 1858-1938) esposta alla Promotrice del 1886, *Taverna a Posillipo* (FIG. 6) [Società Promotrice 1886, 12 n. 50]. Carlo Siviero riconobbe il merito a Migliaro di essere stato il primo a essersi dedicato realmente a ritrarre 'il ventre di Napoli': quello «del cuore del Lavinaio e dietro le facciate policrome ed erose delle case» [Siviero 1950, 424], la Napoli dei bassi, brulicanti, della gente comune. Così, come nel dipinto in esame, secondo Francesco Netti era riuscito a ricreare una tipica giornata napoletana, con una pittura luminosa fatta di getto: «Vi si respira. Vi sono proprio delle giornate così a Napoli» [Galante, a cura di, 1980, 274].

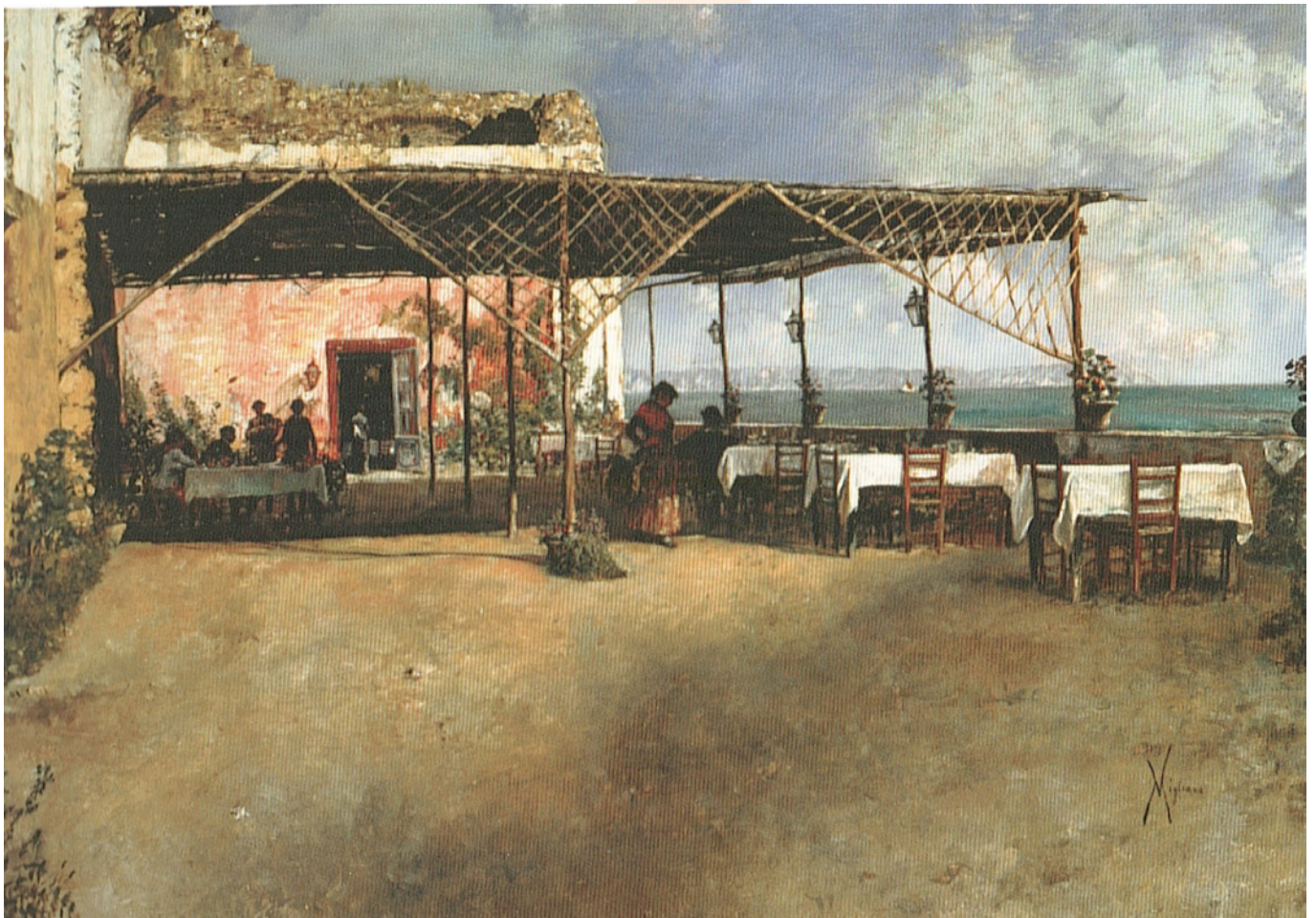


Fig. 6. Vincenzo Migliaro, *Taverna a Posillipo* (Vincenzo Migliaro. Il pittore di Napoli, Pescara, Ianieri Editore)

Conclusione

Un'analisi delle esposizioni della Promotrice napoletana, sebbene parziale, ha permesso di delineare un'immagine di Napoli complessa, stratificata e in continua evoluzione, visibile attraverso il filtro delle arti figurative. Lo studio dimostra, oltretutto, che il corpus catalografico nella sua interezza è ben lontano dal configurarsi come mero elenco di manufatti e di artisti, divenendo, piuttosto, un punto di partenza per una ricostruzione non solo del fenomeno espositivo in sé, quanto anche delle dinamiche sociali, culturali, politiche del luogo in cui si è sviluppato, in quanto depositario di una memoria storica e collettiva. In ultima istanza si rinnova, dunque, la necessità di salvaguardarlo con l'aiuto delle tecnologie digitali, nuove frontiere della valorizzazione, della conservazione e della fruizione del nostro patrimonio, pratiche che nel caso in esame si identificano nella piattaforma di nuova generazione ODArC, attualmente in uso.

Bibliografia

Appendice (1866). *Appendice*, in «Giornale di Napoli», n. 204, pp. 1-3

CARRERA M. (2023). *La pittura di Antonio Mancini e il collezionismo internazionale. Con nuovi documenti e un'opera ritrovata*, in Antonio Mancini. *L'ispirazione*, in Antonio Mancini/Vincenzo Gemito, catalogo della mostra, a cura di M. Carrera, F. Mazzocca, C. Sisi, I. Valente, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 25-39

CENATIEMPO S. (2024). *Tecnologie digitali post-Covid. Per una conservazione programmata dei cataloghi delle mostre storiche: il caso di ODArC*, in *Scienza e Beni Culturali. La conservazione preventiva e programmata. Venti anni dopo il codice dei Beni Culturali*, atti del convegno, a cura di G. Driussi, Z. Morabito, Marghera Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, pp. 677-680

CENATIEMPO S. (2025). *Una gita al Vesuvio. La fortuna iconografica del vulcano nella pittura napoletana del secondo Ottocento*, in *Napoli e il Vesuvio "insieme per sempre"*, a cura di M. Faella, Napoli, PERLEARTI Edizioni, pp. 121-140

CUCINOTTA S. (1866a), *Appendice. Esposizione della Promotrice. Lettere a V.U.I.*, V, in «La Patria», n. 196, pp. 1-3

DE FILIPPIS F. (1961). «La Promotrice». *Origini e vicende*, in *La Società Promotrice di Belle Arti. 1861-1961*, catalogo della mostra, Napoli, L'Arte Tipografica, pp. 13-21

FARESE SPERKEN C. (1996). *Francesco Netti*, Napoli, Electa Napoli

FARESE SPERKEN C. (2015). *La Pittura dell'Ottocento in Puglia*, Bari, Mario Adda Editore

FUSCO M.A. (1980). *Note sui pittori e le istituzioni artistiche a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Francesco Netti: un intellettuale del Sud*, catalogo della mostra, a cura di C. Farese Sperken, Roma, De Luca Editore, pp. 147-156

FUSCO M.A. (1981). *La Società Promotrice di Belle Arti di Napoli: 1861-1867*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», a. XCIX, pp. [281]-313

GALANTE L. a cura di (1980). *Francesco Netti. Scritti critici* (1980), Roma, De Luca Editore

La Società Promotrice (1961). *La Società Promotrice di Belle Arti. 1861-1961*, catalogo della mostra, L'Arte Tipografica, Napoli 1961

MAFFEI M.E. (2012), *Edoardo Dalbono. Da Frisio a Santa Lucia*, in *Ottocento a Capodimonte*, Napoli, Arte'm, pp. 234-235

MOSCATELLI S. (2023). *Antonio Mancini. L'ispirazione*, in Antonio Mancini/Vincenzo Gemito, catalogo della mostra, a cura di M. Carrera, F. Mazzocca, C. Sisi, I. Valente, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, p. 116

PICONE PETRUSA M. a cura di (1986). *In margine: artisti napoletani fra tradizione e opposizione, 1909-1923*, Milano, Fabbri

- PICONE PETRUSA M. (2016). *Napoli all'insegna della Belle époque. Dalla crisi della Società Promotrice di Belle Arti alla Secessione dei Ventitré*, in *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli*, catalogo della mostra, a cura di I. Valente, Napoli, artstudiopaparo, pp. 21-29
- QUERCIA F. (1862). *La mostra di Belle Arti a Tarsia per la Società Promotrice*, in «Giornale di Napoli», n. 112, pp. 1-3
- SIVIERO C. (1950). *Questa era Napoli*, Napoli, Morano editore
- Società Promotrice (1862). *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli. Catalogo della I Esposizione del 1862*, catalogo della mostra, Napoli
- SERRAINO S. (2025). *Studio sull'iconografia del «Mirabil Monte»: dagli anni del Grand Tour alla prima metà dell'Ottocento*, in *Napoli e il Vesuvio "insieme per sempre"*, a cura di M. Faella, Napoli, PERLEARTI Edizioni, pp. 99-120
- SPERANZA F. (2024). *Francesco Netti. Un episodio del 15 maggio 1848*, in *Eravamo innamorati del vero. De Nittis, Toma, Netti, De Nigris: artisti pugliesi tra Napoli e Parigi*, catalogo della mostra, a cura di I. Valente, Lecce, MUST, pp. 240-241
- Società Promotrice (1866). *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli. 1866. Quarta esposizione. Catalogo*, catalogo della mostra, Napoli, Dalla Stamperia di Salvatore De Marco
- VALENTE I. (1993). *Le forme del reale. Il naturalismo e l'immaginario storico ed esotico nella pittura napoletana del secondo Ottocento*, in F.C. Greco, M. Picone Petrusa, I. Valente, a cura di F.C. Greco, Napoli, Tullio Pironti Editore, pp. 47-73
- VALENTE I. (2012). «Quando noialtri sognammo di diventare dei buoni italiani...» *Le aspirazioni unitarie dei pittori meridionali del vicolo San Mattia*, in *Michele Tedesco 1834-1917. Un pittore lucano nell'Italia Unita*, catalogo della mostra, a cura di I. Valente, Calice Editore, Rionero in Vulture 2012, pp. 141-155
- VALENTE I. (2016). *Le arti figurative. La Promotrice e la Provincia. Dinamiche culturali a Napoli dall'Unità alla fine del secolo*, in *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli*, catalogo della mostra, a cura di I. Valente, Napoli, artstudiopaparo, pp. 9-20
- VALENTE I. (2022a). *Il mondo perfetto del clic. Le Digital Humanities e il patrimonio culturale*, in *PorBec. Portale Beni Culturali. Un ponte fra tecnologia e arte*, a cura di A. Chianese, F. Russillo, I. Valente, Napoli, Guida editori, pp. 79-88
- VALENTE I. (2022b). *ODARC-Open Digital Archive of Catalogues. Centocinquant'anni di esposizioni e collezionismo a Napoli dal 1826 al 1970*, in *PorBec. Portale Beni Culturali. Un ponte fra tecnologia e arte*, a cura di A. Chianese, F. Russillo, I. Valente, Napoli, Guida editori, pp. 127-140
- VALENTE I. (2024). *La rivoluzione del plein air da Posillipo a Resina*, in *Napoli Ottocento. Dal sublime alla materia*, catalogo della mostra, a cura di S. Bellenger, J.-L. Champion, C. Romano, I. Valente, Napoli, Electa Napoli, pp. 78-87
- VALENTE I. (2025). *Dopo Posillipo. L'evoluzione del paesaggio*, in *La Scuola di Posillipo. La natura, il paesaggio e il plein air*, catalogo della mostra, a cura di I. Valente, Napoli, nuova edizione, PERLEARTI Edizioni, pp. 51-62
- VITTORI G. (1894-1895). *La Commemorazione Artistica di Francesco Netti a Napoli*, in «Natura e Arte», II, fasc. XIX, 1894-1895, pp. 533-542

Bibliografia essenziale

- Statuto per la Società Promotrice di Belle Arti in Napoli*, Stabilimento Tipografico, Napoli 1861
- F. Quercia, *La mostra di Belle Arti a Tarsia per la Società Promotrice*, «Giornale di Napoli», n. 112, 15 maggio 1862
- D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono, e altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Gius. Laterza & Figli, Bari 1915

Società Promotrice di Belle Arti in Torino. Mostra del Centenario 1842-1942, catalogo della mostra (Torino, Palazzo al Valentino, 22 maggio 1942), STATET, Torino 1942

M.A. Fusco, *La Società Promotrice di Belle Arti di Napoli: 1861-1867*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», a. XCIX, 1981, pp. [281]-313

A. Bianco, M. Picone Petrusa, M. R. Pessolano, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori, Napoli 1988

I. Valente, *Le arti figurative, la Promotrice e la Provincia. Dinamiche culturali a Napoli dall'Unità alla fine del secolo*, in *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 2015-2016), a cura di I. Valente, artstudiopaparo, Napoli 2016, pp. 9-20

M. Picone Petrusa, *Napoli all'insegna della Belle époque. Dalla crisi della Società Promotrice di Belle Arti alla Secessione dei Ventitré*, in *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 2015-2016), a cura di I. Valente, artstudiopaparo, Napoli 2016, pp. 21-30

I. Valente, *Il mondo perfetto del clic. Le Digital Humanities e il patrimonio culturale*, in *PorBec. Portale Beni Culturali. Un ponte fra tecnologia e arte*, a cura di A. Chianese, F. Russillo, I. Valente, Guida editori, Napoli 2022, pp. 79-88.

I. Valente, *ODARC-Open Digital Archive of Catalogues. Centocinquant'anni di esposizioni e collezionismo a Napoli dal 1826 al 1970*, in *PorBec. Portale Beni Culturali. Un ponte fra tecnologia e arte* a cura di A. Chianese, F. Russillo, I. Valente, Guida editori, Napoli 2022, pp. 127-140

S. Cenatiempo, *Tecnologie digitali post-Covid. Per una conservazione programmata dei cataloghi delle mostre storiche: il caso di ODArC*, in *Scienza e Beni Culturali. La conservazione preventiva e programmata. Venti anni dopo il codice dei Beni Culturali*, atti del convegno (Bressanone, 2-5 luglio 2024), a cura di G. Driussi, Z. Morabito, Edizioni Arcadia Ricerche, Marghera Venezia 2024, pp. 677-680

La Napoli del dopoguerra negli archivi audiovisivi

Post-war Naples in the Audiovisual Archives

Massimiliano Gaudiosi

Università degli Studi di Napoli
Federico II

Abstract

La digitalizzazione di un immenso patrimonio audiovisivo italiano e la possibilità di fruire in rete di oggetti un tempo difficilmente accessibili come le opere di nonfiction (cinegiornali, documentari, inchieste televisive, ecc.) e i relativi materiali di lavorazione (dai soggetti ai documenti di censura), rappresenta da tempo una delle grandi svolte avvenute nello studio della storia del cinema grazie alle Digital Humanities. L'articolo intende esaminare il complesso racconto della Napoli del secondo dopoguerra che si può ricostruire attraverso archivi come l'Istituto Luce, l'Archivio Nazionale Cinema Impresa e le Teche Rai. Le devastazioni del conflitto mondiale e, soprattutto, il tentativo di ricominciare segnano l'immagine audiovisiva della città alla fine degli anni Quaranta e lungo il processo di Ricostruzione del decennio successivo. L'analisi delle testimonianze eterogenee fornite dalle produzioni nonfiction incentrate su Napoli consente di rivelare lati della vita urbana meno battuti dal cinema mainstream, che nei racconti di finzione si preparava, dopo la parentesi neorealista, a spingere la città nel solco del melodramma e della commedia.

Keywords

Napoli, archivi audiovisivi, cinema documentario.

The digitization of Italy's audiovisual heritage and the possibility of accessing online material that was once difficult to access, such as nonfiction films (newsreels, documentaries, television programs, etc.) and related working materials (from individuals to censorship documents), has long been one of the major turning points in the study of film history thanks to Digital Humanities. This article aims to examine the complex story of post-World War II Naples that can be reconstructed through archives such as the Istituto Luce, the Archivio Nazionale Cinema Impresa, and Teche Rai. The devastation of the World War and, above all, the attempt to begin a new life mark the audiovisual image of the city at the end of the 1940s and throughout the reconstruction process of the following decade. The analysis of the heterogeneous documents provided by nonfiction productions focused on Naples reveals aspects of urban life less explored by mainstream cinema, which, after the neorealist period, was preparing to push the city into the realm of melodrama and comedy.

Naples, audiovisual archives, documentary film.

Introduzione

Una delle prime applicazioni delle metodologie digitali all'ambito dei *film studies* ha riguardato sicuramente l'analisi del testo audiovisivo, che, attraverso un approccio quantitativo-formalista, ha consentito nel tempo di ottenere risultati dettagliati e di suggerire nuovi interrogativi di ricerca a partire da corpus di prodotti anche molto ampi [Previtali 2022, 29-31]. Ma le suggestioni delle digital humanities sono state recepite soprattutto grazie all'enorme lavoro di digitalizzazione del patrimonio audiovisivo custodito dagli archivi e messo a disposizione degli utenti della rete, con strumenti di ricerca e *keywords* sempre più in grado di "mappare" il contenuto di documenti, riconoscendo temi, luoghi, soggetti per molto tempo sconosciuti. Il caso più eclatante, per pensare all'Italia, è probabilmente quello dell'Archivio storico dell'Istituto Luce che da molti anni rende accessibili quasi ottantamila filmati online e quattrocentomila fotografie, su un patrimonio composto da non meno di tre milioni di immagini, dodicimila cinegiornali, cinquemila documentari [Campagnoli 2004, 167], e che dal 2013 è entrato nel prestigioso registro *Memory of the World* dell'UNESCO grazie alle sue collezioni uniche

per la comprensione della società italiana.¹ Si può affermare che i documenti conservati dal Luce siano la più importante fonte audiovisiva della storia del Novecento italiano, con fondi fotografici e cinematografici in cui “sono rappresentati traguardi e sventure, trionfi e catastrofi, luci e ombre della vita nazionale” [Lussana 2018, 9].

Le collaborazioni internazionali e i finanziamenti europei hanno inoltre permesso la diffusione di progetti come il portale European Film Gateway (EFG), un meta-archivio nato nel 2008 su iniziativa dell'Association des Cinémathèques Européennes e della Fondazione Europea che, coinvolgendo le cineteche (tra cui il Luce) di sedici paesi del vecchio continente, offre un accesso a centinaia di migliaia di documenti sulla storia del cinema conservati negli archivi: fotografie, locandine, programmi, periodici, documenti di censura, film e documentari rari, cinegiornali, ecc.² L'EFG presenta anche due collezioni speciali: la collezione *EFG 1914*, dedicata a circa tremila materiali sul primo conflitto bellico, e la collezione *VICTOR-E*, con circa seicento titoli che descrivono gli sforzi di ricostruzione in Europa dopo la seconda guerra mondiale. *VICTOR-E* (Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW II Europe)³ è un progetto di ricerca internazionale che esplora i film documentari sulla ricostruzione delle comunità locali, nazionali e transnazionali in Europa nel periodo dal 1945 al 1956 partendo dalla seguente domanda: in che modo le rappresentazioni audiovisive degli spazi pubblici – e in particolare la documentazione dei danni causati dalla guerra e degli sforzi di ricostruzione – hanno plasmato la politica e i sistemi politici dell'Europa del secondo dopoguerra? Provando a fare tesoro delle suggestioni fornite da questi progetti, nei prossimi paragrafi mi occuperò della rappresentazione della Napoli postbellica all'interno di alcuni documentari cortometraggi fruibili negli archivi digitalizzati che, a vario titolo, possono essere etichettati come film sponsorizzati. Nello specifico, concentrerò lo sguardo su due temi ricorrenti: il processo di industrializzazione e il problema dell'emigrazione.

1. Cinema “utile” e film sponsorizzati

Prima di addentrarmi nell'analisi di alcuni casi di studio, è fondamentale spostare l'attenzione sulla definizione di film sponsorizzato e di *utility film* realizzati nel secondo dopoguerra. Il primo termine, come ricorda Paola Bonifazio, includeva committenti quali le industrie italiane (FIAT, Olivetti, Edisonvolta, ENI, ecc.); la Presidenza del Consiglio dei Ministri (e il Centro di Documentazione creato specificamente per la produzione di documentari) e altri organi del governo come il ministero della pubblica istruzione e il ministero dei trasporti; l'European Recovery Program (ERP) e l'Economic Cooperation Administration (ECA), ovvero gli enti incaricati di attuare il Piano Marshall; varie organizzazioni non governative come l'Unione Nazionale per la Lotta all'Analfabetismo; ecc. [Bonifazio 2014, 7-13]. Il cinema sponsorizzato, come il cinema prodotto dalle industrie, è spesso presentato a tutti gli effetti come documentario, in modo da generare nel pubblico l'aspettativa che ciò che si vede corrisponda alla realtà delle cose: è una cinematografia che dopo la seconda guerra mondiale sfrutta la struttura narrativa del documentario (ma anche alcune strategie del film di finzione) per sensibilizzare la partecipazione degli individui alla rinascita del territorio nazionale. In tal senso, sarebbe più

1 archivioluce.com/chi-siamo.

2 <https://www.europeanfilmgateway.eu/content/about-european-film-gateway>.

3 <https://www.victor-e.eu/>.

corretto parlare di *utility film* e di “cinema utile”, ovvero di un cinema definito dalla capacità “di trasformare spazi inverosimili, trasmettere idee, convincere gli individui e produrre soggetti al servizio di obiettivi pubblici e privati” [Acland, Wasson 2011, 2]. Un cinema spesso esterno ai circuiti distributivi dei lungometraggi, implicato

in un’ampia gamma di funzioni culturali e istituzionali, dalla trasformazione dell’istruzione di massa al rafforzamento degli ideali domestici suburbani. Scuole, aziende e enti pubblici hanno investito nella celluloidi e nella sua variegata famiglia di tecnologie al fine di istruire, vendere e formare o riformare i cittadini. In altre parole, macchine fotografiche, pellicole e proiettori sono stati adottati e utilizzati in vari modi, al di là delle questioni artistiche e di intrattenimento, al fine di soddisfare le esigenze e gli obiettivi organizzativi [Acland, Wasson 2011, 3].

Come hanno sottolineato Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau, film come questi non possono essere separati dalle condizioni della loro produzione e dai contesti del loro utilizzo e, di conseguenza, non possono essere valutati impiegando la lente dell’analisi autoriale, né le categorie estetiche valide per il cinema di intrattenimento, né essere bollati come mera propaganda. Lunghi dal costituire entità autosufficienti per l’analisi estetica, i film industriali e di utilità devono essere compresi nei termini della loro specifica funzione e nelle dinamiche di potere di cui fanno parte [Hediger, Vonderau 2009, 10-11].

Parlare di film sponsorizzati e di *utility film* consente allora di insistere sulla funzione di questo cinema, sulla sua utilità piuttosto che sulla sua estetica, sul rapporto tra i film come apparato e sulle pratiche governative dei committenti, sulla rilevanza di una produzione audiovisiva rispetto al processo di modernizzazione del dopoguerra italiano. Più nello specifico, questi film hanno funzionato come strumenti per governare la popolazione, pubblicizzando ad esempio la modernizzazione come mezzo per raggiungere una vita di prosperità, promuovendo comportamenti conformi a una società industriale e narrando la storia della Ricostruzione come una traiettoria ascendente verso il progresso.

2. La rinascita di Napoli

Dal punto di vista delle strategie retoriche, il film sponsorizzato mette in scena il lavoro industriale, la costruzione delle dighe così come quella delle case e delle città distrutte, ma mostra soprattutto quanto queste opere intrattengano un legame diretto col benessere del cittadino. Più di un esempio è fornito dalla produzione della Incom, oggi visibile sul sito dell’Istituto Luce. Nata come impresa industriale privata, la Incom (Industria Nazionale Cortometraggi) assunse rapidamente una forma monopolistica e filo-governativa, imponendosi come il megafono audiovisivo ufficiale della politica e dei valori della Ricostruzione degli anni Cinquanta, con una produzione che comprendeva documentari e soprattutto quello che era destinato a diventare il più importante e longevo cinegiornale del Paese, *La Settimana Incom*. Con uno stile informativo leggero e velato di ottimismo, i cui toni si allontanavano dalla retorica magniloquente del cinegiornale Luce ma nella sostanza ne riprendevano la vena propagandistica, la società fondata da Sandro Pallavicini si concentrò tra le altre cose sulla diffusione di modelli di comportamento che fossero coerenti con la ricerca di una coscienza nazionale. Questo processo di unificazione di un popolo frammentato e frastornato venne tradotto sul grande schermo attraverso una strategia discorsiva molto complessa, che all’esaltazione degli effetti benefici della politica interna alternava l’intrattenimento più frivolo che puntava a rafforzare l’idea di italianità.

Per pensare all'immagine di Napoli, un caso piuttosto curioso è costituito dal cortometraggio ...*E il Vesuvio sta a guardare* (D. Paoella, 1948, produzione Incom). Come è indicato nel soggetto presentato alla Direzione Generale dello Spettacolo per ottenere il nulla osta di programmazione, il lavoro si occupa del problema del Mezzogiorno: "tradotto in visioni cinematografiche, l'argomento offre l'insuperabile scenario dei cieli e dei paesaggi di Napoli, la profonda umanità e la comunicativa poesia dei suoi abitanti, sempre presi dall'alternativa contrastante della malinconia e della allegria. Si chiude con un messaggio di speranza che l'operosa città e tutto il Mezzogiorno possane elevarsi per elevare l'Italia".⁴ Il film di Paoella racconta una giornata in città dal suo risveglio fino al calare della notte, con un andamento musicale della narrazione che presenta diversi movimenti che vanno dal recupero dello sguardo pittoresco su Napoli – con le grida dei venditori ambulanti, il lavoro frenetico dei ciabattini e dei pizzaioli – alla constatazione dei gravi effetti della guerra sulla vita quotidiana e sulla disoccupazione. Se nella prima parte prevalgono le incertezze del presente con le vedute ricorrenti sulle macerie e con molteplici inserti di finzione che seguono un disoccupato a passeggio per le strade di Napoli, nella seconda il film di Domenico Paoella insiste sulla rinascita della Stazione Marittima, degli edifici pubblici e delle acciaierie. Il messaggio di speranza nel finale ruota attorno alle paure di un mutilato della guerra che, spaventato da rumori che gli ricordano i bombardamenti, scorge dalla sua finestra i fuochi d'artificio e la Napoli in festa con l'incendio del campanile della chiesa del Carmine. Come testimonia un servizio della *Settimana Incom*, il film di Paoella inaugurerà l'apertura del cinema Metropolitan,⁵ oggetto a sua volta di un documentario che ne segue la progettazione e i lavori di costruzione, *Palazzo Cellamare (sotto il cielo di Napoli)* (Istituto Luce, 1948). Sulla stessa linea del prodotto Incom, *Palazzo Cellamare* si muove tra le tragedie del recente passato e i cambiamenti in corso nel presente mettendo ripetutamente a confronto la nuova destinazione dei sotterranei del palazzo, un tempo impiegati come rifugio antiaereo e ora moderna area di spettacolo. Il contrasto tra la superficie, con lo storico edificio nobiliare che porta i segni dei bombardamenti, e le cavità sottostanti percorse dai camion e dagli operai, fornisce un'immagine di speranza che passa anche attraverso la contrapposizione tra il tufo millenario delle grotte e il moderno cemento armato della sala cinematografica: "non si è fatto che ubbidire al senso moderno dell'utilizzazione dello spazio", preciserà lo speaker, per aggiungere, dopo aver snocciolato gli impressionanti numeri di quest'opera colossale, che tutto questo è stato compiuto "in quella Napoli che, secondo alcuni, non si deciderebbe mai a modernizzarsi del tutto".

Questo tipo di contenuti è condiviso in altri cortometraggi industriali, come *Acciaio* (V. Gallo, 1951) della Documento Film, girato nelle acciaierie di Bagnoli con una retorica che vuole mettere in discussione gli stereotipi su Napoli "per trasmettere, mediante il protagonismo dei lavoratori e delle macchine, un'immagine moderna della città" [Palmieri 2019, 121]. Nel film sponsorizzato *Campania industriale* (G. P. Franci, 1953) prodotto dal Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, il messaggio non sembra cambiare: il cortometraggio presenta un'alternanza tra paesaggio pittoresco e paesaggio industriale, e al golfo e al mare si sostituisce l'immagine di una Napoli che lavora.

Questa narrazione di Napoli e di tutto il Sud connoterà anche le prime inchieste della neonata televisione, come dimostra *Viaggio nel Sud*, un programma in dieci puntate realizzato da Virgilio Sabel

4 Cfr. il nulla osta del film conservato nel sito italiataglia.it.

5 *La Settimana Incom* n. 226, 17 dicembre 1948.

nel 1958. Ciascun episodio introduce i problemi specifici del territorio raccontato: dalla mancanza d'acqua per irrigare i terreni al problema della riforma fondiaria, dalla disoccupazione che spinge a emigrare fino all'analfabetismo. Allo stesso tempo, l'inchiesta illustra le opportunità presenti al Sud grazie agli interventi governativi, come si vede bene in particolare nella puntata ambientata a Napoli. La prima puntata (*Viaggio nel Sud – La questione meridionale*: giovedì 24 aprile 1958) è girata nel capoluogo campano e include, tra le altre cose, delle interviste alla famiglia di un operaio della Olivetti di Pozzuoli. I genitori dell'operaio si mostrano fieri del figlio che li ha tirati fuori da una grotta, dove avevano trascorso più di vent'anni, secondo una formula discorsiva ricorrente nell'inchiesta, quella del confronto tra il passato e il presente, tra i vecchi prigionieri della povertà e i giovani meridionali ricchi di iniziativa che si ribellano a una condizione di secolare sottomissione. La voice over si rivolge quindi agli operai del Nord per sottolineare le grandi similitudini tra la loro condizione e quella dei colleghi specializzati che vivono al Sud, "una terra meravigliosa, ricca di contrasti violenti in rapida evoluzione", "ma basta uscire dalle fabbriche e tutto cambia [...] il male più profondo del Sud è duro a morire".

3. Partire da Napoli

L'immagine di Napoli nel dopoguerra è strettamente legata al suo essere uno dei principali porti di partenza per l'emigrazione di massa. Dalla fine degli anni '40, infatti, in un paese che cercava di rimettersi in piedi dopo la guerra, la soluzione alla disoccupazione passava anche attraverso l'emigrazione: i migranti erano assistiti da una serie di accordi bilaterali che l'Italia firmò con i paesi alla ricerca di manodopera a basso costo [Fauri 2015, 192]. L'emigrazione del dopoguerra era considerata una questione strategica, costantemente pubblicizzata dal governo italiano: i lavoratori erano incoraggiati a partire attraverso una rilevante campagna promozionale, in cui l'emigrazione diventava un argomento strettamente identificato con un tema più ampio e con i valori nazionali. Uno dei principali obiettivi di tale campagna era il Sud, dove erano più evidenti la povertà e la disoccupazione. Cronache cinematografiche come *La Settimana Incom*, molti documentari prodotti per il grande e il piccolo schermo, hanno svolto un ruolo in tal senso, cercando di "neutralizzare e naturalizzare il potenziale sovversivo dei flussi migratori" [Gaudiosi 2022, 251], glorificando gli sforzi benefici del partito al potere. Tutto questo quando, grazie al Neorealismo, anche il cinema di finzione aveva posto al centro questo problema. Come rileva Gian Piero Brunetta, è proprio dalla fine degli anni Quaranta che gli emigrati "acquistano pieno diritto di cittadinanza nel cinema italiano e possono porre allo spettatore tutti i loro problemi. [...] La figura singola dell'emigrato, oltre che l'attenzione per la reale portata sociale del fenomeno, si arricchiscono da questo momento di un nuovo e ben diverso spessore d'implicazioni sociologiche e umane" [Brunetta 2009, 503].

Non sorprende che il cinegiornale si sia occupato di un tema tanto delicato: la *Incom* parteciperà a quest'opera di sponsorizzazione mitigando le incertezze di una scelta così drastica, con servizi in cui "lo spettacolo dell'emigrazione sostituisce e sublima il dramma sociale dell'emigrazione" [Sainati 2003, 96], e in cui si rilanciano i valori patriottici e i rimandi alla tradizione di un popolo ambasciatore del lavoro nel mondo. Nel servizio *Napoli. Inaugurato il centro di emigrazione* (*La Settimana Incom* n. 253, 18 febbraio 1949), il ministro del lavoro Amintore Fanfani ricorda che "l'emigrazione non è distacco, ma creazione di un nuovo vincolo che contribuisce alla prosperità della madrepatria". D'altra parte il cinegiornale era solo uno dei media che contribuirono a fare da cassa di risonanza dell'emigrazione.

Dalla fine del 1948, la Incom pubblicherà una sua versione cartacea di ampia diffusione, *La settimana Incom Illustrata*, settimanale di informazione che, condividendo i valori del cinegiornale, si occuperà anche di emigrazione. Proprio parlando del centro di emigrazione partenopeo, il rotocalco tradisce da subito il suo ruolo propagandistico e il ricorso al confronto tra passato e presente che sarà una costante della visione in chiave consolatoria dell'esodo di massa. Se un tempo l'emigrazione era vissuta come un lutto, si legge nella *Settimana Incom Illustrata*, "oggi, malgrado le lacrime, è quasi una festa, o almeno una benedizione. I 400 che partono, se ne vanno seguiti dall'invidia di altri 4000 che aspettano di partire. Scarseggia il lavoro e l' "estero" è l'unica prospettiva di fortuna" [Stiva 1949, 4]. Anche nei film sponsorizzati una decisione traumatica come l'emigrazione, un gesto divisivo che mina l'unità di una popolazione, viene idealmente trasformata in uno strumento per rafforzare l'identità nazionale italiana, ed è in alcuni casi la città di Napoli ad essere protagonista con un confronto tra passato e presente che rivela una visione consolatoria della mobilità di massa dal Sud Italia. In *Luntano 'a te* (G. Paolucci, 1952, Istituto Luce), un documentario ambientato a Napoli che riporta i risultati di una conferenza sull'emigrazione tenuta dall'Organizzazione Internazionale del Lavoro, una serie di vecchie cartoline scritte da emigranti e una serie di francobolli provenienti da paesi stranieri celebrano gli sforzi patriottici delle generazioni passate. L'esodo moderno richiama sempre il passato mitico degli antenati che avevano percorso la stessa strada molti anni prima. In *Napoli antica e moderna* (Augusto Carloni, 1954), si ritrova la figura tipica dell'emigrante che torna a casa dopo molti anni trascorsi all'estero: un emigrante che celebra la nuova condizione della sua città natale ottenuta grazie agli effetti della Ricostruzione del dopoguerra. Il passato ha un valore nostalgico e commemorativo, mentre il presente è visto come un'occasione per celebrare il progresso economico e sociale. Il passato ha sempre due facce: funge da modello di ispirazione per il presente e, allo stesso tempo, da termine di confronto che mostra l'impatto positivo della modernità.

Conclusioni

Gli esempi analizzati concorrono, in modo diverso, a impiegare la struttura narrativa del documentario per collocare Napoli al centro del processo di modernizzazione e della partecipazione degli individui alla rinascita del territorio. Sia i prodotti dedicati all'industrializzazione della città, sia quelli che raccontano i flussi migratori che muovono dal porto di Napoli, hanno come sottotesto il racconto della modernizzazione italiana nei termini di una storia di miglioramento e di successo. Napoli diventa metafora dell'intero Sud arretrato, un territorio che si identifica allo stesso tempo con un luogo geografico e con un'idea, un luogo destinato a cambiare per sempre per via del progresso. Il racconto urbano è confezionato da una cinematografia che si mette al servizio dei committenti per sostenere l'adattamento al nuovo mondo, mostrando il paesaggio che muta sotto il processo di meccanizzazione facendo leva sui desideri essenziali: la casa, il lavoro, la salute, la sicurezza economica. I film sponsorizzati che mettono in scena la Napoli del dopoguerra insegnano da un lato come adattarsi e, dall'altro, che adattarsi significa ottenere felicità e benessere.

Bibliografia

Acland, C. R., Wasson, H. (2011). *Introduction: Utility and Cinema*, in *Useful Cinema*, a cura di C. R. Acland, H. Wasson, Durham, London, Duke University Press, pp. 1-14.

- Bonifazio, P. (2014). *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press.
- Brunetta, G. P. (2009). *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, vol. 1, Roma, Donzelli, pp. 489–514.
- Campagnoli, M. (2004). *L'Archivio Storico dell'Istituto Luce on line*, in «Contemporanea», Vol. VII, n. 1, pp. 167–170.
- Fauri, F. (2015). *Storia economica delle migrazioni italiane*, Bologna, Il Mulino.
- Gaudiosi, M. (2022). 'Lembi di patria di là dall'oceano': *Incom newsreels and emigration in Argentina*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. X, n. 2, 2022, pp. 249–265.
- Hediger, V., Vonderau, P. (2009). *Introduction*, in *Films that Work Industrial Film and the Productivity of Media*, a cura di V. Hediger, P. Vonderau, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 9–16.
- Lussana, F. (2018). *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Roma, Carocci.
- Palmieri, M. (2019). *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Napoli, Liguori.
- Previtali, G. (2022). *Che cosa sono le digital humanities*, Roma, Carocci.
- Sainati, A. (2003). *La cronaca filmata*, in *Storia del cinema italiano. Vol. VIII: 1949-1953*, a cura di L. De Giusti, Roma, Venezia, Scuola Nazionale di Cinema and Marsilio, pp. 93–102.
- Stiva, G. (1949). *La chitarra dell'emigrante*, in «La Settimana Incom Illustrata», n. 8, 18 febbraio, p. 4.

Dall'antico al digitale: il mito di Pompei nella cultura visiva dell'Ottocento e nell'era delle Digital Humanities

From Antiquity to Digital: The Myth of Pompeii in Nineteenth-Century Visual Culture and in the Era of Digital Humanities

Rosa Esmeralda Partucci

Università degli Studi del Molise
piero.barlozzini@unimol.it

Abstract

Nel secondo Ottocento, gli artisti neopompeiani ricostruirono Pompei tramite studi dal vero, vedute archeologiche e invenzioni immaginarie, traendo spunto dai ritrovamenti vesuviani e restituendo un'immagine quasi filologica della città, utile anche alla documentazione archeologica. La ricerca sfrutta metodologie digitali applicate ai cataloghi delle Esposizioni Nazionali italiane (1861-1900) nell'ambito del progetto ODARc, creando un corpus strutturato che permette di analizzare l'evoluzione del genere, le dinamiche tra i principali centri artistici e la trasformazione dell'antico in linguaggio moderno.

In the late nineteenth century, Neapolitan artists attempted to reconstruct Pompeii through studies from life, archaeological views, and imaginative inventions, drawing inspiration from Vesuvian discoveries and providing an almost philological representation of the city, which also serves as a valuable resource for archaeological documentation. This research applies digital methodologies to the catalogs of the Italian National Exhibitions (1861-1900) within the ODARc project, creating a structured corpus that allows analysis of the genre's development, the interactions among major artistic centers, and the transformation of the ancient world into a modern visual language.

Keywords

Neopompeiano; archeologismo; Digital Humanities.

Neo-pompeian, Archaeologism, Digital Humanities.

Nel corso del secondo Ottocento, il mito di Pompei si impose come uno dei nuclei simbolici più fecondi della cultura visiva europea. La città disseppellita, progressivamente restituita alla luce a partire dal XVIII secolo, divenne nel corso del secolo successivo un laboratorio privilegiato per la ridefinizione del rapporto fra antico e moderno. Dagli studi dal vero agli interni ricostruiti, dalle vedute archeologiche alle invenzioni immaginose, gli artisti del genere neopompeiano tentarono di ricostruire visivamente la vita dell'antica città, con un'attenzione che oscillava tra precisione filologica e suggestione narrativa. Le continue scoperte nell'area vesuviana, che riportavano alla luce non solo manufatti di straordinario pregio ma anche oggetti d'uso quotidiano – arredi, strumenti e utensili –, alimentarono una produzione figurativa che si nutriva di fonti dirette, trasformando il sito in un vero e proprio atelier a cielo aperto. L'antico non era più soltanto citazione erudita o esercizio di stile, ma esperienza concreta e osservazione ravvicinata sulle passate popolazioni. La pittura neopompeiana, in questo senso, si configurò come una forma di 'archeologia visiva', capace di integrare la documentazione scientifica, ricostruendo non solo la topografia fisica di Pompei, ma anche la sua topografia culturale. In tale prospettiva, molte opere neopompeiane, come ad esempio quelle di Alessandro La Volpe, Giuseppe Laezza, Luigi Bazzani, Anatolio Scifoni, Saverio Altamura, Ettore Forti (non solo di vedutisti e disegnatori messi a servizio della Segreteria della Casa Reale e alle dipendenze della Direzione degli Scavi e del Real Museo) assumono un duplice valore documentario. Da un lato, esse

registrano lo stato di conservazione del sito al momento delle visite, offrendo dettagli oggi talvolta perduti o trasformati; dall'altro, riflettono le modalità con cui la cultura ottocentesca guardava all'antico, proiettandovi le inquietudini e le aspirazioni del suo tempo. Ne è un esempio un recente studio su alcuni disegni poco noti e in parte inediti di Domenico Morelli, custoditi presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, che – grazie alla rilettura iconografica – è stato possibile ricollegarli con certezza alle case del sito archeologico di Pompei [Partucci 2025]. Nello specifico il disegno *Studio di rudere di edificio con statue e colonne (Sala dei profeti?)* (inv. n. Alb/82-7; *Album VIII*, c. 7; figg. 1-2), risalente ai primi anni Sessanta, rappresenta un documento di rilevante significato per la conoscenza archeologica della Casa del Balcone pensile a Pompei (VII 12, 28). Morelli non si limita a registrare l'atrio e il *viridarium* appena messi in luce tra il 1862 e il 1863, ma sceglie un punto di vista inusuale che restituisce con precisione strutture, arredi e sistema idrico, offrendo così una testimonianza diretta dello stato del complesso negli anni immediatamente successivi allo scavo. L'aspetto più innovativo dello schizzo risiede soprattutto nella documentazione dell'ampio affresco oggi perduto sulla parete orientale del *viridarium*: il disegno conserva infatti traccia di una decorazione paesaggistica con animali, forse identificabile con il *paràdeisos* descritto da Helbig nel 1868. In tal senso il foglio non ha solo valore artistico, ma si configura come fonte primaria per la ricostruzione di elementi decorativi scomparsi, anticipando una sensibilità moderna per la registrazione puntuale e scientifica del dato archeologico, pienamente in linea con le nuove metodologie di scavo di Giuseppe Fiorelli.

È proprio su questo crinale tra documento e immaginario che si innesta in modo decisivo l'apporto delle Digital Humanities. Le recenti metodologie digitali applicate alla storia dell'arte hanno reso possibile un'indagine sistematica della produzione espositiva ottocentesca. Ne è un esempio il portale Open Digital ARchive of Catalogues – ODArc [Valente 2022], che – collocandosi in questa direzione – impiega gli strumenti digitali per rendere fruibili i cataloghi di esposizioni e di collezioni storiche del XIX e XX secolo. La trasformazione di tali materiali in dati interrogabili consente di superare la frammentarietà delle fonti cartacee, restituendo un corpus coerente di informazioni relative a opere, artisti, soggetti e sedi espositive. Difatti l'operazione condotta da ODArc si pone oltre alla semplice digitalizzazione, prevedendo un articolato processo di *data curation* che include trascrizione, normalizzazione e strutturazione semantica dei dati. Nel passaggio dall'antico al digitale, il fascino per l'antico non si esaurisce, ma si rinnova: le tecnologie contemporanee permettono di riconsiderare criticamente le fonti ottocentesche, di metterle in relazione e di generare nuove narrazioni. In riferimento al tema qui presentato, l'analisi quantitativa dei dati – numero di opere di soggetto antico, frequenza delle presenze in determinate città, ricorrenza di specifici temi iconografici – permette di tracciare una mappa della diffusione del mito pompeiano nel sistema artistico nazionale. A questa dimensione si affianca una lettura qualitativa delle immagini, indispensabile per comprendere le scelte stilistiche e narrative degli artisti. La combinazione tra visualizzazione dei dati e analisi iconografica ha quindi consentito di cogliere la parabola evolutiva del genere in maniera sistemica, evidenziando continuità, cesure e snodi critici. Le ricerche si sono quindi concentrate sulle tappe espositive più significative – le mostre nazionali di Firenze nel 1861, Napoli nel 1877, Roma nel 1883, Torino nel 1880 e Palermo nel 1890-1891 – al fine di registrare gli eventi di maggiore concentrazione delle opere neopompeiane e di delineare il percorso di affermazione critica e mercantile del genere. Questa parte è stata svolta grazie allo spoglio dei cataloghi, delle guide e dei commentari critici delle mostre comprese tra il 1861 e il 1900, impiegando sia testi a stampa che risorse digitali. Ne è

risultato un quadro estremamente complesso, che ha visto la determinazione di coordinate sia sul piano topografico che su quello cronologico. La partecipazione degli artisti alle mostre postunitarie favorì la circolazione di immagini dell'antico che, pur radicate nel contesto vesuviano, si inserivano in una rete di scambi interregionali. Napoli, per la sua prossimità agli scavi, svolse un ruolo propulsivo; Roma, custode della tradizione classica, offriva un quadro di legittimazione storica; Firenze e Torino, capitali politiche e culturali dell'Italia unita, rappresentavano snodi strategici per la consacrazione pubblica del genere. In questo intreccio di centri e periferie, il mito di Pompei si trasformò progressivamente in un linguaggio moderno, capace di adattarsi a istanze veriste, narrative e simboliste. Dal punto di vista stilistico, lo sviluppo del gusto neopompeiano attraversa diverse fasi. Nelle prime sperimentazioni prevale un orientamento realistico, attento alla resa topografica e alla descrizione minuziosa degli ambienti. Le vedute degli scavi, gli interni di domus ricostruiti con rigore archeologico, le scene di vita quotidiana ambientate in contesti fedelmente documentati testimoniano l'intento di restituire un'immagine 'vera' dell'antico. Con il passare dei decenni, tuttavia, il registro si amplia: l'interesse per la dimensione psicologica e simbolica conduce a interpretazioni più libere, in cui la città vesuviana diviene scenario di drammi morali, allegorie della caducità, riflessioni sulla memoria e sulla rovina.

1. Dalle vedute archeologiche

Sebbene la produzione di materiali grafici e fotografici a scopi documentari dei siti archeologici non sia oggetto del presente studio, ci limiteremo comunque a evidenziarne alcuni aspetti principali, in quanto l'interesse per i soggetti di gusto pompeiano non potrebbe prescindere dalle osservazioni e dalle produzioni a carattere topografico degli artisti coinvolti nel programma di documentazione archeologica, promossa da Fiorelli, dapprima con una fitta campagna di rilievi e di disegni, poi incrementata con il sussidio del mezzo fotografico [Ascione 1990, pp. 21-29; Maffioli 1990, pp. 33-36; Pompei 1990-1991; Osanna 2015, pp. 7-30; Miraglia 2015, pp. 31-60; De Carolis 2015, pp. 277-285; Grete 2015, pp. 331-335; De Carolis 2019; Milanese 2009, ed. 2021]. Questi, infatti, aveva favorito la divulgazione scientifica dei reperti mediante la costituzione della *Scuola Archeologica* pompeiana e la realizzazione di un'importante impresa editoriale, consistente nella maestosa raccolta in quattro volumi, intitolata *Le case ed i Monumenti di Pompei disegnati e descritti* da Fausto e Felice Niccolini, avviata sin dal 1854 e portata a termine nel 1896, alla morte di Fiorelli. Parteciparono alla lavorazione delle tavole illustrative numerosi pittori-disegnatori, con specifici compiti, tra i quali comparvero Giacinto Gigante, Achille Vianelli, Teodoro Duclère, Pasquale Mattej, celebri protagonisti della Scuola di Posillipo, ma anche Giuseppe Abate, Vincenzo Loria, Geremia Discanno. A questa produzione su commissione si affiancarono le vedute pompeiane di Alessandro La Volpe, di Giuseppe Laezza, di Michele Cammarano, come pure gli scorci presi dagli interni delle *domus* come in Enrico Gaeta e in Marco De Gregori, e le inedite visioni dalle campagne di scavo offerte da Giuseppe e Filippo Palizzi, incentrate sul lavoro di escavazione, in opere quali *Gli scavi di Ercolano* (collezione Luca Sghedoni di Sassuolo) del primo e del secondo le due versioni di *Fanciulla pensosa che guarda gli scavi di Pompei*, tre studi della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli *Fanciulla Pensosa*, *Ragazzo che trasporta materiali* e *Scavatrice pompeiana*, infine uno *Studio di scavo* e *Filomena. Figura di contadina che contempla in vetta a un ciglione*, entrambi conservati della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

Tra queste testimonianze, per la sua particolare rilevanza si segnala la presenza di due tele di Alessandro La Volpe, *Panorama di Pompei* e *Veduta di Pompei*, presso il Museo di Roma a Palazzo Brachi, esposta nel 1949 in Campidoglio alla *Mostra delle opere lasciate al Comune di Roma dal pittore Guglielmo De Sanctis*. La prima è una seconda versione dell'omonimo dipinto facente parte della collezione della Galleria Vittoria Colonna di Napoli [Irollo, Martorelli 2007, 182], identificata dalla storiografia nel dipinto esposto alla mostra della Società Promotrice di Napoli nel 1866 (n. 15). Formatosi nell'ambiente della scuola di Posillipo e sensibile alla lezione di Giacinto Gigante, l'artista, maturò un linguaggio paesaggistico fondato sull'osservazione diretta e su un attento studio della luce atmosferica, applicandolo anche al tema delle rovine vesuviane. Il dipinto *Panorama di Pompei* raffigura l'area degli scavi pompeiani con taglio panoramico, articolando in primo piano i resti architettonici e aprendo lo sguardo verso il Vesuvio sullo sfondo. La resa luminosa, chiara e calda, costruisce un equilibrio tra precisione topografica e suggestione poetica: i ruderi emergono come frammenti di memoria storica, mentre il paesaggio circostante restituisce continuità tra antico e presente. L'interesse per monumenti specifici dell'area forense – oggetto di indagini e restauri nella seconda metà dell'Ottocento – rivela l'attenzione dell'artista per gli sviluppi contemporanei dell'archeologia. L'opera può essere collocata negli anni del pieno riconoscimento pubblico di La Volpe, quando le sue vedute campane erano apprezzate sia in ambito locale sia nel circuito espositivo nazionale. Dopo il trasferimento a Roma nel 1882, l'artista consolidò la propria reputazione anche grazie ai rapporti con l'ambiente culturale capitolino, in particolare con Guglielmo De Sanctis, che ne sostenne l'attività critica.

2. Alla pittura dal vero

Accanto alle opere di carattere documentario e topografico, ebbero una maggiore proliferazione le rielaborazioni delle rovine antiche e le rievocazioni fantasiose della vita dei popoli passati, prodotte con l'ausilio dell'immaginazione, sollecitata dalle continue scoperte archeologiche e dalle trasposizioni letterarie. Sin da subito e fino alle soglie degli anni Ottanta, il genere neopompeiano adottò i mezzi linguistici del realismo, privato però degli intenti etici della pittura di storia e capace di rendere con fedeltà fotografica le sembianze materiche degli oggetti e degli ambienti antichi. A sostegno di questa rievocazione era l'idea dell'antico non più «avvolto in una nube dorata di eroismo che ci fa apparire quegli uomini maggiori di noi e quindi meritevoli d'essere con più grave maestà di movenze rappresentati» [Selvatico 1859, 188]. Al contrario, per tutto il secondo Ottocento si andava delineando una concezione del passato «come scenario di passioni attuali, di episodi delineati col sussidio della letteratura classica e l'entusiasmo destato dalle ininterrotte scoperte archeologiche» [Sisi 2007, 148]. Nel corso del terzo quarto dell'Ottocento, anche in ambito neopompeiano maturavano le riflessioni storicistiche che condussero a un'ambigua ricezione dell'antico e alla distinzione di due indirizzi, da un lato gli 'accademici' e dall'altro i 'veristi'. Le parole di Quintino Leoni rendono infatti conto di un quadro che appariva, alla metà degli anni Settanta, certamente frammentario, perché conteso dai ripensamenti sulla definizione di arte. Il critico infatti metteva in guardia dal pericolo di incorrere in rischi riscontrabili sia sul fronte accademico che su quello verista. Seguirono in Italia, sulla scia del dettato morelliano, artisti provenienti da diverse scuole, a cominciare dal partito napoletano (Miola, Netti, De Martini, Maldarelli, Sciuti) e dalla folta schiera dei romani (Mariani, i fratelli Bompiani, Paolo Mei, Forti, Capobianchi, Pigna), per passare poi ai puristi toscani (Sorbi, Maccari, Cassioli), agli emiliani (Muzzioli, Bazzani, Zampighi) e a qualche invaghito settentrionale (Pagliano, Pogliaghi, Scomparini).

In occasione della prima Esposizione Nazionale di Firenze nel 1861, accanto al debutto del *Bagno pompeiano* di Morelli, Cesare Mariani inaugurò la sua produzione di genere antico presentando due dipinti in costume antico-orientale, *Un'astrologa in atto di indovinare* e *L'indovina*, premiato con medaglia. Accanto alla produzione sacra e ufficiale coinvolto in importanti committenze pubbliche e private – dal mecenatismo pontificio di Pio IX e Leone XIII ai programmi civili sabaudi –, coltivò anche la pittura di genere e di soggetto storico-antico, ambito meno indagato dalla critica ma significativo per comprendere la varietà dei suoi interessi e il dialogo con il gusto archeologico. Tali qualità, che gli valsero la nomina a membro della Commissione Archeologica comunale di Roma, furono rimarcate anche da Antonio Palombi in un articolo apparso sulla «Rivista d'Italia» [Palombi 1901, 357], dove sottolineava come alla schietta e spontanea vena d'artista Mariani avesse unito una profonda e vasta cultura storica e archeologica, frutto di lunghi e pazienti studi. Questa solida preparazione si manifestò in particolare nell'*Io triumphe!*, nel quale l'erudizione si traduce in ricchezza di dettagli e accuratezza di ambientazione. Firmata in basso a destra «C. Mariani», l'opera è finora nota tramite un'albumina conservata al Museo di Roma di Palazzo Braschi (inv. MR 21825) pubblicata in un recente studio [Partucci 2023, 146, fig. 1], e dall'illustrazione a corredo del testo di Giulio Marchetti, che in merito al quale scrisse:

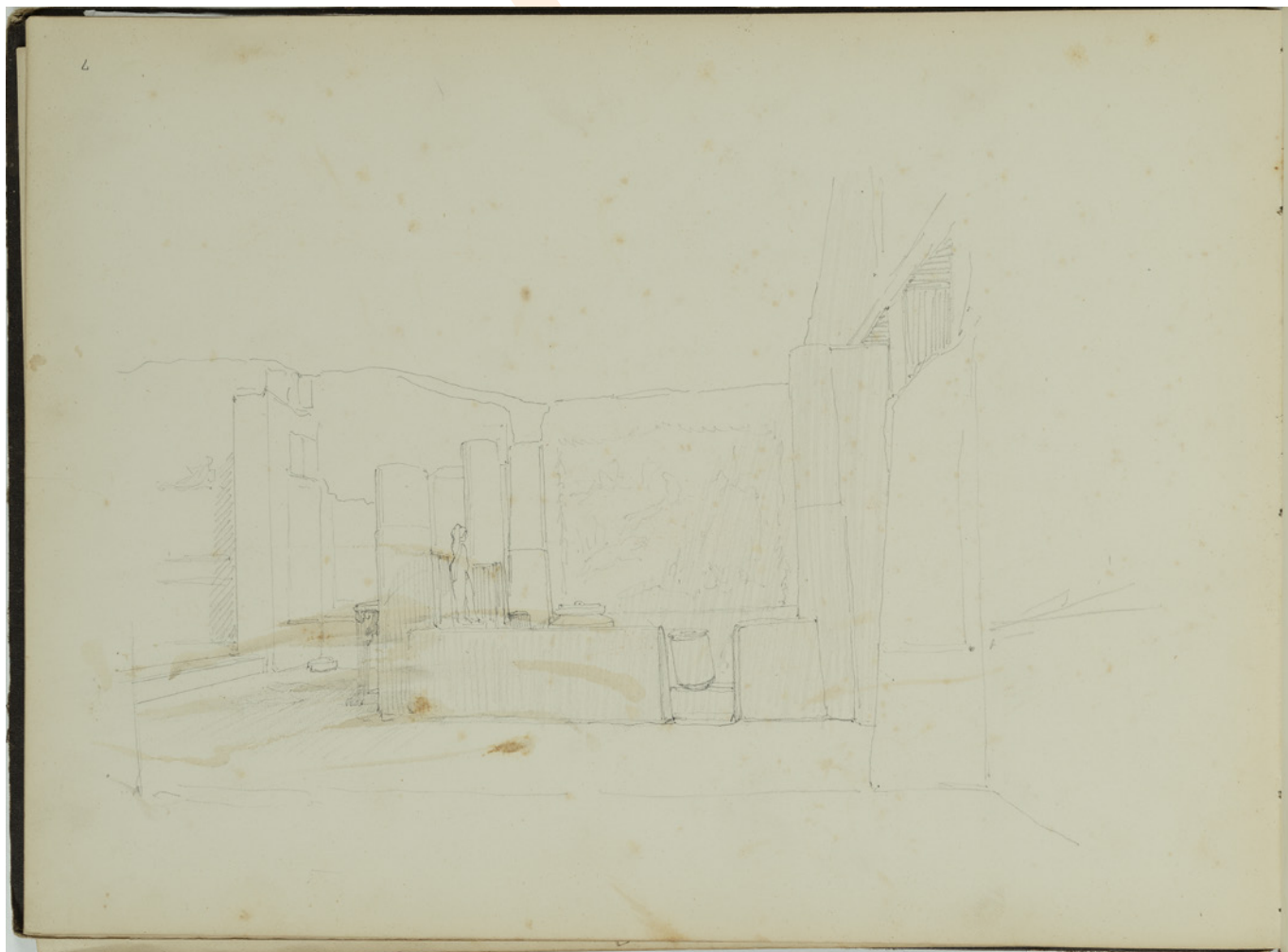


Fig. 1. Domenico Morelli, Studio di rudere di edificio con statue e colonne, matita su carta, mm 246,5 × 337. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. alb/82-7.



(Ed. Alinari) P. I. N. 11345 a. POMPEI - Interno della Casa del balcone pensile.

Fig. 2. Fratelli Alinari, N. 11325a. Pompei – Interno della Casa del balcone pensile, 1900 circa, stampa su carta all'albmina da lastra di vetro. Firenze, Archivi Alinari, Fondazione Alinari per la Fotografia (ACA-F-11345A-0000).

Le fanciulle dell'*Ilo, triumphe* che nell'ampio vespro latino gittano fiori sul corteo trionfale che passa, con gesti che danno completo risalto alla loro bellezza, negli atteggiamenti e nell'espressione rispecchiano una solennità ricercata e artificiosa poco rispondente al moderno sentimento della naturalezza. Ma tutta la pittura del periodo classico intese il mondo greco e romano come una rappresentazione di maestà, e diede agli uomini il gesto degli Dei, interpretando l'antico come un grande poema di cui un gesto di Socrate, nelle pagine divine di Platone, o le virtù di un eroe di Seneca fossero i canti più sublimi [Marchetti 1895, 329-332].

A conferma del grande successo riscosso da questo soggetto, ispirato probabilmente dall'omonima poesia di Alessandro Capannari, apparsa sui periodici in quegli anni [Capannari 1879, 198], si conosce almeno un'altra versione, caratterizzata da diverse varianti, come dimostra il recente ritrovamento sul mercato antiquario di un dipinto dai colori vivaci (fig. 3). Sul piano compositivo, entrambe le versioni conservano la stessa struttura diagonale e piramidale, con il gruppo di figure disposto sui gradini e culminante nel gesto della donna che si sporge dalla balaustra. Tuttavia, in questa seconda edizione le due figure femminili in primo piano assumono pose sensibilmente diverse rispetto all'albmina di

Palazzo Braschi. Le stesse fanciulle sono riprese (specularmente) anche in un inedito studio preparatorio a carboncino su carta conservato al Museo di Roma (inv. MR21150; fig. 4), qui collegato per la prima volta al dipinto. Queste corrispondenze rafforzano l'ipotesi dell'autorialità della seconda versione. Sono scarse le notizie relative alle diverse redazioni: un *Triumph* è fu esposto presso The Hanover Gallery di Liverpool e poi venduto per 200 sterline [Art Sales 1881, 41]; mentre un'altra tela, intitolata *Io Triumphe*, forse proprio quella ritratta nell'albumina e nell'articolo di Marchetti, fu presentata all'Esposizione Universale di Chicago del 1893 (n. 214), assieme all'*Angelo della Musica*.

Il dialogo tra ricerca archeologica e pittura di genere, già evidente nelle opere di Mariani, trova nuova espressione nella produzione neopompeiana di Francesco Netti, il cui lavoro intreccia dettagli archeologici e ricostruzioni narrative dell'antichità vesuviana. Oltre ai più noti dipinti del critico-pittore di Santeramo, quali *Coro antico uscente dal tempio* del 1877 e *Lotta dei gladiatori durante una cena a*



Fig. 3. Cesare Mariani, *Io, triumphe!*, olio su tela. Collezione privata.



Fig. 4. Cesare Mariani, *Io, triumphe!*, disegno a matita su carta. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, inv. n. 21150 da sostituire, in attesa di una ad alta risoluzione.



Fig. 5. Francesco Netti, *Veduta lato est del tempio di Giove dalla via del Foro, attraverso l'Arco di Nerone* (noto come *Paesaggio pompeiano. Veduta di Pompei*). Conversano (BA), collezione privata.

Pompei del 1880, Netti realizzò opere che documentano con sorprendente precisione scenari e architetture vesuviane. Tra queste, uno studio dal vero a matita in collezione privata (ICCD 5309) raffigura un peristilio con vasca di una domus, forse identificabile con la Casa del Citarista, che costituì fonte d'ispirazione per la tela *Il Citarista* della Pinacoteca Metropolitana 'Corrado Giaquinto' di Bari. Inoltre, in una piccola tela (anch'essa di collezione privata, ICCD 334623; fig. 5), genericamente indicata come *Paesaggio pompeiano*, si riconosce invece il lato est del Tempio di Giove dalla via del Foro, con quasi tutte le colonne laterali originarie e la nicchia destra dell'Arco di Nerone, oggi in gran parte perdute. È ragionevole ipotizzare che queste vedute nettiane del sito pompeiano risalgano al periodo successivo al suo rientro dalla Francia nel 1871 e che la loro accuratezza quasi documentaria suggerisca una diretta osservazione sul campo, restituendo un'inedita immagine di Pompei e contribuendo alla conoscenza dello stato dei luoghi a ridosso di quegli anni.

3. Atmosfere simboliste

A partire dalla metà degli anni Ottanta, il fervore antiquario europeo, alimentato dalle scoperte vesuviane, dialoga con le istanze del simbolismo *fin de siècle*, trasformando la città sepolta in un emblema della modernità stessa: le immagini rielaborate di Pompei diventano metafora della memoria, di una visione eterna ed estetica, che assumono spesso la natura di idilli, come nelle opere di Guido Bargellini, di Giovanni Muzzioli, di Cesare Saccaggi, di Giulio Aristide Sartorio ed altri ancora. L'idillio neopompeiano non si configura come semplice rievocazione archeologica, ma come costruzione poetica di uno spazio altro, fuori dal tempo, in cui la quotidianità antica si trasfigura in visione contemplativa. In opere come *Pigmalione e Galatea* ed *Eterno idioma*, di Bargellini, *Alma Natura Ave!* di Saccaggi e *Diana di Efeso e gli schiavi* di Sartorio l'idillio diventa espressione di nostalgia e insieme riflessione moderna sulla memoria, sulla bellezza e sulla fragilità dell'esistenza, sospesa tra equilibrio e perdita.

Un notevole interesse riveste in questo contesto uno Studio per *Idillio* di Bargellini (fig. 6), realizzato a inchiostro su carta nel 1895, conservato presso il Gabinetto delle Stampe del Museo di Roma, (inv. n. GS 3147). Al margine destro il foglio presenta un'iscrizione che recita: «Martedì 6 febbraio 1895 / Soggetto femminile storico non commerciale per / mancanza di fronzoli e ninnoli da divertire il profano». Essa rivela l'attenzione dell'artista per una riflessione intima e consapevole sul soggetto: la scelta di allontanarsi da moduli decorativi o 'commerciali', privilegiando una rappresentazione storica e contemplativa, invita a leggere il disegno come una meditazione sull'arte, sul soggetto e sulla possibilità di comunicare emozione senza artifici. In questo senso, lo Studio per *Idillio* è più di uno schizzo preparatorio, costituisce una dichiarazione degli intenti dell'artista e di altri autori del medesimo partito,



Fig. 6. Guido Bargellini, Studio per *Idillio*, 1895, inchiostro su carta. Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe, inv. n. GS3147.

che affidavano all'ineffabilità del simbolo l'autenticità della ricerca artistica, proiettando nell'eterna stagione dell'antico visioni, sentimenti e aspirazioni del tempo moderno.

In conclusione, l'indagine sul genere neopompeiano, realizzata grazie agli strumenti delle Digital Humanities, dimostra come la cultura visiva dell'Ottocento abbia svolto un ruolo fondamentale nella costruzione dell'immaginario archeologico moderno. Attraverso la pittura, il disegno e la circolazione espositiva, Pompei si è trasformata da sito di scavo a icona culturale. Oggi, tramite anche i mezzi digitali, è possibile restituire complessità e profondità a questa vicenda, intrecciando storia dell'arte, archeologia e scienza dei dati in un dialogo fecondo tra passato e presente.

Bibliografia

Art Sales 1881

Art Sales, in «The Artist and Journal of Home Culture», II, n. 14, 1 febbraio 1881, 41

Capannari 1879

Capannari A., *Io Triumphe!*, in «L'illustrazione italiana», VI, n. 39, 28 settembre 1879, p. 198.

Irollo, Martorelli 2007

Irollo A., Martorelli L., scheda, in *Alma Tadema e il fascino dell'antico*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 19 ottobre 2007 – 31 marzo 2008), a cura di Stefano De Caro, Eugenia Querci, Electa, Milano 2007, p. 182.

Palombi 1901

Palombi A., *Cesare Mariani*, in «Rivista d'Italia», IV, fasc. 6, giugno 1901, p. 357.

Partucci 2023

Partucci R.E., *Su alcune opere di Cesare Mariani (1826-1901). Nuovi approfondimenti e inedite acquisizioni*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», n. 6, 2023, pp. 146-166.

Partucci 2025

Partucci R.E., *Pompei dal vero nei disegni di Domenico Morelli. Proposte iconografiche e nuove acquisizioni*, in «Rivista di Studi Pompeiani», 36, 2025, pp. 87-106.

Selvatico 1859

Selvatico P.E., *Scritti d'arte*, Barbera, Bianchi e comp., Firenze 1859.

Sisi 2007

Sisi C., *Tra Babilonia e Pompei. Teoria e immaginazione dell'antico*, in *Lawrence Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 19 ottobre 2007-31 marzo 2008), a cura di Stefano De Caro, Eugenia Querci, Mondadori Electa, Napoli 2007, pp. 139-157.

Valente 2022

Valente I., *ODArC – Opend Digital Archive of Catalogues. Centocinquant'anni di esposizioni e collezionismo a Napoli dal 1826 al 1970*, in *PorBec. Portale Beni Culturali. Un ponte fra tecnologia e arte*, a cura di Chianese A., Russillo F., Valente I., Guida Editori, Napoli 2022, pp. 127-140.

Dalle ricerche bibliografiche alla ricostruzione delle giornate inaugurali: per un database delle mostre del Sindacato fascista di Belle Arti della Campania

From bibliographic research to the reconstruction of the opening days: towards a database of exhibitions organized by the Sindacato fascista di Belle Arti della Campania

Fedela Procaccini

Dottoranda Università degli Studi di Napoli Federico II
fedelaprocaccini@gmail.com

Abstract

Il sistema dell'arte durante il Ventennio fascista offrì agli artisti molteplici occasioni espositive. Dal 1929 al 1942 il Sindacato fascista di Belle Arti della Campania organizzò dodici esposizioni, che divennero espressione della realtà artistica del meridione d'Italia. Il contributo che si vuole offrire agli studi si ricollega al lavoro già avviato dal progetto ODArC. Una trascrizione dei cataloghi espositivi che associa le opere alle relative fonti bibliografiche, nonché la restituzione dell'immagine della città che prendeva parte alla vita artistica del tempo.

Keywords

Sindacato fascista di Belle Arti, archivio digitale, esposizioni.

During the twenty years of Fascism, the art system offered artists numerous opportunities to exhibit their artwork. From 1929 to 1942, the Sindacato fascista di Belle Arti della Campania organized twelve exhibitions, which became an expression of the artistic reality of southern Italy. The contribution we wish to make to studies is linked to the work already begun by the ODArC project. A transcription of the exhibition catalogs that associates the artworks with their bibliographic sources, as well as the restitution of the image of the city that took part in the artistic life of the time.

Sindacato fascista di Belle Arti, digital archive, exhibitions.

Introduzione

Il Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND), redatto dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale-Digital Library del Ministero della cultura, ha inteso promuovere e organizzare il processo di trasformazione digitale nei diversi settori dell'ecosistema culturale [Ministero della cultura, Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale- Digital Library, a cura di, 2024, 6], al fine di garantire la maggiore diffusione della conoscenza del nostro patrimonio, lo sviluppo di un forte pensiero critico e l'affermarsi della partecipazione attiva dei cittadini. A determinare un'accelerazione nel processo di digitalizzazione, il cui avvio sistematico si è avuto negli anni Novanta del Novecento, è stata la pandemia Covid-19, che, imponendo la chiusura degli istituti culturali, limitando le libertà personali, ha rallentato gli studi e le ricerche. Per un non breve lasso temporale non è stato possibile recarsi nei musei, nelle biblioteche, sfogliare cataloghi, documenti archivistici, richiedere prestiti e confrontarsi agevolmente con studiosi e professionisti. Un momento storico di stallo che tuttavia ha permesso la maturazione della consapevolezza di sfruttare le risorse della condivisione internet come strumento di salvaguardia e di divulgazione del patrimonio culturale. Rendere fruibile il nostro ricco patrimonio grazie all'utilizzo della rete facilita approfondimenti, pro-

muove dialoghi multidisciplinari, permette di coinvolgere nuovi target di fruitori, abolendo qualsiasi barriera geografica. In particolare, per quanto attiene alle fonti bibliografiche consente la tutela e la valorizzazione del patrimonio librario, riducendo i danni recati dall'uso continuo della risorsa, eliminando il vincolo della consultazione in sede o la prassi di avviare prestiti interbibliotecari.

ODArC – Una piattaforma per la diffusione della conoscenza dell'arte a Napoli

In linea con i progetti di digitalizzazione culturale è la piattaforma ODArC – Open Digital Archive of Catalogues, nata da un'idea della professoressa Isabella Valente, che ha voluto “fornire a studiosi e ricercatori di Storia dell'Arte dell'Ottocento e del Novecento uno strumento utile alla ricerca e uno spazio in cui conoscere i fermenti artistici attraverso le testimonianze prodotte in occasione di mostre ed eventi di grande rilievo. Uno spazio informativo capace di fondere in modo integrato servizi tecnologici e contenuti, comprendenti ogni tipologia di documento e di formato” [Valente 2022, 127]. Negli anni la piattaforma ODArC ha visto confluire cataloghi delle mostre che ebbero luogo tra il 1826 e il 1970, come quelli del Real Museo Borbonico o della Società Promotrice, e delle collezioni storiche che vennero disperse nelle vendite all'asta del primo Novecento offerti allo studioso in *open source*, attraverso un sistema di indicizzazione e la creazione di flipping book. Tuttavia, è importante che lo stesso acquisisca le giuste conoscenze per leggere e interpretare i dati in maniera critica e multidisciplinare, poiché la corretta lettura dovrà avvalersi di una *knowledge* legata al contesto storico e culturale del tempo.

Afferente alla piattaforma ODArC, il presente contributo e il progetto ad esso correlato si avvalgono del lavoro precedentemente svolto da Isabella Valente, che ha faticosamente raccolto e reso fruibili i cataloghi delle mostre del Sindacato fascista di Belle Arti della Campania (FIG. 1), e dell'impegno della studiosa Santina Serraino, alla quale va il merito della trascrizione degli stessi e di una prima raccolta della rassegna stampa [Serraino 2023], attività condotte nell'ambito del progetto ODArC. Inoltre, in relazione agli studi legati alle mostre sindacali campane si rinvia anche alle pubblicazioni di Marian-tonietta Picone Petrusa, come *Arte a Napoli* e *La pittura napoletana del '900* [Picone Petrusa 2000, Ead. 2005], al progetto Ares Multimedia, che per le sindacali campane è stato curato da Giovanna Cassese nel 2002, agli studi di Federica De Rosa [De Rosa 2012], e a diversi volumi di Isabella Valente, quali *Novecento* e *La figura e il paesaggio* [Valente, a cura di, 2010; Ead., a cura di, 2023].

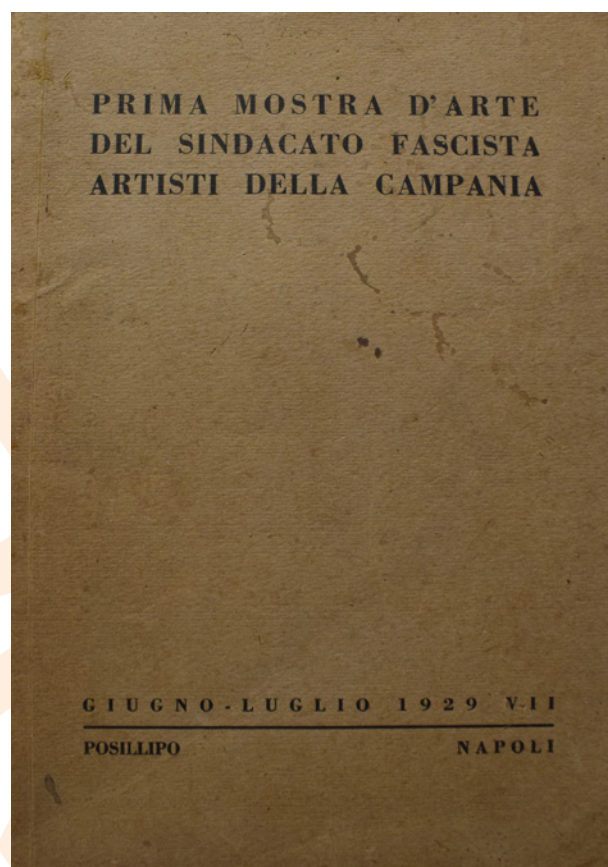


Fig. 1. Copertina del catalogo della Prima Mostra d'Arte del Sindacato fascista artisti della Campania, 1929.

Le esposizioni del Sindacato fascista di belle arti della Campania (1929-1942)

Prima di entrare nel merito dell'attuale progetto, occorre introdurre la storia di queste esposizioni, che nel primo dopoguerra si imposero in ambito locale per assoluta rilevanza, divenendo "il fenomeno espositivo forse più imponente del ventennio" [Salvagnini 2000, 13].

La vita durante il periodo fascista cambiò radicalmente. A partire dalla presa del potere di Benito Mussolini, l'organizzazione dello stato venne ridisegnata avviando un accentramento che condurrà all'affermarsi di un regime totalitario. Lo sforzo del partito e dei gerarchi tendeva alla ricerca del più ampio consenso alle attività del governo, riducendo i proclami dei dissidenti a flebili voci in lontananza. Fu subito chiaro che nella costruzione dello stato fascista il ruolo degli artisti sarebbe stato centrale, e il Duce lo comprese anche grazie alla vicinanza con la critica Margherita Sarfatti, la quale contribuì alla nascita dell'estetica fascista. Il mondo delle arti figurative non fu esente dalla necessità di controllo politico. Lo stato impose, già dal decreto legge numero 2740 del 16 dicembre 1923, che le manifestazioni artistiche più importanti dovessero godere dell'autorizzazione del Duce [De Angelis 1999, 37]. Il clima di ostilità venne presto percepito dalle istituzioni che fino a quel momento si erano adoperate in campo artistico, che dovettero cedere il passo al direttorio del Sindacato campano, come accadde alla storica Promotrice di Belle Arti di Napoli, che cessò la sua attività dopo la rassegna del 1927. Verso la fine degli anni Venti le mostre di belle arti conoscono una struttura che durerà fino alla caduta del regime. L'esposizione più ambita continuava ad essere la Biennale di Venezia, scenario per il confronto artistico internazionale, seguiva poi la Quadriennale di Roma, nata nel 1931 come occasione di confronto tra i migliori artisti italiani, e le mostre dei sindacati fascisti di Belle Arti, organizzate su base regionale e interregionale, nelle quali "la benignità dell'incoraggiamento", per dirla con le parole di Francesco Saporì [Saporì 1932, 172], era un criterio di accettazione da più parti criticato. "Oltre a queste, vi fu un sottobosco, dai contorni ancora una volta poco definiti, di mostre in cui era determinante la presenza sindacale, come quelle della marina, del minerale, coloniali, ecc. ecc., o comunque patrocinate dalle gerarchie corporative" [Salvagnini 2000, 15]. Fu il 1929 che segnò l'avvio delle mostre del Sindacato fascista di Belle Arti della Campania. Se in Toscana e in altre poche regioni queste prendevano vita in diverse città, come Lucca, Pisa, nel contesto campano Napoli mantenne la sua centralità nell'accogliere la principale manifestazione artistica regionale. Che il clima fosse teso emerge anche da una testimonianza del Circolo Artistico Politecnico, realtà partenopea di storica fondazione, molto attiva nella promozione culturale, che nel 1939 si trovò a chiarire il contenuto di una circolare, indirizzata dal sindacato agli artisti-soci del sodalizio, che sollevava problemi di incompatibilità tra le due affiliazioni. Di fronte alle dimissioni rassegnate da molti iscritti, così intervenne il presidente del circolo Nicola Sansanelli: "Mi è noto che per eccesso di interpretazione / di una norma sindacale non recente, sono / state date recentemente agli artisti Soci del / nostro Circolo, direttive secondo cui sembrava che ci fosse incompatibilità tra / l'appartenenza di essi al Sindacato di Belle Arti e al nostro Circolo. // Ripeto, trattasi di un eccesso di interpretazione / e la riprova si ha nel notare che, se così non / fosse, tale incompatibilità dovrebbe sussistere / non solo per gli artisti, ma anche per tutti / i professionisti. Tale eccesso è stato chiarito / personalmente da me attraverso un colloquio / avuto con i dirigenti della Confederazione dei Professionisti e Artisti ed abbiamo in pieno / accordo constatato che la pretesa incompatibilità / non esiste affatto"¹.

¹ Archivio Storico Fondazione Circolo Artistico Politecnico, Verbali assemblee 1934-1955, *Verbale 8 gennaio 1939*, cc.nn.

Digitalizzazione delle trascrizioni e costruzione del database della rassegna stampa

Dunque, in associazione al progetto di dottorato della scrivente, incentrato sulle dodici mostre del Sindacato fascista di Belle Arti della Campania, al fine di fornire un sussidio prezioso ai futuri studiosi, si vuole rendere fruibile la trascrizione dei cataloghi delle singole esposizioni sindacali, ponendo in evidenza la connessione fra l'opera esposta e la bibliografia di pertinenza, sia coeva che attuale. L'opera esposta può essere a noi nota, poiché ad esempio illustrata nel catalogo espositivo, inserita a corredo degli articoli pubblicati sulla stampa periodica o in quanto conservata in pubbliche collezioni che restituiscono l'acquisto contestuale alla mostra, oppure ignota, perché allo stato degli studi è assente qualsiasi testimonianza iconografica, oltre al semplice titolo riportato nel catalogo dell'esposizione. Dunque, se i visitatori avevano davanti agli occhi gli orientamenti artistici del tempo, lo sforzo che deve compiere lo studioso attuale è quello di riviverli grazie alla cronaca coeva e rintracciando opera dopo opera ricostruire la sistemazione museografica, così da rileggere il valore di una determinata rassegna. Dunque, si vuole creare una corrispondenza fra l'opera e le fonti bibliografiche ove essa è citata. Trascrivendo la bibliografia di riferimento dell'opera si ricostruirà il valore della stessa, sia al tempo sia nella percezione degli studiosi contemporanei. Si pensi all'opera *L'album bianco* di Eugenio Viti. Esposta alla prima mostra del sindacato di belle arti della Campania del 1929, venne presentata in molteplici altre occasioni dall'artista. *L'album bianco* fu il quadro che Beatrice Testa individuò come il più bello della mostra [Testa 1929], e sicuramente dello stesso valore lo reputò il suo artefice visto il nutrito curriculum espositivo che esso vanta (FIG. 2). L'opera figurò per la prima volta alla *Mostra delle opere degli artisti napoletani* alla Galleria Pesaro di Milano nei mesi aprile-maggio 1929. Franco Anastasi, Gaetano Bocchetti, Edoardo Pansini, Paolo Emilio Passaro, Roberto Scognamiglio, Gaetano Spagnolo, Attilio Pratella e sua figlia Ada, scomparsa prematuramente all'età di ventotto anni prima dell'inaugurazione, insieme con Eugenio Viti furono gli artisti che la galleria di via Manzoni omaggiò organizzando nove personali, mostra introdotta



Fig. 2. Eugenio Viti, *L'album bianco*, collezione privata.

nella serata inaugurale dall'esibizione de *L'inno agli artisti*, musicato da Spagnolo su versi di E.A. Mario, con l'accompagnamento di un'orchestra [V.B. 1929]. Quando si aprì la Sindacale partenopea il dipinto di Viti venne accettato nel rispetto del terzo articolo del regolamento, in quanto mai esposto in Napoli [*Prima Mostra d'Arte* 1929].

Nella penombra di un interno una modella volge lo sguardo in lontananza. Forse ha udito l'invito del pittore a riprendere la seduta di posa, ad abbandonare il libro spiegato che l'aveva assorta per raggiungere l'atelier, del quale nella lunga fuga prospettica, inframezzata da un'infilata di porte, si può scorgere il cavalletto con la tela dell'artista. Una composizione che guarda ai capolavori del Seicento, dove il "chiaroscuro diventa quasi *bruciato* e colpisce come una luce abbagliante" [Ricci 1978, p.n.n.], e al contempo risente dell'influenza di Felice Casorati e della poetica del realismo magico. A *L'album bianco* vengono quindi associati i riferimenti bibliografici ritenuti significativi. Non menzioni *en passant*, ma fonti che restituiscano un'impressione, una critica, un dettaglio di valore su un dipinto o una scultura. Questo approccio metodologico se per le opere più note può sembrare meramente compilativo, ma nella realtà strutturato dopo l'attenta lettura di molteplici fonti, diverso è il caso di un dipinto o di una scultura sconosciuta, poiché mettere in luce una menzione degli stessi indica l'individuazione di un primo dato associativo, che oltre a fornire dettagli sull'opera potrebbe farlo anche sull'artista, in quanto tantissimi fra gli espositori delle sindacali campane sono ancora oggi figure in ombra, non toccati da studi monografici di valore.

Questa ricerca presenta diversi gradi di agevolezza, poiché spesso l'elenco delle opere in mostra non erano illustrate in catalogo né nei corredi fotografici degli articoli pubblicati nei periodici. Creare l'associazione tra la menzione nel catalogo espositivo e la lettura critica apparsa al tempo può costituire una preziosa fonte, anche al fine di una futura identificazione.

La raccolta della rassegna stampa, invece, permette di rivivere le aspettative, le emozioni, le polemiche che queste mostre generavano e restituire *l'immagine urbis* del periodo del Ventennio. Suddivise per annate, gli articoli di giornale lasciano emergere le aspirazioni degli artisti e dei critici, come il desiderio da più parti invocato di istituire una Galleria d'Arte Moderna, che fungesse anche da sede per le esposizioni sindacali, oppure l'assegnazione di premi e di riconoscimenti. L'assenza di una sede espositiva stabile fu molto sentita: su dodici esposizioni complessive la prima si tenne nel nuovo edificio scolastico di Posillipo (1929), la seconda e la terza in Castelnuovo (1930, 1932), la quarta e la quinta nel Real Istituto d'arte (1933, 1934), la sesta e la settima nella Palazzina spagnola (1935, 1936), l'ottava e la nona nella sede dell'Unione provinciale professionisti ed artisti a piazza Carità (1937, 1938), a causa della destinazione della Palazzina spagnola a sede della Gioventù italiana del Littorio, la decima, l'undicesima e la dodicesima presso l'Accademia di Belle Arti (1940, 1941, 1942). Una migrazione continua alla quale il segretario del sindacato interprovinciale fascista di belle arti, Pietro Barillà, sperava di porre rimedio: "Confidiamo che fra gli importanti edifici che man mano vanno sorgendo in questa città nell'occasione della prossima Esposizione delle terre d'Oltre Mare, un palazzo per le Mostre d'Arti venga pure costruito, in modo che gli artisti napoletani possano, con più largo respiro e con maggiori impegni, mostrare la loro attività così largamente riconosciuta ed apprezzata" [Barillà 1938, 11]. Per nobilitare ed esaltare le mostre sindacali venivano rivolti degli inviti alle personalità del tempo, in particolare molto invocata era la presenza dei reali. I principi di Piemonte, Maria José del Belgio e Umberto II di Savoia, non mancarono di manifestare il proprio sostegno all'evento, omaggiando con la loro presenza gli artisti in diverse rassegne espositive, come accadde nel 1933 in occasione della IV Sindacale allestita al Museo Artistico industriale (FIG. 3).



Fig. 3. I Principi di Piemonte inaugurano la IV Mostra Sindacale d'Arte da «Roma», 3 marzo 1933.

Scorrendo la cronaca del tempo in alcuni casi emerge la distinzione fra la giornata della vernice, dedicata agli artisti espositori, ai rappresentanti istituzionali, ai critici d'arte e ai corrispondenti dei giornali, e quella dell'apertura al pubblico. Era infatti la vernice il momento di maggiore agitazione per gli artisti, perché consuetudine voleva che l'artefice affiancasse le sue opere "per ricevere i complimenti ufficiali delle autorità" [Ciardo 1957, 125]. Una testimonianza di quest'usanza, sebbene non riferibile ad una mostra sindacale, ma ad una mostra della Promotrice di Belle Arti, giunge dal critico e pittore Vincenzo Ciardo, che parlando di Vincenzo Gemito scrisse: "Quella volta doveva venire il re. Gemito aveva voluto rendergli onore lasciando per qualche ora l'eremitaggio del parco Grifeo [...]. Quando il re si accorse della presenza di Gemito, affrettò il passo e gli andò incontro con la mano tesa. *Caro maestro, come va?* Chiese allo scultore che abbozzava un inchino a modo suo e lo guardava fisso in volto, con gli occhi più pungenti che mai. *Grazie tante maestà, e voi?* [...]. Incoraggiato dalla cordialità del sovrano, il canuto maestro [...] si lanciò in strani e complicati ragionamenti sull'arte, gesticolando e poggiando ogni tanto la mano sul braccio del re. [...] Il re ascoltava attento, e quando infine Gemito accennò a volergli baciare la mano, la schivò brusco, sorridendo con affabilità. E fu espressione sorprendente, in quel viso solitamente serio ed impenetrabile" [ivi, 125, 127-128]. Aneddoti di questo tipo passavano di bocca in bocca ogni qualvolta prendevano avvio le esposizioni, come d'altro canto tenevano banco le polemiche sugli accettati e gli esclusi, come ironicamente illustra un anonimo cronista del «Roma»: "Assistere alla consegna dei lavori è un momento spassoso e malinconico. Costoro si congedano, dopo aver lasciato il frutto delle loro fatiche per maggiori destini, con un saluto significativo, come volesse dire: mi raccomando, signor Presidente della Commissione per una buona collocazione ritirandosi una ricevuta di lire venti. Poi viene il momento della giuria: di cinquecento pitture e sculture, solamente un terzo potrà – per esempio – avere l'onore della scelta per essere appeso

alle pareti, ed ecco cento famiglie che si lamentano, cento artisti che protestano, dicendo corna alla giuria e protestando contro il Sindacato Belle Arti" (S.A.R. *il Principe di Piemonte* 1933, 5).

Conclusioni

Seguendo l'esempio della condivisione in rete e in *open source* dei documenti che costituiscono la rassegna stampa della Quadriennale di Roma, che interessano l'arco cronologico 1927-2000, conservati nell'Archivio della stessa istituzione, si intende perseguire il presente progetto consapevole che la digitalizzazione del patrimonio culturale è in grado di generare e diffondere conoscenza, ma "affinché tale processo sia duraturo e sostenibile, è necessario che le risorse digitali siano prodotte in una filiera certificata e mantenute nel tempo, rimanendo stabilmente accessibili nel lungo periodo" [Ministero della cultura, Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale- Digital Library, a cura di, 2024, 30]. Nel fornire tali documenti sarà fondamentale rispettare la correttezza delle citazioni bibliografiche e strutturare i materiali nell'ottica di facilitare il lavoro degli studiosi. Il digitale rappresenta una grande opportunità per la creazione di un ecosistema della cultura [cfr. *ivi*, 6], il cui ruolo nell'attuale contesto tecnologico deve considerarsi assolutamente centrale per lo sviluppo della società.

Bibliografia

- Barillà, P. (1938). *Relazione del segretario del sindacato belle arti*, in *VIII Mostra del Sindacato interprovinciale fascista Belle Arti*, catalogo della mostra, Napoli, Tipografia L. Di Lauro, pp. 9-11
- Ciardo, V. (1957). *Quasi un diario*, Napoli, Mele editore
- De Angelis, D. (1999). *Il Sindacato Belle Arti*, Nettuno, Gruppo 88
- De Rosa, F. (2012). *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista. Stato e territorio*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
- Ministero Della Cultura, Istituto Centrale Per La Digitalizzazione Del Patrimonio Culturale-digital Library, a cura di, (2024). *Piano Nazionale di Digitalizzazione Del Patrimonio Culturale*, Pomezia, Litografia Bruni
- Picone Petrusa, M., a cura di (2000). *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli
- Picone Petrusa, M. (2005). *La pittura napoletana del '900*, Sorrento, Franco Di Mauro editore
- Prima Mostra d'Arte del Sindacato fascista artisti della Campania* (1929). Catalogo della mostra, Napoli, Stabilimento Industrie Editoriali Meridionali
- Ricci, P. (1978). Testo critico, in *Eugenio Viti*, catalogo della mostra, Napoli, Arte Tipografica
- Salvagnini, S. (2000). *Il sistema delle arti in Italia*, Bologna, Minerva edizioni
- Sapori, F. (1932). *L'arte e il duce*, Milano, A. Mondadori
- S.A.R. *il Principe di Piemonte* (1933). S.A.R. *il Principe di Piemonte concede l'Alto Patronato alla IV Mostra sindacale*, in «Roma», 16 febbraio 1933, p. 5
- Serraino, S. (2023). *Luci e ombre di un sistema. La critica d'arte alle mostre sindacali di Napoli (1929-1942)*, Napoli, Naos editoria
- Testa, B. (1929). *La II sindacale*, in «Roma della domenica», 5 ottobre 1930
- Valente, I., a cura di (2010). *Novecento*,
- Valente, I. (2022). *ODaRC – Open Digital Archive of Catalogues. Centocinquant'anni di esposizioni e collezio-*

nismo a Napoli dal 1826 al 1970, in *PorBeC. Portale Beni Culturali. Un ponte fra tecnologia e arte*, a cura di A. Chianese, F. Russillo, I. Valente, Napoli, Guida editori

Valente, I., a cura di (2023). *La figura e il paesaggio. Percorsi nella pittura napoletana del Novecento*, catalogo della mostra, Sorrento-Lagonegro, Città di Sorrento-Tipografia Grafiche Zaccara 2023

V.B. (1929). *Le esposizioni milanesi. Pittori napoletani*, «Corriere della Sera», 28 aprile 1929

Vendite all'asta, collezioni e gallerie a Napoli nel Novecento: per una 'ricostruzione pittorica' dell'*imago urbis partenopeo* tra primo e secondo dopoguerra attraverso ODArC (Open Digital Archive of Catalogues)

Auction sales, collections, and galleries in 20th-century Naples: towards a 'pictorial reconstruction' of the Neapolitan imago urbis between the First and Second World War through ODArC (Open Digital Archive of Catalogues)

Santina Serraino

Dottorato Nazionale in Heritage Science
Università La Sapienza di Roma
Università Ca' Foscari di Venezia
santina.serraino@uniroma1.it

Abstract

L'indagine del mercato d'arte partenopeo interbellico, tramite la piattaforma ODArC, restituisce una "ricostruzione pittorica" dell'*imago urbis* partenopeo tra XIX e XX secolo, quale esito di precise dinamiche mercantili e sociali. L'approccio delle *Digital Humanities* integra, quindi, memoria iconografica e flussi economici, rivelando come la fortuna critica del soggetto 'Napoli' sia stata attivamente plasmata da una fitta rete di mediazioni tra gallerie, case d'asta e collezionismo.

The study of the interwar Neapolitan art market through the ODArC platform offers a "pictorial reconstruction" of the imago urbis (19th-20th cent.) as a result of specific artistic trade dynamics. This Digital Humanities approach integrates iconographic memory and economic flows, revealing how the critical reception of 'Naples' was actively shaped by a dense network of mediations involving galleries, auction houses, and collectors, defining its cultural and commercial reception.

Keywords

ODArC, archivio digitale, collezionismo.

ODArC, digital archive, collecting.

Introduzione

Il mercato dell'arte a Napoli tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo ha svolto un ruolo cruciale nella definizione della città quale centro nevralgico del collezionismo. Non limitandosi alla mera vendita di oggetti d'arte, ma servendosi della circolazione delle opere, il commercio d'arte si configurò come un atto antropologico [Gell 1998, 7-9]: attraverso mercanti specializzati e non, collezionisti, artisti e galleristi, promosse uno spazio sociale, in cui le dinamiche politiche, economiche e culturali incidavano, in maniera massiccia, sulla definizione ed evoluzione figurativa di determinati soggetti, primo fra tutti 'Napoli'.

In particolare, la proficua stagione di vendite all'asta, iniziata già alla fine dell'Ottocento, ebbe una proliferazione tra gli anni Venti e Trenta del Novecento che si protrasse nel secondo dopoguerra [Limoncelli 1955]. Le innumerevoli licitazioni promossero, da un lato, la formazione del gusto artistico e, dall'altro, la diffusione di precisi modelli iconografici non solo su scala locale, che facilitarono la nazionalizzazione dell'*imago urbis* partenopeo attraverso una standardizzazione figurativa che si

esprisse nella fortuna critica e visiva di determinati aspetti rappresentativi della città: il golfo, i vicoli, la vita popolare. Della struttura urbana, infatti, si ritraevano particolari zone divenute *topoi* della napoletanità come Santa Lucia, via Partenope, la Certosa di San Martino, Mergellina o Posillipo – quest'ultimo «perla della tradizione iconografica» [Macchiaroli 1981, 6] già ai tempi del Grand Tour- in linea con una produzione figurativa notevolmente condizionata dalla domanda pubblica dell'industria culturale. Questa selezione simbolica, nell'immaginario rappresentativo 'volgare' della città, si legava a precisi eventi storici che avevano definito la fisionomia urbana e moderna di Napoli dall'Unità d'Italia al secondo dopoguerra [Picone Petrusa 1993, 39-42; Nappi 2016, 5]. La volontà di trasformare una capitale di un regno – con una struttura barocca e vicereale – in una metropoli moderna e industriale evidenziò una discrepanza profonda tra la narrazione politica della città e la sua realtà strutturale, acuitasi con le vicende belliche del Novecento, lasciando emergere, quindi, quegli «equivoci di fondo secolari» [Galasso 1981, 11] che avrebbero contribuito alla propagazione della presunta nostalgia storica e politica connessa al mito della 'Napoli che fu'. [Ricciardi 2014, 380-381].

1. L'evoluzione dei contesti storici e culturali di riferimento e le ragioni delle vendite

Tra il 1860 e il 1945, la vecchia articolazione della città si sgretolava a favore di un disegno metropolitano più organico e teso a un progressivo policentrismo – di cui l'espansione della rete ferroviaria ne era un emblema – configuratosi come autentica manifestazione di un potere nobiliare che, giuridicamente, si affievoliva in nome di una borghesia imprenditoriale e intellettuale emergente, affermata socialmente attraverso un'azione tentacolare, direzionata su più fronti. La convergenza di interessi economici, sociali e politici, tuttavia, determinò una progressiva e strategica integrazione tra le due classi, espressa attraverso redditizie collaborazioni economiche e matrimoni d'interesse, propedeutici al mantenimento dell'ordine costituito. Terreno di incontro fu proprio la grande trasformazione urbana avviata con la legge del 15 gennaio 1885, cosiddetta *legge per il risanamento della città di Napoli*, promulgata a seguito della devastante epidemia di colera del 1884 [Alisio 1980].

Se però la complessa macchina del Risanamento si rivelò una generale scenografia, in quanto lo sventramento di interi quartieri storici – Pendino, Porto, Mercato, Vicaria – e la costruzione di sontuosi palazzi di rappresentanza in punti nevralgici della città ebbero il solo scopo di nascondere il degrado e la povertà di interi rioni [Serao 1906], allo stesso modo si rivelò un fallimento sul piano industriale, mostrando la fragilità di un sistema basato su regimi protezionistici e guidato da un'imprenditoria locale ancora distante dai modelli dinamici del moderno capitalismo industriale [Lepore 1989, 130].

Con il passaggio al nuovo secolo, si cercò, tuttavia, di invertire la tendenza attraverso la promulgazione della legge dell'8 luglio 1904 n. 351, nota come *Legge Speciale per Napoli*, voluta dall'economista e deputato Francesco Saverio Nitti [Nitti 1961, 334], finalizzata all'inserimento di Napoli nel circuito industriale come quarto polo nazionale dopo Milano, Torino e Genova. Nel generale dinamismo giolittiano, però, tale inclusione generò, al contempo, lo sviluppo di un sistema produttivo fragile e strutturalmente dipendente dalle commesse pubbliche e dai capitali esterni, incentivato dall'insediamento sul territorio di gruppi imprenditoriali del Nord. [Cardillo 2006, 25-36].

Alla vigilia della Grande Guerra, Napoli, dunque, scontava un netto ritardo produttivo rispetto ai principali centri della penisola [De Marco 2000, 17]. Alla fase di riconversione post-bellica del primo

Novecento [Dandolo 2011, 11-12] seguì, nel ventennio fascista, una spinta all'industrializzazione finalizzata alla trasformazione della città in un polo militare e portuale, sebbene l'intervento si concretizzasse, in realtà, in un'espansione edilizia d'élite. I momenti di recessione si concentrarono negli anni Venti – sia per le difficoltà di riqualificazione dell'industria, sia per la crisi del 1929 – e nel secondo dopoguerra, principalmente a causa del declino strutturale del settore siderurgico.

Sul piano politico e sociale, negli anni Venti l'ascesa e il consolidamento dello squadristico fascista fu veicolato da un compromesso strategico con i gruppi liberal-moderati che mantenevano un solido controllo su Napoli, forti del «peso politico del vecchio notabilato e dalla ramificata rete clientelare da questo sviluppato» [De Marco 2000, 17]. In un quadro di generale deterioramento delle condizioni di vita – che incentivò la crescita del mercato nero, con fulcro storico nell'area di Porta Capuana – la «fascistizzazione» pervase la compagine borghese attraverso reti culturali e speculazioni mobiliari [Varvaro 1987, 48-49] che incisero, a loro volta, sulle dinamiche del commercio d'arte [Negri 1992]. Se il primo dopoguerra incentivò, infatti, il mercato artistico attraverso la diffusione del gusto per l'antiquariato e per la pittura dell'Ottocento [Ojetti 1954], avallando quel generale sentimento nostalgico verso il passato, la crisi del 1929 e il conseguente dissesto bancario – culminato nella fondazione dell'IRI nel 1933 – imposero massicce dismissioni di collezioni d'arte per insolvenza. In un articolo del «Corriere della Sera» del 22 dicembre 1932 [*Un curioso esperimento* 1932, 3] si parlava di una generale crisi del mercato dell'arte che coinvolgeva le gallerie a favore delle case d'aste. La *débâcle* di Wall Street, infatti, aveva delineato un altro tipo di consumatore d'arte «con pochi denari e con più gusto», agevolando l'idea che l'arte potesse costituire un determinante fattore economico per il Paese: la finalità era di trovare nel popolo nuovi clienti [Madesani 2017, 30-31].

A Napoli, tali dinamiche favorirono una riorganizzazione del mercato locale volto a intercettare una nuova committenza borghese emergente attraverso eventi espositivi che veicolavano il gusto collettivo. I prezzi delle opere d'arte crollarono drasticamente, trasformando le case d'asta e le gallerie in vere sedi di una redistribuzione patrimoniale forzata. Questo collasso delle quotazioni consentì a una ristretta élite dotata di liquidità – spesso legata ai vertici del partito o a settori industriali in ascesa – di costruire nuove, prestigiose collezioni d'arte a prezzi irrisori, approfittando dello stato di necessità di una nobiltà e di una borghesia storica ormai in declino finanziario [Cassese 2000, 67]. Tale dinamica subì un'ulteriore accelerazione nel secondo dopoguerra: la pressione inflattiva e il dissesto siderurgico imposero alla borghesia un'alienazione coatta delle collezioni per sopperire al deficit di liquidità. Si compì così un passaggio proprietario asimmetrico: i ceti emergenti – che costituivano la cosiddetta «nuova borghesia d'affari» [Macry 1988, 157-160] – arricchiti dalle contingenze belliche, acquisirono legittimazione sociale mediante l'acquisizione dei beni di una classe in irreversibile depauperamento. [Corbi 2002].

2. Il ruolo delle gallerie e dei collezionisti nella circolazione dell'*imago urbis* di Napoli tra il 1918 e il 1945: alcuni casi di studio

La metamorfosi urbana di Napoli trovò nei dipinti delle collezioni d'arte dell'Ottocento e del Novecento una propria rappresentazione: se la ricezione delle vedute della Scuola di Posillipo rispose a un'esigenza di cristallizzazione dell'immagine della città preunitaria [Valente 2025], secondo un generale sentimento di nostalgia, allo stesso modo l'acquisizione, talvolta, di opere coeve sancì l'alline-

amento della metropoli ai nuovi paradigmi del progresso nazionale, ricercando proprio nella produzione artistica la necessaria legittimazione dei processi di modernizzazione in atto [Picone Petrusa 2005, 11]

Nel ventennio, quindi, Napoli fu protagonista di una profonda ridefinizione della propria identità visiva [Picone Petrusa 2000, 25-33], in cui le dinamiche collezionistiche – esposizione e vendita – agirono da catalizzatori nel passaggio dalla città quale spazio vissuto alla città come oggetto di codificazione estetica. In questo processo le storiche gallerie locali, Corona, Canessa e Giosi, operarono come vere fucine per

la costruzione di una nuova *imago urbis* [D'Orazi 2018]. Tale operazione si sostanziò in una sistematica decantazione del repertorio iconografico napoletano: attraverso la selezione delle opere, le gallerie convertirono la topografia di Napoli in un palinsesto di significati profondi, in cui la modernità vi appariva non come un elemento di discontinuità, ma come l'approdo finale di una stratificata sedimentazione tra architettura e paesaggio. In tale prospettiva, la galleria Canessa (1884-1929), forte delle sue ramificazioni tra Parigi e New York, seppe traghettare la cultura artistica partenopea su scala mondiale, affrancando Napoli dal ruolo di mera tappa del Grand Tour, a favore di una sua conversione in un esportabile paradigma estetico e identitario. Parallelamente, le gallerie Giosi (fondata ufficialmente nel 1924, ma attiva già agli inizi del secolo) e Corona (la cui attività è attestata almeno dal 1915 fino al 1930 [FIG. 1]) radicarono il mercato nel tessuto locale, trasformando aste ed esposizioni in eventi mondani e svolgendo un ruolo cardine nell'orientamento del gusto dell'alta borghesia. Il ruolo di queste gallerie, tuttavia, fu inscindibile dalle figure dei grandi collezionisti del secolo. Fu attraverso la fitta successione delle vendite all'asta di intere raccolte d'arte, infatti – relegando spesso in secondo piano la calendarizzazione delle mostre, ovviamente meno redditizie – che si determinò la circolazione delle opere, promuovendo la diffusione di precisi codici iconografici. In questo contesto, le collezioni dell'avvocato Enrico de Angeli, dello scrittore Ferdinando Russo, dell'imprenditore comasco Alberto Clerici, del barone Basilio Lemmermann e dell'armatore e sindaco della città Achille Lauro sono state scelte come casi di studio per il presente contributo, con la volontà di evidenziare, seppur in forma embrionale, come la ricezione del 'soggetto Napoli' variasse in base alla sensibilità del collezionista e al contesto socioculturale di appartenenza.

Nel primo dopoguerra, la visione di Napoli fu dominata dalla tensione tra la nostalgia per la città preunitaria e gli esiti urbani del Risanamento, feriti dai bombardamenti bellici. In questa prospettiva, l'atto del collezionista di conservare vedute del golfo e scorci di vicoli urbani, rispose all'esigenza collettiva di custodire la memoria di una Napoli perduta, ma cristallizzata nel pennello degli artisti. In particolare, la raccolta di Enrico de Angeli rappresentò uno dei vertici della ricezione critica del vedutismo napoletano [Somarè 1939, 6-8]. Dispersa nelle storiche aste della galleria Geri rispettivamente del 1926 e del 1939 – costituiva un compendio organico della pittura napoletana dell'Ottocento. «Aspetti e tipi della vecchia Napoli, presto demoliti o scomparsi nel buio della loro fine» [Somarè 1939,12] dialogava-



Fig. 1. La Galleria Corona a Napoli, catalogo di vendita all'asta della collezione di Eugenio Corona 1915.

no con le vedute panoramiche della Scuola di Posillipo. Al *Camaldolese che contempla Napoli* del 1867 circa di Giacinto Gigante [FIG. 2; Serraino 2025, 111-117], in cui il profilo di un monaco assorto sulla loggia della Certosa, rivolto verso il Vesuvio, fungeva da pendant alla luminosa mole verticale del *Palazzo Donn'Anna a Posillipo* di Eduardo Dalbono, databile alla fine del XIX secolo [FIG. 3]: un accostamento che cristallizzava la duplice identità figurativa partenopea. Parallelamente, la collezione di Ferdinando Russo, la cui licitazione si ebbe nel 1927, si configurò come un vero e proprio archivio della memoria collettiva [Vendita 1927]. Se le tele di Giuseppe Carelli, rispettivamente *Castel dell'Ovo* e *Posillipo dal Vomero*, databili alla fine del XIX secolo, documentavano il legame tra le architetture identitarie per la storia di Napoli e la sinuosità del paesaggio costiero visto dalle colline cittadine, *Vecchia Napoli* di Vincenzo Migliaro del 1887 – in cui gli scorci prospettici dei palazzi storici raccoglievano spaccati di quotidianità popolare – e *Porta*



Fig. 2. Giacinto Gigante, *Camaldolese che contempla Napoli*, catalogo di vendita all'asta della collezione di Enrico De Angeli 1939.



Fig. 3. Eduardo Dalbono, *Palazzo Donn'Anna a Posillipo*, catalogo di vendita all'asta della collezione di Enrico De Angeli 1939.

del Carmine di Achille Vianelli del 1836 – ritratto del demolito varco antico tra il castello e Piazza Mercato, reso con precisione calligrafica – spostavano l'asse verso un naturalismo urbano, interessato a documentare l'evoluzione dell'identità popolare in rapporto alle mutazioni urbane della Napoli di fine secolo.

In una diversa prospettiva si pose la collezione di Alberto Clerici, data all'incanto nel 1936 [Staudacher 2017, p.31]. Nella sua raccolta, «i pittori napoletani sono piacevoli e spigliati improvvisatori: la loro arte è di essenza dialettale» [Calzini 1936, 9]. La pittura napoletana diveniva, dunque, documento di narrazione di memoria popolare, come si rintraccia in *Vespere* di Vincenzo Irolli [FIG. 4], un paesaggio arso dell'entroterra partenopeo dove l'architettura del campanile diveniva simbolo di una spiritualità cittadina. Si attestava, in tal modo, la fortuna critica dell'Ottocento napoletano in Lombardia che non solo alimentò un diffuso proselitismo collezionistico, ma contribuì a elevare l'identità figurativa della città a canone estetico condiviso nel più ampio orizzonte del mercato nazionale [De Grada 1997, 37]. Con il secondo dopoguerra, l'attenzione si spostò sulla ricostruzione, sia fisica che identitaria della città. In tale

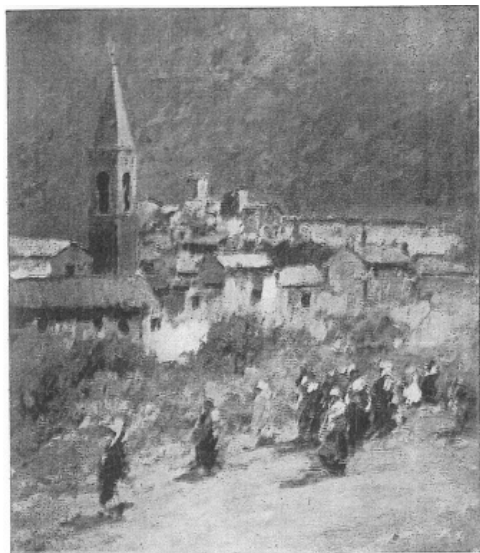


Fig. 4. Vincenzo Irolli, *Vespero*, catalogo di vendita all'asta della collezione di Alberto Clerici 1936.



Fig. 5. Antonio Joli, *Napoli da Mergellina*, catalogo della raccolta Lemmerman 1958.

prospettiva, la raccolta del barone Basilio Lemmermann, esposta a Palazzo Reale di Napoli nel 1958 e dispersa nel 1976 presso la casa d'aste Christie di Roma, mostrò l'evoluzione iconografica della topografia cittadina [Vedute napoletane 1958]. Presentandosi come un vero regesto di memorie urbane, la collezione Lemmermann attraverso opere come *Napoli da Mergellina* di Antonio Joli [FIG. 5], *Napoli dalla vittoria* di Eugène Giraud, entrambe databili alla seconda metà del XVIII secolo, e *Fossato a Porta Capuana* di Achille Vianelli del 1876, restituiva una serie di vedute, di maestri locali e stranieri, che spaziavano dai grandiosi scenari portuali alle più intime prospettive sui quartieri storici e le porte urbane, in grado di ricostruire la storia dell'identità architettonica della città, deturpata dalle vicende belliche.

In questo contesto si inserisce, come un unicum politico ed estetico, la figura di Achille Lauro. La sua collezione, andata dispersa definitivamente nel 1984, era costituita da una cospicua mole di opere dedicate alla pittura dell'Ottocento, esposte nel 1949 nella storica sede della sua galleria di Napoli a via Nardones n. 118 [Galleria Lauro 1949]. Lauro costruì un'immagine della città che fu specchio del suo potere, in cui la bellezza del golfo ritratto da Attilio Pratella con *Posillipo visto da via Caracciolo* datata al 1900 si coniugava con la fotografia di scorci urbani brulicanti di vita quotidiana, come in *Via Foria* del 1907 circa (di medesima paternità artistica) [FIG. 6], affidando all'arte la testimonianza di una rinascita tanto estetica quanto politica.



Fig. 6. Attilio Pratella, *Via Foria*, catalogo della galleria Lauro 1949.

3. Tracciare il gusto, mappare le reti: la piattaforma ODArC (Open Digital Archive of Catalogues) per una digital reconstruction dell'*imago urbis* di Napoli.

In questo scenario, la piattaforma di ultima generazione ODArC (Open Digital Archive of Catalogues) – nata da un'idea progettuale della prof.ssa Isabella Valente e frutto di una stretta collaborazione tra il Dipartimento di Studi Umanistici e il Dipartimento di Ingegneria Informatica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II [Valente 2022, 127-128] – si pone come l'architettura digitale capace di documentare le fasi che costituirono il processo di modernizzazione urbana tra XIX e XX secolo. ODArC, infatti, consente di rintracciare l'*imago urbis* di Napoli, intesa non solo nella sua veste architettonica, ma come palinsesto di relazioni culturali e sociali, attraverso la digitalizzazione sistematica dei cataloghi di vendite all'asta di collezioni storiche, in cui si conservano, talvolta, testimonianze fotografiche di opere andate perdute. La piattaforma mappando la circolazione delle opere d'arte nelle collezioni disperse del Novecento, ricollocandole nel loro contesto originario, ricostruisce, al contempo, il tessuto sociale e urbano della Napoli tra Otto e Novecento, svelando come la città percepiva sé stessa e come veniva rappresentata dagli artisti del tempo, mediante un'intera sezione dedicata alla *digitization* delle tavole delle opere, laddove presenti, a corredo dei volumi. Il funzionamento della piattaforma permette, quindi, di connettere l'analisi storico-artistica dei cataloghi, la critica desunta dalla stampa coeva e le opere esposte nelle varie licitazioni all'evoluzione figurativa della topografia urbana. In tal modo, l'immagine di Napoli non è più solo un'evocazione letteraria o un mito identitario, ma diviene una struttura dati dinamica georeferenziata [Attademo 2020, 69] in cui il dato catalografico funge da strumento per la riattivazione della memoria urbana.

All'interno del paradigma delle *Digital Humanities*, ODArC si inserisce nel dibattito contemporaneo sulle convergenze metodologiche dell'Informatica Umanistica e della tutela dei Beni Culturali, superando la dicotomia tra la conservazione fisica e la piena accessibilità al bene, mediante la digitalizzazione sistematica del patrimonio catalografico. L'operazione non si esaurisce, tuttavia, nella mera trasposizione del volume dal piano analogico a quello digitale, ma si configura come una dematerializzazione analitica: la creazione di un *avatar digitale* del catalogo storico non è intesa come semplice replica visiva, bensì come un modello informatico dinamico capace di inserire il dato d'archivio all'interno di nuovi circuiti di ricerca e valorizzazione [Margherini 2009]. L'archivio è, inoltre, in *open source* e in *open access* e si basa su un'architettura *cloud-native*, concepita per garantire la migrazione dei dati storici – onomastica degli artisti, specifiche materiche, quotazioni e apparati critici – in un ambiente digitalizzato, garantendo la conservazione di un patrimonio documentario intrinsecamente fragile e favorendone, al contempo, la piena valorizzazione. L'uso dell'archiviazione in *cloud*, tra l'altro, garantisce la persistenza del dato nel tempo e abilita la consultazione simultanea, svincolando la ricerca dagli atavici limiti fisici degli archivi analogici. ODArC, dunque, non si limita a conservare, ma agisce come un vero ecosistema di *digital knowledge*: un "nuovo spazio" critico [Serraino 2024] dove l'adozione di strutture narrative trasforma il dato frammentario in una narrazione storica fluida e organica, promuovendo una risemantizzazione scientifica della storia delle collezioni e del gusto artistico, reinserendoli nel dibattito contemporaneo sulla tutela e sulla percezione storiografica dell'organismo urbano napoletano.

Conclusioni

L'analisi sistematica dei dati raccolti nel presente studio, seppur in forma embrionale, evidenzia come la 'ricostruzione pittorica' di Napoli nel corso del XIX e XX secolo non sia stata un processo estetico isolato, bensì l'esito di una profonda ridefinizione dei circuiti del commercio artistico e delle dinamiche del gusto. Se il primo dopoguerra appare ancora caratterizzato dalla persistenza di istanze ottocentesche e da una fedeltà alla tradizione vedutistica, è nel secondo dopoguerra che si assiste a una decisa accelerazione del mercato verso una modernità più consapevole e strutturata, salvo i richiami alla tradizione figurativa paesaggistica. C'era, infatti, una volontà da parte dei collezionisti di conservare la memoria visiva di Napoli non soltanto preunitaria, ma di quella che scompariva sotto il piccone del Risanamento e le bombe belliche. Un atteggiamento non solo commemorativo, dunque, ma pregno di un sentimento nostalgico collettivo, testimoniato anche dalla fortuna editoriale tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento di una letteratura celebrativa della città, quale luogo di memoria e narrazione. In questa prospettiva, al passaggio del secolo, la committenza del Comune di Napoli a Vincenzo Migliaro di sette quadri dedicati alle aree deputate allo sventramento – conservati oggi al Museo e Certosa di San Martino – diviene testimonianza del legame tra la volontà di documentare e la memoria affettiva.

Grazie all'impiego della piattaforma ODARc è stato possibile mappare questa transizione, dimostrando come l'*imago urbis* partenopea non sia stata unicamente un dato iconografico 'subito' dalla sensibilità degli artisti. Al contrario, essa emerge come un costrutto attivamente plasmato e veicolato da un complesso sistema di mediazione – composto da antiquari, galleristi e collezionisti – che ne ha orientato la fortuna critica e la ricezione commerciale.

In ultima analisi, l'identità visiva della Napoli Otto-Novecentesca si rivela come il prodotto di un dialogo costante e dialettico tra memoria storica e logiche di mercato. Tale sinergia, riportata alla luce attraverso la digitalizzazione e l'analisi dei cataloghi di vendita, restituisce alla produzione pittorica del periodo la sua corretta dimensione di fenomeno non solo artistico, ma profondamente calato nel tessuto socioeconomico della città.

Bibliografia

ALISIO, G. (1980). *Napoli e il risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

ATTADEMO, G. (2020). *Narrare le immagini pittoriche della città. Una mappa geocodificata in realtà aumentata per la città di Napoli*, in *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici. Rappresentazione, conoscenza, conservazione*, a cura di M.I. Pascariello, A. Veropalumbo, II, Napoli, Federico II University Press, pp. 65-73.

CALZINI, R. (1936). *Alberto Clerici e la sua collezione*, in *Raccolta Clerici*, Milano, Galleria Pesaro, pp. 5-16.

CARDILLO, E. (2006). *Napoli. L'occasione post-industriale: da Nitti al piano strategico*, Napoli, Guida Editori.

CASSESE, G. (2000). *Vicende del collezionismo d'arte moderna a Napoli fino alla Seconda guerra mondiale*, in *Arte a Napoli dal 1929 al 1945. Gli anni difficili*, a cura di M. Picone Petrusa, Napoli, Electa Napoli, pp. 67-75.

CORBI, V. (2002). *Quale avanguardia? L'arte a Napoli nella seconda metà del Novecento*, Napoli, Paparo Edizioni.

DANDOLO, F. (2011). *Apparato produttivo e interessi industriali a Napoli tra inizi Novecento e Grande Guerra*, in «Storia e Futuro. Rivista di storia e storiografia», n. 25, febbraio.

- DE GRADA, R. (1997). *La Lombardia e la pittura napoletana*, in *Capolavori dell'800 napoletano. Dal romanticismo al verismo*, a cura di N. Spinosa, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, pp. 35-39.
- DE MARCO, P. (2000). *Napoli negli anni del fascismo e della guerra*, in *Arte a Napoli dal 1929 al 1945. Gli anni difficili*, a cura di M. Picone Petrusa, Napoli, Electa Napoli, pp. 17-24.
- D'ORAZI, L. (2018). *Canessa. Una famiglia di antiquari*, in «Nummus et Historia», XXXV, Classica Editrice Diana.
- GALASSO, G. (1981). *Napoli nell'Unità italiana*, in *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra ottocento e novecento*, a cura di G. Galasso, M. Picone Petrusa, D. del Pesco, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, pp. 9-20.
- Galleria Lauro (1949). *Galleria Lauro. Mostra di Pittura dell'Ottocento*, Napoli.
- GELL, A. (1998). *Art and Agency. An Antropological Theory*, New York, Clarendon Press Oxford.
- LEPORE, D. (1989). *Il centro storico di Napoli. Vecchi propositi e nuovi progetti*, in «Meridiana», n.5.
- LIMONCELLI, M. (1955). *Vendite all'asta nei primi del secolo. Dalla collezione Vonwiller alla collezione Chiarandà*, in «Il Fuidorio» a. II, nn. 3-4, 5-6, 1955, pp. 92-95, 162-167.
- MACCHIAROLI, G. (1981). *La mostra e il catalogo*, in *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra ottocento e novecento*, a cura di G. Galasso, M. Picone Petrusa, D. del Pesco, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, pp. 5-7.
- MACRY, P. (1988). *Ottocento. Famiglia, élites e patrimonio a Napoli*, Torino, Einaudi.
- MADESANI, A. (2017). *Lino Pesaro uomo e gallerista*, in *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, a cura di A. Madesani, E. Staudacher, Milano, Antiga Edizioni, pp. 11-41.
- MARGHERINI, S. a cura di (2009). *Tradizione e modernità: archivi digitali e strumenti di ricerca*, Firenze, Società editrice fiorentina.
- NAPPI, M.R. (2016). *L'immagine di Napoli nel Risanamento*, in FERRARO, I., *Napoli Atlante della città storica Quartieri Bassi e 'il Risanamento'*, Napoli, Edizioni Oikos, II voll., I, pp. 4-14.
- NEGRI, A. (1992). *Aspetti del mercato e del collezionismo*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, a cura di C. Pirovano, tomo I, vol. II, Milano, Electa.
- NITTI, F. (1961). *L'avvenire industriale di Napoli*, in *Il Sud nella storia d'Italia: antologia della questione meridionale*, a cura di R. Villari, Bari, Laterza, pp. 330-342.
- OJETTI, U. (1954). *I taccuini 1914-1943*, Firenze, Sansoni.
- PICONE PETRUSA, M. (2000). *Gli anni difficili. Le arti a Napoli dal 1920 al 1945*, in *Arte a Napoli dal 1929 al 1945. Gli anni difficili*, a cura di M. Picone Petrusa, Napoli, Electa Napoli, pp. 25-40.
- PICONE PETRUSA, M. (1993). *Tradizione e crisi dei "generi". Collezionismo ed esposizioni nella pittura napoletana tra 1799 e 1860*, in GRECO, F.C., PICONE PETRUSA, M., VALENTE, L., *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, Tullio Pironti Editore, pp. 25-46.
- PICONE PETRUSA, M. (2005). *La pittura napoletana del '900*, Napoli, Franco di Mauro Editore.
- Un curioso esperimento* (1932). *Un curioso esperimento di vendita alla Mostra degli acquarellisti lombardi*, in «Corriere della Sera», 22 dicembre, p.3
- SERAIO, M. (1906). *Il ventre di Napoli*, Napoli, Francesco Perrella.
- RICCIARDI, G. (2014). *L'immagine di Napoli nella testimonianza di un intellettuale del Novecento*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. de Seta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 379-390.
- SERRAINO, S. (2025). *Studio sull'iconografia del «Mirabil Monte»: dagli anni del Grand Tour alla prima metà dell'Ottocento*, in *Napoli e il Vesuvio. Insieme per sempre*, a cura di M. Faella, Lagonegro, PerleArti Edizioni, pp. 99-120.

SERRAINO, S. (2024). *Collezionismo e digitalizzazione. Nuove prospettive sostenibili per la conservazione e la valorizzazione dei cataloghi delle collezioni private dal 1826 al 1970: il caso studio ODArC*, in *La conservazione preventiva e programmata. Venti anni dopo il Codice dei Beni Culturali*, a cura di G. Driussi, Z. Morabito, Treviso, Arcadia Edizioni, pp. 681-684.

SOMARÉ, E. (1939). *L'Ottocento napoletano nella collezione di Enrico De Angeli*, Milano, Edizioni dell'Esame, pp. 5-13.

STAUDACHER, E. a cura di (2017). *Capitani di un esercito. Milano e i suoi collezionisti*, Milano, Gallerie Maspes.

VALENTE, I. (2025). *La scuola di Posillipo. La natura, il paesaggio e il plein air*, Lagonegro, PerleArti Edizioni.

VALENTE, I. (2022). *ODArC-Open Digital Archive of Catalogues. Centocinquant'anni di esposizioni e collezionismo a Napoli dal 1826 al 1970*, in *PorBec. Portale Beni Culturali un ponte fra tecnologia e arte*, a cura di A. Chianese, F. Russillo, I. Valente, Napoli, Guida editori, pp. 127-140.

VARVARO, P. (1987). *Per una storia del potere fascista a Napoli*, in «Italia contemporanea», n. 166, dicembre, pp. 37-62.

Vendita. (1927). *Vendita Ferdinando Russo*, Napoli, Galleria Corona.

Vedute napoletane (1958). *Vedute napoletane della raccolta Lemmermann*, a cura di G. Doria, O. Ferrari, Napoli, Ente provinciale per il turismo.

Napoli bombardata. La città che non è più, dalle immagini fotografiche dell'Archivio Lembo di Napoli

Naples bombed. The city that no longer exists, from the photographs in the Lembo Archive in Naples

Isabella Valente

Professore ordinario di Storia dell'Arte contemporanea

Dipartimento di Studi Umanistici

Università degli Studi di Napoli

Federico II

isabella.valente@unina.it

Abstract

Attraverso l'inedito fondo fotografico presente nell'Archivio Lembo di Napoli, si vuole conservare e valorizzare la memoria di una città durante il Secondo Conflitto Mondiale, in quel periodo di mezzo tra la sua esistenza di prima e la sua ricostruzione di dopo. Napoli è stata la città più bombardata d'Italia, con 181 raid soltanto nel 1943, prevalentemente da parte degli alleati. Di quella città dilaniata dai bombardamenti le immagini dell'Archivio Lembo restituiscono il particolare momento delle distruzioni e delle macerie, fisiche e umane, spazzato via dalla ricostruzione: una realtà inesistente, come connaturato nell'essenza stessa della fotografia, che mostra un'immagine di un momento che è stato ma non è più. Attraverso la catalogazione e la digitalizzazione del fondo Lembo su piattaforme di nuova generazione, come PorBeC (Portale dei Beni Culturali), la memoria storica della Napoli bombardata potrà essere conservata e divulgata, nel rispetto di quel profondo valore etico che riguarda la storia della città, che in pochi mesi perse, oltre alle vite, la propria fisionomia urbanistica e architettonica.

Through the unpublished photographic collection in the Lembo Archive in Naples, we aim to preserve and enhance the memory of a city during the Second World War, in the period between its previous existence and its post-war reconstruction. Naples was the most bombed city in Italy, with 181 raids in 1943 only, mainly by the Allies. The images in the Lembo Archive capture the particular moment of destruction and rubble, both physical and human, swept away by reconstruction: a reality that does not exist anymore, as is inherent in the very essence of photography, which shows an image of a moment that was but is no longer. Through the cataloguing and digitalisation of the Lembo collection on new-generation platforms, such as PorBeC (Portale dei Beni Culturali), the historical memory of bombed Naples can be preserved and disclosed, in accordance with the profound ethical value of the city's history; a city that lost, in a few months, many human lives and its urban and architectural character.

Keywords

Archivio Lembo; fotogiornalismo di guerra Napoli 1943; PORBEC-Portale dei Beni Culturali.

XXX.

Introduzione

«Erano molto veri il dolore e il male di Napoli, uscita in pezzi dalla guerra. Ma Napoli era città sterminata, godeva anche d'infinito risorse nella sua grazia naturale, nel suo vivere pieno di radici», scrisse Anna Maria Ortese ne *Il mare non bagna Napoli* del 1953. Nonostante le tante 'radici' garantissero la rinascita di Napoli, vedere la città distrutta dai bombardamenti del 1943 era straziante agli occhi della popolazione superstite. Rivederle oggi attraverso i reportage fotografici è un intervento feroce sulla memoria, una memoria che tocca profondamente la sfera emozionale non soltanto dei cittadini,

ma dell'intera umanità. L'Archivio Lembo di Napoli mette a disposizione della conoscenza di questo particolare periodo storico un cospicuo e inedito fondo fotografico, comprendente trecentottantotto fotografie e altre venticinque di nuova acquisizione, oltre un discreto numero di cartoline.

L'Archivio si configura come una realtà ormai prossima alla piena istituzionalizzazione. Esso trae origine dalla trasformazione di un'imponente collezione privata di materiali documentali storici, in larga parte inerenti alla città di Napoli e al territorio campano, verso cui, in considerazione del valore intrinseco e della sua rilevanza ai fini della tutela e della trasmissione della memoria storica e collettiva, la Soprintendenza archivistica e bibliografica della Campania ha avviato il procedimento di dichiarazione di interesse culturale ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

L'eredità Lembo, attualmente affidata allo storico dell'arte Massimo Faella, curatore dell'Archivio, sarà pertanto accessibile alla fruizione pubblica, con l'obiettivo di favorire l'avanzamento della ricerca scientifica e l'approfondimento delle conoscenze. L'Archivio è dunque destinato a collocarsi tra le più significative istituzioni impegnate nella conservazione e valorizzazione della memoria cittadina.

Nel solco dell'orientamento culturale tracciato dal suo ideatore, il collezionista Gianmaria Lembo (Piano di Sorrento, 26 settembre 1967 – Napoli, 6 marzo 2024), alcuni studiosi, tra cui la sottoscritta, hanno inteso promuovere un percorso di valorizzazione delle raccolte, nella consapevolezza che la conservazione della memoria rappresenti un imprescindibile atto di responsabilità nei confronti della storia delle comunità.

Gianmaria, figlio di Attilio Lembo (1931-2010), proveniva da una famiglia di artisti e scrittori originaria di Capri, della quale faceva parte anche il fotografo Ferdinando Lembo (1879-1958), figura ancora da rivalutare, ritrattista degli artisti partenopei negli anni Trenta e Quaranta del Novecento e autore di periodiche campagne fotografiche delle loro opere e di beni culturali pubblici.

Durante le celebrazioni dell'80° anniversario delle Quattro Giornate di Napoli nel 2023, inaugurate il 27 settembre sotto gli auspici del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, Gianmaria Lembo ha aperto le porte della sua raccolta prestando per esposizioni temporanee in diverse istituzioni cittadine, tra cui l'Archivio di Stato di Napoli e la chiesa di Santa Luciella, parte del nucleo fotografico relativo ai bombardamenti del Quarantatré, riaccendendo così la memoria visuale di quei tragici eventi.

1. Il Quarantatré napoletano attraverso le foto dell'Archivio Lembo: guerra aerea, crisi dello Stato e insorgenza civile

Perché Napoli fu la città più bombardata d'Italia durante l'ultimo conflitto mondiale? I bombardamenti di Napoli furono parte di una strategia politico-militare, come emerge dalla documentazione operativa della United States Army Air Forces che evidenziava la centralità del porto partenopeo nella pianificazione strategica del 1943: «The port of Naples constitutes one of the principal supply bases for Axis forces in southern Italy. Its neutralization is essential to prevent reinforcement and organized withdrawal» [12th Air Force 1943]. Analogamente, un documento della Royal Air Force relativo alle operazioni nel Mediterraneo affermava che «Dock installations, oil storage facilities and railway junctions in Naples are to be considered primary objectives. Maximum disruption is required» [Royal Air Force 1943]. Napoli divenne, dunque, il principale target strategico, coerente con la dottrina del bombardamento sistematico delle infrastrutture.

Ciò che di più tragico si trova nella pianificazione dei bombardamenti era l'assoluta inesistenza di

distinzione tra obiettivi militari e spazi civili, peraltro in un contesto urbano densamente popolato. Infatti, per nove lunghi mesi, insieme con l'obiettivo militare, saltarono in aria anche le abitazioni e la stessa umanità.

Le varie fonti che si conoscono restituiscono soprattutto la dimensione umana della distruzione. Il cielo coperto di aerei, il rumore continuo, come un lungo inesauribile tuono, le case che tremavano e poi crollavano, la popolazione civile che non sapeva dove trovare riparo, il sole che sembrava non uscire mai [testimonianze orali; vd. anche G. Gribaudo, a cura di, 2005]. La stampa clandestina dell'autunno del '43 riportava la devastazione del centro urbano: «Interi quartieri sono ridotti a macerie. Le famiglie vagano senza casa, senza pane, senza protezione» [*Bollettino* 1943]. Una sola fotografia dell'Archivio Lembo riesce a sintetizzare l'assoluta desolazione della popolazione e la condizione di povertà cui fu condannata negli anni a venire (FIG. 1).

Nel consistente fondo fotografico dedicato ai bombardamenti di Napoli del '43 dell'Archivio, come una tragica sfilata, si possono vedere le terribili ferite inferte alla città prima e durante l'occupazione tedesca. Il panorama stesso, nella consueta e consapevole bellezza del suo golfo, aveva mutato scenario. Nella fotografia inglese di nuova acquisizione, che reca al verso ben tre timbri britannici (del British Official Photograph, BNA 7414, 19 ottobre del 1943, e del Daily Telegraph, con data di ricezione del 4 novembre 1943, FIG. 2), la lugubre atmosfera delle macerie in primo piano e del porto ammassato di navi militari non riesce a svanire dinanzi alla mole vulcanica ancora fumante del Ve-



Fig. 1. Feriti e mendicità a seguito dei bombardamenti, 1943, fotografia di autore anonimo, Napoli, Archivio Lembo



Fig. 2. La zona del porto di Napoli dopo l'occupazione alleata, 1943, fotografia di autore inglese, Napoli, Archivio Lembo

suvio, che soltanto pochi anni prima rappresentava il volto iconico e romantico della gioia di vivere partenopea, nonostante la tiepida apparizione della popolazione dopo l'occupazione alleata.

L'annuncio dell'armistizio l'8 settembre 1943, firmato dopo lo sbarco alleato in Sicilia e dopo la caduta del regime fascista il precedente 25 luglio, aggravò la situazione. Nel proclama radiofonico del capo del governo, il generale Pietro Badoglio, si dichiarava: «Il Governo italiano, riconosciuta l'impossibilità di continuare l'impari lotta contro la soverchiante potenza avversaria, ha chiesto un armistizio» [Proclama 1943]. Una formula tanto ambigua non poteva che evidenziare il vuoto di potere con conseguente mancanza di istruzioni operative, cosa che ingenerò confusione tra forze armate e popolazione civile.

Qual era la situazione dell'Italia nel settembre 1943? Risponde Ernesto Ragionieri nella sua lucida ricostruzione del 1976: «Due terzi della penisola erano occupati dai tedeschi, che avevano liberato Mussolini e avevano costituito in Germania e poi trasportato a Salò un governo da loro strettamente

controllato, la repubblica sociale italiana, come si volle chiamarla per rifarsi alla demagogia fascista e per compiacere gli esponenti della peggiore feccia dello squadristo toscano che di essa furono i tristi animatori; mentre l'Italia meridionale e le isole erano amministrate dagli eserciti angloamericani: qui il fievole e raccoglitticcio governo regio si muoveva in un limbo istituzionale, che lo vedeva godere di una sovranità di fatto ancora più limitata, se possibile, di quella del fascismo "repubblicano"» [Ragionieri 1976, 2364].

Relazioni tedesche successive descrivono Napoli come una città in stato di completo disordine amministrativo, circostanza che facilitò l'invasione militare. Infatti, durante la rapida occupazione di gran parte della penisola da parte della Wehrmacht, attuato il piano Achse per disarmare le forze italiane e mantenere il controllo strategico del territorio, Napoli fu invasa. Le autorità tedesche imposero coprifuoco, requisizioni di beni e deportazioni di civili destinati al lavoro coatto in Germania. Particolarmente impopolare fu l'ordine di arruolamento forzato di uomini tra i 18 e i 33 anni.

Portato all'estremo questo stato di cose, la città insorse. Il 27 settembre 1943 scoppiarono scontri armati spontanei, senza particolari bandiere politiche, tra civili napoletani e truppe tedesche. L'insurrezione non fu pianificata da un comando centrale strutturato, ma nacque come reazione diffusa e coordinata in modo informale tra quartieri diversi. Operai, studenti, militari e cittadini comuni parteciparono ai combattimenti. La città era ricoperta da proclami affissi dai gruppi insurrezionali, che incitavano alla mobilitazione: «Napoletani, è l'ora di combattere per la libertà della nostra città. Ogni strada sia una barricata» [Proclami 1943].



Fig. 3. Gli effetti di una bomba collocata dai tedeschi nell'ufficio postale di Napoli ed esplosa dopo la loro ritirata, 1943, fotografia di autore anonimo, Napoli, Archivio Lembo

Nei quattro giorni successivi si registrarono azioni di guerriglia urbana, assalti a depositi d'armi e liberazione di prigionieri politici. I tedeschi risposero con rastrellamenti, incendi e fucilazioni sommarie. Tuttavia, l'intensità e la capillarità della rivolta resero insostenibile la permanenza delle truppe occupanti [Raia 2023].

Il 30 settembre 1943 le forze tedesche iniziarono la ritirata verso nord, applicando la strategia della 'terra bruciata' e causando ulteriori danni alle infrastrutture cittadine, e non solo. Lasciarono innescate bombe incendiarie in molti luoghi della città: una fotografia recentemente acquisita dall'Archivio Lembo mostra gli effetti di una di queste bombe collocata nell'ufficio postale di Napoli ed esplosa tempo dopo la ritirata (FIG. 3). Inoltre, si vuole qui ricordare, sebbene solo in accenno, il nefasto incendio appiccato dai tedeschi ai beni archivistici dell'Archivio di Stato e a quelli storico-artistici del Museo Civico Gaetano Filangieri ricoverati nella villa Montesano di Nola, per sottrarli al rischio dei bombardamenti cittadini.

Il 1° ottobre 1943 le truppe alleate entrarono in una città già liberata dai suoi abitanti.

Le Quattro Giornate di Napoli – 27, 28, 29 e 30 settembre 1943 – [D'Agostino, Buffardi 2021] rappresentano uno degli episodi più significativi della Resistenza italiana contro l'occupazione tedesca du-



Fig. 4. Bert Brandt, *A group of fighters take life easy at the end of one of the corridors in the rest camp. Two of them hang out the window for a look at pedestrians*, 1943, Napoli, Archivio Lembo

rante la Seconda Guerra Mondiale, e costituiscono un caso unico nel panorama europeo dell'epoca. Un rapporto britannico del 2 ottobre 1943 registrava: «The civilian population displayed remarkable initiative and resistance against German forces prior to our arrival» [*Allied Military* 1943]. L'integrazione tra fonti militari e testimonianze civili consente di cogliere la complessità degli eventi. I documenti alleati mostrano la razionalità strategica della distruzione; le memorie e le cronache locali rivelano l'impatto sociale e psicologico della guerra aerea.

La comparazione tra tali tipologie documentarie permette di superare una lettura esclusivamente militare e di collocare Napoli nel più ampio quadro della guerra totale europea.

Una fotografia di cui fortunatamente si conserva la paternità, quella del fotografo Bert Brandt, raffigura, come recita la didascalia a tergo, «A group oh fighters take life easy at the end of one of the corridors in the rest camp. Two of them hang out the window for a look at pedestrians» (Archivio Lembo, nuova acquisizione, FIG. 4). Brandt (1915-1975), nato a Winnipeg in Canada, era un esperto fotografo per ACME Newspictures, poi confluita nella United Press International. Fu attivo nelle campagne in Nord Africa e in Italia, e tra i protagonisti del D-Day, anche se le sue fotografie sono meno note e meno iconiche di quelle di Robert Capa o di altri nomi del fotogiornalismo di guerra.

Le foto Lembo, realizzate da varie agenzie, documentano molti dei bombardamenti avvenuti nel 1943, prevalentemente quelli da gennaio ad aprile. A Napoli i fotografi più attivi nel settore giornalistico in



Fig. 5. Studio fotografico Antonio Beuf, *Corso Vittorio Emanuele n. 636*, 4 aprile 1943, Napoli, Archivio Lembo

quegli anni erano Antonio Beuf (1891-1992), Riccardo Carbone (1897-1973), Giulio Parisio (1891-1967) e Roberto Troncone (1875-1947): di alcuni si conservano gli archivi grazie a iniziative private di eredi o professionisti che ne hanno preso la guida (ad esempio Parisio-Troncone e Carbone); di altri, come l'Archivio Beuf, sito in via Chiaia n. 205, rimane ben poco poiché le stampe andarono bruciate, sebbene fosse riuscito a sopravvivere a un bombardamento che colpì l'edificio [Salvatori 2022, 11-12]. Nel fondo Lembo le fotografie Beuf sono numerose, mentre di Troncone, il cui timbro riporta l'indirizzo Largo Carolina 5, se ne contano poche.

Del pesante bombardamento statunitense sul porto e sulle infrastrutture ferroviarie dell'11 gennaio sono presenti nel nucleo numerosi scatti di un'agenzia non identificata che interessarono il piazzale della stazione e il suo circondario, compresa la periferia Est delle fabbriche. Una sequenza di distruzione è raccolta nelle immagini dello Studio fotografico di Antonio Beuf tra le zone di Corso Vittorio Emanuele (FIG. 5), Forcella, via Duomo (FIG. 6) e corso Umberto, tra cui quelle che documentano la casa di Salvatore di Giacomo alla Marina Nuova n. 23, colpita il 15 febbraio (FIG. 7), la vicina chiesa del Carmine (FIG. 8) e la zona dei Granili (FIG. 9). Dei bombardamenti avvenuti tra il 21 e il 25 febbraio, fra le incursioni più distruttive dell'inverno, le fotografie mostrano lo scempio dell'intero centro urbano. Ai fotografi della Fotoagenzia Napoli, ubicata in via Chiaia n. 209, spettano molte immagini di vari fabbricati crollati tra il Vomero, Parco Margherita e la Marina. Alla stessa Fotoagenzia va ricondotta anche la prima campagna fotografica delle devastazioni della chiesa di san Pietro Martire il primo di marzo (FIG. 10).

In quella data, infatti, una pioggia di bombe colpì le zone della Pignasecca, Montesanto, via Foria e piazza Mercato: crolli e mutilazioni di edifici e strade sono documentati anche nelle foto dello Studio Beuf. Il 4 marzo nuovi attacchi mirarono soprattutto agli impianti portuali e industriali. Una desolata via Marina con strada e palazzi sventrati mostra alla fine della sua fuga prospettica la sommità del Campanile del Carmine, che sovrasta la silente devastazione della vasta zona del mercato colpita più volte in molte fotografie di varie agenzie. Lo studio fotografico di Cimmino C., in via Roma 52, oltre



Fig. 6. Studio fotografico Antonio Beuf, *Via Duomo dal numero 238 al 246, 20 febbraio 1943, Napoli, Archivio Lembo*



Fig. 7. Studio fotografico Antonio Beuf, *La casa natia di Salvatore di Giacomo alla Marina Nuova n. 23, colpita da un bombardamento il 15 febbraio 1943, Napoli, Archivio Lembo*



Fig. 8. Studio fotografico Antonio Beuf, *Crollo del soffitto della chiesa del Carmine il 28 marzo 1943, Napoli, Archivio Lembo*

alle foto della Pignasecca con le macerie dei suoi fabbricati crollati sotto i raid del primo marzo, ritrae un piccolo piroscafo piegato su se stesso. Una seconda immagine da poco entrata nella disponibilità dell'Archivio, proveniente dal Washington Bureau-Acme Newspictures (FIG. 11), illustra come «A little thing like a carpsized ship doesn't stand in the way of the U.S. Army Engineers. Here, in Naples harbor, they have outwitted the Nazis and turned a deficit into an asset by transforming an overturned ship into a pier. Nazi demolition experts who sank numerous ships in the harbor of Naples like this one did not count on the ingenuity of the Engineers. The ship's superstructure, digging into the harbor bottom, steadies the hull. All five hatches of a liberty ship can be unloaded at once alongside this improvised pier» (fotografia di U.S. Army Official Photo from ACME 3/27/44 [34], W12869).

L'ingegnosità degli ingegneri dell'esercito americano, dal titolo della fotografia riportato a tergo (Army Engineers Ingenuity), non risparmiò nuovi colpi. Il 21 marzo l'area del quartiere Stella fu nuovamente colpita: i palazzi sventrati di via Savarese sono documentati in una serie di immagini senza timbro (FIG. 12). Il 4 aprile l'aviazione statunitense condusse su Napoli un bombardamento di eccezionale intensità (FIG. 13), configurabile come una mirata operazione di distruzione su larga scala. Infatti, nonostante la destituzione di Benito Mussolini, il governo guidato da Badoglio non interruppe l'alleanza con la Germania nazista, proseguendo le operazioni belliche al fianco del Terzo Reich. In tale contesto, le forze alleate decisero di assestare un colpo definitivo al potenziale militare italiano, colpendo in maniera particolarmente incisiva il centro urbano di Napoli.



Fig. 9. Fotoagenzia Napoli, *La zona dei Granili colpita il 28 marzo 1943*, Napoli, Archivio Lembo

Il 1° agosto 1943 la città fu nuovamente oggetto di un violento attacco aereo americano. Gli obiettivi principali furono le infrastrutture portuali, il comparto industriale e il nodo ferroviario, con conseguenze distruttive estese ai quartieri limitrofi. L'attacco si caratterizzò per l'impiego combinato di bombe incendiarie e ad alto potenziale esplosivo, determinando effetti devastanti sul tessuto urbano, reiterato il successivo 4 agosto. Si trattò, quest'ultima, dell'incursione più distruttiva subita da Napoli nel corso del conflitto. Edifici residenziali, monumenti storici e complessi religiosi – tra cui le chiese di San Domenico Maggiore e di Santa Chiara – riportarono danni gravissimi o furono completamente distrutti. Il precedente 20 febbraio era stata devastata la chiesa dei Gerolamini, come documentato da una fotografia dell'Istituto Nazionale LUCE (RG 65347), oggi acquisita dall'Archivio Lembo. Il 4 agosto toccò alla chiesa di Santa Chiara, che rimane forse il bombardamento più noto e più doloroso nella memoria collettiva napoletana. Una fotografia dell'Archivio Lembo mostrava desolazione della navata colma delle macerie della copertura e dell'apparato barocco crollato del tutto (FIG. 14). Il recente rinvenimento¹ del testo integrale radiotrasmesso da padre Tomaso Maria Gallino (FIG. 15), che

¹ Il testo manoscritto di quattro pagine, firmato da padre Tomaso Maria Gallino, corredato di note e con allegata una copia dattiloscritta, è emerso dalle carte di Nino Ottone Jerace, figlio dello scultore Francesco, ingegnere radiofonico a Torino, oggi in archivio privato.



Fig. 10. Fotoagenzia Napoli, *La chiesa di san Pietro Martire colpita da una bomba il 1° marzo 1943*, Napoli, Archivio Lembo

avrebbe dedicato alcuni attenti studi alla storia artistica della basilica, pone l'accento sul dolore muto del popolo partenopeo davanti a uno dei peggiori scempi subiti dall'umanità fino ad allora. Gallino sentì il dovere di ripercorrere l'iter storico-artistico del monastero proprio per evidenziare il danno causato dalla sua devastazione, per passare poi alla cronaca: «Nelle prime ore di quel pomeriggio, una raffica di bombe cadeva malauguratamente su S. Chiara, ed a sera il bellissimo edificio era un immenso rogo ardente, dinanzi a cui sostava una folla muta e pervasa dalla più profonda costernazione. Fu primieramente investita dalle fiamme tutta la copertura antica, costituita da intrecci di travi immani che sostenevano pesanti lastre di piombo. Il metallo fuso, tutta la selva di legname e il ferame che collegava il sistema protettivo crollarono poi, travolgendo nella caduta la sottostante volta settecentesca ornata delle pregevoli pitture, e le aure grate che chiudevano i matronei e davano ricchi brillii a tutto il tempio, asportando tutti gli aggetti e l'intonaco delle pareti, schiacciando l'altare maggiore con i monumenti gotici che lo circondavano e frantumando il marmoreo pavimento. A sacrificio consumato, rimasero in piedi i trecenteschi muri perimetrali a custodia spettrale d'un alto strato di macerie. Al di sopra dei muri denudati, al posto della volta, vaneggia il cielo di Napoli. Ora, quella folla muta che contemplò rabbrivendo S. Chiara in fiamme, e tutti i napoletani, e gli amanti di Napoli



Fig. 11. Washington Bureau-Acme Newspictures, Army Engineers Ingenuity, U.S. Army Official Photo from ACME 3/27/44 [34], W12869, Napoli, Archivio Lembo

si domandano quando il tempio risorgerà. [...] C'è in tutti gli innamorati di S. Chiara – e sono a milioni sparsi in tutto il mondo – un'ansiosa aspettativa per la sua resurrezione». La radioconversazione di Gallino offre, inoltre, l'occasione per ricordare l'importanza della radio durante gli anni del conflitto e la grande rilevanza delle testimonianze radiotrasmesse, ancora non del tutto prese in esame dagli studi di settore (Isola 1996).

Tornando al terribile agosto del '43, i bombardamenti proseguirono a pioggia quasi quotidianamente fino a settembre. All'entrata degli alleati il 1° ottobre 1943, i conti erano fatti: Napoli pagava un prezzo altissimo per una guerra che era stata imposta all'Italia. Pagò con migliaia di morti, estese devastazioni, monumenti, edifici civili e militari distrutti, povertà, scarsità di cibo e mercato nero ovunque, con una popolazione che continuava a vivere nascosta in tunnel sotterranei.

Susan Sontag [Sontag 1977] ci ricorda come l'accumulazione di immagini contribuisca a modellare l'immaginario collettivo, influenzando la percezione degli eventi e la loro sedimentazione nella memoria pubblica. Le fotografie dell'Archivio Lembo, pertanto, non si limitano a testimoniare l'evento storico, ma partecipano attivamente alla sua costruzione narrativa e alla sua canonizzazione.

2. Per non dimenticare. Le foto dell'Archivio Lembo nella fruizione digitale di PorBeC

Fra i prodotti multimediali di nuova generazione, PorBeC (Portale dei Beni Culturali) è una piattaforma capace di interagire con i sistemi istituzionali e ministeriali utilizzati per la catalogazione dei beni culturali [Chianese, A., Russillo, F., Valente, I., a cura di, 2022]. Nata da un progetto di cooperazione fra il Dipartimento di Studi Umanistici e quello di Ingegneria informatica dell'Università di Napoli Federico II, a differenza di altre piattaforme, PorBeC si presta a esperienze diverse e molto dinamiche grazie alla sua flessibilità ed elasticità. Con il caricamento dei dati in determinati spazi virtuali detti SpEs (Spazio Espositivo), si possono organizzare mostre, visitare siti, sfogliare gallerie fotografiche, leggere volumi e cataloghi, seguire interviste, ascoltare racconti dalla voce dell'elaboratore. Non meno importante, PorBeC è una piattaforma finalizzata alla conservazione della memoria di quelle esposizioni che per il loro carattere temporaneo sono destinate a finire. Grazie alla rete, l'esperienza può proseguire ed essere espletata ovunque in modalità *open access*.

PorBeC vuole essere dunque un museo aperto e di libera fruizione, capace di conservare nel tempo e divulgare, di abbattere le barriere fisiche e cognitive in materia di beni culturali, partendo dall'enun-



Fig. 12. *Un palazzo crollato in via Savarese, bombardamento del 21 marzo 1943, serie di fotografie senza timbro, Napoli, Archivio Lembo*



Fig. 13. *Bombing of Naples*, fotografia dell'aviazione militare statunitense, Napoli Archivio Lembo



Fig. 14. *Devastazione della Chiesa di Santa Chiara*, 4 agosto 1943, Napoli Archivio Lembo

ciato che si vogliono offrire all'utente letture e prospettive diverse del nostro ricchissimo e variegato patrimonio culturale.

In questa ottica, la catalogazione e la fruizione all'interno di PorBeC delle fotografie del Quarantatré napoletano, conservate nell'Archivio Lembo, si inseriscono in un lungo e articolato processo di trasmissione della memoria storica. La piattaforma si configura infatti come una realtà dinamica e in continuo aggiornamento, alimentata dal contributo degli studiosi e resa accessibile a visitatori e ricercatori.

Le fotografie Lembo rappresentano un caso esemplare della fotografia intesa sia come traccia indicale sia come dispositivo culturale, configurandosi come una fonte primaria privilegiata per la trasmissione della memoria. La loro specificità risiede nella tensione costitutiva tra la registrazione materiale del reale e la costruzione simbolica del significato. È proprio questa duplice dimensione – empirica e interpretativa – a fondarne la centralità nei processi di conservazione, rielaborazione e trasmissione del passato. Roland Barthes [Barthes 1979] sottolinea come la dimensione indicale della fotografia non implichi neutralità, in quanto essa è sempre il risultato di una scelta (inquadratura, tempo di esposizione, selezione del soggetto e contesto di fruizione): in base a ciò, la memoria che queste fotografie sono deputate a trasmettere non vuole essere una mera conservazione passiva del passato, bensì contribuire alla costruzione simbolica del loro significato, attraverso la visione ottica, tecnica e culturale di quei fotografi che furono parte integrante del territorio colpito.

La fotografia, configurandosi, quindi, come una vera e propria tecnologia della memoria, obbliga a richiamare la teoria della memoria collettiva elaborata da Maurice Halbwachs e le riflessioni teoriche sviluppate dallo stesso Barthes e da Pierre Nora. Secondo Halbwachs, infatti, la memoria non costituisce un fenomeno esclusivamente individuale, ma si struttura all'interno di quadri sociali di riferimento [Halbwachs, 1950], mentre, nei sette volumi della sua monumentale opera (*Les lieux de mémoire*, pubblicati tra il 1984 e il 1992), Nora evidenzia il rapporto tra lo spazio, il tempo e le memorie, ponendo l'attenzione sulle dinamiche culturali che scaturiscono dall'incontro tra identità individuali e sistemi di significato collettivo. In tale prospettiva, la fotografia assume la funzione di supporto materiale del ricordo, offrendo una traccia visiva stabile rispetto alla trasformabilità della memoria orale.

Conclusioni

Fonte primaria caratterizzata da una specifica natura indicale, materiale e documentaria, che la colloca al centro dei processi di costruzione e trasmissione della memoria, la fotografia, sin dalla sua nascita ufficiale nel 1839, ha assunto un ruolo centrale nella costituzione di un deposito materiale e simbolico di informazioni visive, sociali e culturali. La sua rilevanza non si esaurisce nella dimensione estetica o comunicativa, ma investe direttamente i campi della storiografia, dell'antropologia culturale, della semiotica e dei *memory studies*.

Dal punto di vista ontologico, l'immagine fotografica si distingue per il suo statuto di traccia. Secondo la teoria dei segni elaborata da Charles Sanders Peirce, la fotografia rientra nella categoria dell'indice, ossia di un segno che mantiene una connessione fisica con il referente. In questo senso, essa non rappresenta semplicemente il reale, ma ne costituisce una registrazione su supporti materiali. Infatti, a differenza della narrazione scritta, conserva tracce iconiche dirette, risultanti da un processo fisico-chimico (con le tecniche analogiche) o da una registrazione elettronica (con quelle digitali). Già negli anni Trenta, studiosi come Walter Benjamin hanno sottolineato il valore testimoniale dell'immagine tecnica, evidenziando come la riproducibilità trasformi il rapporto tra memoria e storia [Benjamin 1936]. La sua conservazione rappresenta, quindi, una questione scientifica, archivistica ed etica di primaria importanza.

Le fotografie, in quanto documenti autonomi, costituiscono il bene più rivelante e allo stesso tempo più fragile della storia umana, che va conservato, tutelato e divulgato. Le fotografie cosiddette analogiche sono soggette a processi di degrado fisico e chimico [Norris, Gutierrez 2010; Norris, Kennedy, Lavédrine, Brown, Casella, a cura di, 2025]; sappiamo bene che senza adeguate condizioni di conservazione il deterioramento può diventare irreversibile. La fotografia digitale, pur eliminando la fragilità del manufatto cartaceo, introduce altre criticità: obsolescenza dei formati, degradazione dei supporti magnetici o ottici, dipendenza da infrastrutture tecnologiche [Owens 2018].

Per tali motivi la conservazione delle fotografie Lembo nella loro consistenza di manufatti cartacei/chimici deve essere garantita da una corretta gestione archivistica, mentre la loro consultazione può e deve essere affidata ai nuovi sistemi di catalogazione e fruizione digitale in continuo aggiornamento al fine di garantire la trasmissione della memoria storica e della conoscenza, e favorire la ricerca scientifica.

Nel caso specifico dei bombardamenti di Napoli del 1943, uno degli episodi più drammatici della campagna d'Italia durante la Seconda Guerra Mondiale, attraverso la digitalizzazione delle fotografie Lembo in PorBeC si potrà tramandare la memoria attraverso una narrazione per immagini reali, finora non conosciute, che resero la città uno dei principali teatri urbani del conflitto nel Mediterraneo.

Bibliografia

- 12th Air Force, *Operational Report* (July 1943), National Archives and Records Administration (NARA), RG 18.
- Allied Military Government Report, Naples Area* (October 1943), The National Archives (Kew), WO series.
- BARTHES, R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W. (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1970), Torino, Einaudi.
- Bollettino clandestino napoletano* (settembre 1943), Archivio Centrale dello Stato (ACS), fondo RSI.
- CHIANESE, A., RUSSILLO, F., VALENTE, I., a cura di (2022), *PorBec. Portale Beni Culturali. Un ponte fra tecnologia e arte*, Napoli, Guida editori.
- D'AGOSTINO, G., BUFFARDI, G. (2021), *Napoli 1943. Le Quattro Giornate*, Napoli, Guida editori.
- GRIBAUDI, G., a cura di (2005). *Guerra*, Torino, Bollati Boringhieri.
- GUERRIERI, E. (1976), *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- HALBWACHS, M. (1950), *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- ISOLA, G. (1996), *Il microfono conteso. La guerra delle onde nella lotta di liberazione nazionale (1943-1945)*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», tome 108, n° 1, pp. 83-124
- NORRIS, D.H., GUTIERREZ, J. (2010), *Issues in the conservation of photographs*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, Getty Publications.
- NORRIS, D.H., KENNEDY, N., LAVÉDRINE, B., BROWN, H., CASELLA, L., a cura di (2025), *Conservation of photographs. Significance, use and care* (, London – New York, Routledge, Taylor & Francis Group.
- OWENS, T. (2018), *The Theory and Craft of Digital Preservation*, Johns Hopkins University Press.
- Proclama radiofonico di Pietro Badoglio*, 8 settembre 1943.
- Proclami insurrezionali*, settembre 1943, Istituto Campano per la Storia della Resistenza.
- RAIA, C. (2023), *Le Quattro Giornate di Napoli (quasi un diario)*, Napoli, Guida Editori.
- Royal Air Force, Mediterranean Command, Target Priorities Report* (1943), The National Archives (Kew), AIR series.
- SALVATORI, G. (2022), *The News in Pictures. Press Photographs and Illustrations in Twentieth-Century Neapolitan Archives*, in «TMG Journal for Media History», vol. 25, n. 1, pp. 1-35.
- SONTAG, S. (1977), *On Photography*, New York, Farrar, Straus e Giroux

La «Scuola delle donne» nel Real Istituto di Belle Arti di Napoli: esiti formativi e potenzialità delle mostre digitali su PorBeC attraverso il caso della pittrice Angela Carugati (1881-1980)

The «Scuola delle donne» of the Royal Academy of Arts in Naples: Educational Outcomes and the Potential of the Digital Exhibitions on PorBec through the Case of the Painter Angela Carugati (1881-1980)

Francesca Penna

Università degli Studi di Napoli
Federico II

Abstract

Questo saggio propone una riflessione sul rapporto tra aperture educative istituzionali – ripercorrendo il processo fondativo della «Scuola delle donne» del Real Istituto di Belle Arti di Napoli – e i relativi esiti formativi – analizzando il caso della pittrice Angela Carugati, tra le prime allieve diplomate in pittura nel 1902. La ricomposizione del *corpus* di opere ha restituito le vedute realizzate a Napoli nella seconda metà del Novecento, testimonianze visive di inestimabile valore, al centro di una mostra retrospettiva digitale sulla piattaforma PorBeC.

Keywords

Artiste, Accademia di Belle Arti, PorBeC.

This essay aims to analyse the relationship between the new forms of access to artistic institutional education – by reconstructing the establishment of the «Scuola delle donne» of the Royal Academy of Fine Arts in Naples – and their learning outcomes – through the case study of the painter Angela Carugati, one of the first female students to graduate in painting in 1902. The reconstruction of her corpus has brought to light many landscape paintings executed in Naples in the second half of the twentieth century, today at the centre of a digital retrospective exhibition on the PorBeC platform.

Female artists, Royal Academy of Fine Arts, PorBeC.

Introduzione

Le Accademie di Belle Arti furono nell'Ottocento «il perno del rapporto arte-società: un nodo istituzionale che consente alla cultura di un'epoca di esprimersi in termini visivi, per immagini» [Nicosia, 2000, 9]. Ripercorrere le tappe della fondazione della «Scuola delle donne» del Real Istituto di Belle Arti di Napoli permette di comprendere perchè questa fu una scelta politica e culturale che sottese alla rottura di un paradigma dominante – la secolare esclusione delle donne dall'istruzione artistica – e di valutarne alcune conseguenze. La conquista di uno spazio di formazione istituzionale significò per le studentesse accedere all'alfabetizzazione artistica, a un insieme di valori e pratiche attraverso cui negoziare l'identità professionale. L'eccezionale parabola artistica della pittrice Angela Carugati, allieva di Domenico Morelli nella «Scuola delle donne», permette di analizzare gli esiti di tale passaggio attraverso le testimonianze emerse a partire dalle ricerche più recenti. Nel *corpus* di opere ricostituito a seguito della dispersione postuma, scorci e vedute di una Napoli novecentesca che oggi, in parte, non esiste più offrono una testimonianza visiva di grande impatto. Le opere sono inoltre oggetto di una retrospettiva digitale sulla piattaforma *PorBeC*, che ne ha permesso la tutela e la diffusione, offrendo nuove prospettive di analisi critica di un *corpus* a lungo disperso.

Nuovi spazi di formazione nel Real Istituto di Belle Arti di Napoli

Nella seconda metà del XIX secolo a Napoli e in altre Accademie di Belle Arti italiane si registrò un rilevante incremento delle donne presenti presso gli Istituti. Per comprendere il processo istituzionale che progressivamente possibile tale presenza, sino alla creazione di spazi formativi specificatamente destinati alle allieve, è necessario ricostruirne le fasi principali.

«A lungo le donne sono state educate a non istruirsi» [Covato 1991, 11] ed escluse dal circuito istituzionale educativo. Una prima importante scolarizzazione avvenne con gli interventi legislativi ottocenteschi, i quali misero in discussione la tradizione formativa fino ad allora dominante. La faticosa elaborazione di un nuovo sistema di istruzione, il cui assetto maturò all'interno del clima di rinnovamento condiviso dai vari Stati Nazionali, condusse agli interventi legislativi Casati (1859) e Coppino (1877). Quest'ultimo in particolare, attraverso l'introduzione della frequenza obbligatoria sia per i bambini che per le bambine, favorì un massiccio ingresso delle donne nelle scuole pubbliche. I provvedimenti ampliarono significativamente la platea studentesca, determinando l'insorgenza di nuovi bisogni economico-sociali. Tra questi, la necessità di formare velocemente maestri e maestre da immettere rapidamente nel riformato sistema scolastico.

Parallelamente alla riforma della scuola pubblica, si delinse l'urgenza di una riforma radicale delle Accademie di Belle Arti. Intorno alla grave crisi del sistema didattico accademico si accese un vivace dibattito che divenne presto una questione nazionale. Gli interventi proposti furono affrontati nel quadro più generale della riforma dell'istruzione pubblica [Nicosia 2000] e le prerogative dell'una e dell'altra finirono per intrecciarsi ben presto. La convergenza di questi molteplici fattori, uniti al progressivo cammino istituzionale verso l'integrazione del disegno nella scuola pubblica, condusse alla formulazione del R.d. n. 5005 del 14 aprile 1869 con cui si istituirono corsi biennali di disegno nelle Accademie di Firenze, Torino, Milano, Parma, Modena, Bologna, Venezia e Napoli per l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche, normali e magistrali.

In via del tutto teorica, i corsi normali furono pensati sin da subito per aspiranti maestri e maestre, ma solo altri decisivi interventi ministeriali resero effettivo il Regio decreto. Infatti, accanto al clima di tolleranza che vigeva in alcuni Istituti come quello veneziano dove «Non avvi la menoma difficoltà per l'ammissione delle giovani donne al corso normale per l'insegnamento del disegno perché diventino docenti nelle scuole femminili» e anzi «v'ebbero sempre e ve ne hanno delle giovani come alunne nelle nostre Scuole degli Elementi della figura, nella scuola di Pittura e nel Paesaggio»,¹ in altri si manifestarono vere e proprie forme di resistenza. Emblematico è proprio il caso del Real Istituto di Belle Arti di Napoli, che attraverso il Direttore Giuseppe Mancinelli, nel 1870 faceva sapere al Ministro che: «per la educazione e le abitudini di Napoli prevedo che nessuna donna si presenterebbe in un istituto di giovani uomini, come finora ha provato il fatto». Nel caso in cui ciò fosse avvenuto «io mi sarei trovato nel più grande imbarazzo».² Nonostante i dubbi e l'imbarazzo, l'Accademia napoletana fu interessata da un progressivo incremento della presenza di allieve non solo presso i corsi normali, ma anche nelle classi di disegno e pittura già a partire dagli anni subito successivi.

Come ben chiarito da una copiosa letteratura [Gozzoli 1992], le donne furono escluse per secoli dalle

1 Roma. Archivio Centrale dello Stato (d'ora in avanti ACS). *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti, 1860-1896. B. 22, f.lo Affari generali, 1870-1879.*

2 ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Accademie e Istituti di Belle Arti, 1860-1896. B. 22, fasc. Insegnamento del disegno, disposizioni generali, corsi di ornato, 1869-1877.*

Accademie, ma con qualche eccezione. Occasionalmente furono ammesse studentesse sin dall'inizio dell'Ottocento a Brera, Genova, Venezia, Roma e Napoli [Trasforini 2007; Wassying Roworth 1997]. Tra le ragioni già indicate emerge con decisione il fatto che in Italia non furono innalzate barriere formali esplicite, a differenza delle principali nazioni europee [Sauer 1990; Pesapane, Wanes 2025], assenza che rese possibile un lento inserimento delle studentesse nella vita delle Accademie [Proctor 1997]. Alla luce dei dati che le recenti ricerche archivistiche rivelano, è necessario riflettere anche sulla convergenza di ulteriori elementi eterogenei che ne hanno permesso un primo significativo accesso nella seconda metà dell'Ottocento. I corsi costituirono dunque un primo varco istituzionale attraverso cui le donne cominciarono a occupare uno spazio in un'istituzione che per secoli le aveva escluse e marginalizzate. La conquista di questo luogo fisico e simbolico, in cui negoziare la propria identità artistica e professionale, stimolò la fondazione di nuovi organi istituzionali votati alla loro formazione: la «Scuola delle donne» di cui si ha traccia nelle Accademie di Belle Arti di Napoli e Firenze [Gallo Martucci 2008; Penna 2025]. È importante comprendere che l'ideazione dei corsi avvenne a partire dalla configurazione di un nuovo bisogno – l'urgenza di formare velocemente nuovi docenti – che si intrecciò all'affermazione di una rinnovata identità sociale della donna nell'Italia post-unitaria – quella di madre-educatrice. Ciò che faceva delle donne delle buone maestre era quindi la concezione stereotipata di una naturale capacità educativa e ciò che le rendeva tollerabili come professioniste in tale esercizio era la previsione di una carriera precaria, senza possibilità di avanzamento sociale e retribuita con un salario sfavorevole rispetto ai colleghi. I corsi biennali fornirono, seppur indirettamente, una cornice normativa che rese possibile una nuova forma di ingresso delle donne nelle Accademie, benché fossero stati concepiti come risposta ai nuovi bisogni del sistema scolastico facendo leva sulla gerarchia delle disuguaglianze di genere. Fu in tale contesto, che presso il Real Istituto di Belle Arti di Napoli, le prime studentesse conseguirono il patentino per l'abilitazione all'insegnamento del disegno: nel 1873 Filomena Cherubini e Sofia Flores nel 1876,³ seguite da Guglielmina del Buono nel 1877 e Emma Flores nel 1878.⁴ Solo nel 1878-1879 presso il detto Istituto fu formalmente fondata la «Scuola delle donne», come si apprende dalla lettera del Presidente indirizzata al Ministro Guido Baccelli, in cui venne indicato che «Nell'Istituto di Belle Arti di Napoli si è incominciato ad ammettere qualche donna sin dal 1874, ma questa scuola femminile non si può dire regolarmente fondata che dal 1879»,⁵ specificando inoltre che «Le donne qui studiano tutte in locale separato [...] Non perché si temesse altrimenti compromettere la disciplina, ma per dare ad esse maggiore comodità, e, se vogliamo dire il vero, anche per evitare fra gli uomini qualche motivo di distrazione».⁶

Angela Carugati da studentessa a pittrice

Tra le allieve più celebri della «Scuola delle donne» vi è Angela Carugati (Firenze, 1881 – Napoli, 1980) [Comanducci 1962, 375-376; Valente 2021]. Specializzatasi in pittura nel 1902 l'artista – di origini fiorentine ma trasferitasi a Napoli dall'infanzia – fu una delle prime studentesse a frequentare la Scuola

3 ACS. *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Accademie e Istituti di Belle Arti, 1860-1896*. B. 136, f.10 Napoli, *Patenti disegno. Abilitazioni, 1870-1886*.

4 *Ibidem*.

5 Napoli. Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in avanti ASABAN). *Ordinamento e Funzionamento dell'Istituto, 1866-1949*. B. 2.

6 *Ibidem*.

nel suo assetto più articolato, definito dal riordinamento operato da Domenico Morelli e Filippo Palizzi [Rubino 2025]. Difatti, la fisionomia della Scuola mutò considerevolmente con il passare dei decenni, passando da una struttura flessibile e un'offerta didattica sintetica, a un percorso formativo più o meno simile a quello dei colleghi. La sezione femminile fu per Carugati lo spazio privilegiato di negoziazione della sua identità professionale, consolidata seguendo il contorno di un modello tradizionalmente accettato: vita casta, esemplare, figura quasi angelica, solitudine e istanze religiose si fusero anche nelle opere, contribuendo a un'entusiasta ricezione critica. La formazione accademica, avvenuta tra il 1893 e il 1902 e svolta sotto la guida di artisti di grande rilievo come Filippo Palizzi, Federico Rossano e Domenico Morelli, indirizzò la pittrice a una rappresentazione aderente al dato reale ma, sin da subito, arricchita da variazioni elaborate a partire da una sensibilità personale [Penna 2025]. La tela fu per la pittrice un elemento di mediazione tra la realtà e la sua sfera emotiva, ne rappresentò le oscillazioni sentimentali e tradusse in immagini il peso di un'esistenza profondamente dolorosa. Attraverso le sue stesse parole è possibile comprenderne la poetica: «I miei quadri sono pagine più o meno brevi, staccate dal mio ultimo diario: momenti lontani e vicini della mia vita emotiva. Sono dell'800, amo l'arte di quel secolo e i suoi problemi vari e ricchi di feconde esperienze, ma non sono indifferente ai problemi dell'arte contemporanea» [Rubino 1977, 18]. La produzione fu febbrile, fino a pochi istanti prima della sua morte l'artista volle tradurre su tela la sua percezione della realtà, realizzando un numero sorprendente di opere con orfani, artiste, amici, nature morte, scene sacre e paesaggi.

Tra la Prima e la Seconda guerra mondiale l'orrore dei conflitti e dei numerosi lutti causò una battuta d'arresto di circa dieci anni, un periodo di profondo isolamento in cui «il pensiero dell'arte, sempre vivo nel desiderio e nel rimpianto, continuò a torturarmi» [Barone 1953, 1-3]. Solo nel 1952 la pittrice tornò a esporre. La seconda fase della sua carriera fu il riflesso grottesco di una nuova tensione esistenziale: la tavolozza, prima caratterizzata da una vivace e luminosa variazione cromatica, si riempì di colori sempre più cupi riuniti in grandi macchie con cui descrisse brani tratti dalla vita quotidiana e soggetti inediti.

Nonostante la consistente celebrità riscossa durante tutto l'arco della sua settantennale carriera, il nome di questa pittrice è finito nell'oblio. La dispersione postuma della documentazione e del *corpus* di opere prodotte ha incoraggiato una ricerca monografica condotta tra il 2021 e il 2024 e confluita nella tesi magistrale discussa dall'autrice lo stesso anno, che ha portato alla localizzazione dell'archivio privato e di un nucleo consistente di dipinti, bozzetti, pastelli e disegni smembrati in diverse collezioni private [Penna 2024]. Tra le opere ritrovate vi sono ritratti, nature morte, ampie vedute di Napoli e tavolette dipinte *en plein air* che testimoniano il volto di una città oggi profondamente cambiata. Tali soggetti sono al centro della prima mostra retrospettiva digitale dedicata alla pittrice nel 2024 sulla piattaforma PorBeC.

«Donne degeneri da quella cara Penelope». La mostra retrospettiva su PorBeC

La piattaforma PORBEC.IT (Portale Beni Culturali) costituisce una delle articolazioni del progetto REMIAM (Reti di Musei Intelligenti ad alta Multimedialità) di DATABENC (Distretto ad Alta Tecnologia per i Beni Culturali): un sistema integrato per garantire la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico [Valente, Chianese, Felice 2022]. L'obiettivo principale è promuovere la narrazione del patrimonio per preservarne e tramandarne la memoria attraverso l'utilizzo di nuovi strumenti di-



Fig. 1. Carugati, *Neve sul Cupolone*, Napoli, collezione privata.

Fig. 2. Carugati, *Neve*, Napoli, collezione privata.

gitali. Queste forme di divulgazione hanno la capacità di rivolgersi a un ampio pubblico e garantirne un'estesa inclusività tramite l'offerta di strumenti che, attraverso l'utilizzo di tecnologie integrate, accompagnano il racconto di collezioni di opere di valore storico-artistico. PORBEC è dotato di Spazi Espositivi (SPES) permanenti, che possono essere luoghi reali o anche solo digitali, ad accesso libero e gratuito destinati alla catalogazione e alla presentazione di collezioni eterogenee.

Nella pagina iniziale della piattaforma, dove sono presenti tutti gli SPES ordinati attraverso elencazione tradizionale o riferimento cartografico corrispondente alla posizione nello spazio reale, esiste il luogo virtuale che ospita la mostra retrospettiva che raccoglie una selezione di opere di Carugati: «*Donne degeneri da quella cara Penelope*»: le tele dipinte di Angela Carugati.⁷ La mostra prende il titolo da una critica alla Seconda Esposizione Femminile di Belle Arti di Torino del 1913, in cui Ernesto Ferrettini definì le artiste «donne degeneri da quella cara Penelope, che la tela la faceva e la disfaceva, ma non la dipingeva» [l'articolo non è firmato 1913], riflettendo un orientamento culturale diffuso che stigmatizzava come 'degeneri' e 'mostruose' [Sady Doyle 2021] le donne che oltrepassavano i confini dell'ordine di genere dominante. L'esposizione è suddivisa in nuclei di opere che raggruppano nature morte, ritratti, scene sacre, disegni e paesaggi, mettendo in dialogo tra loro le variazioni tematiche a cui l'artista lavorò durante tutto l'arco della carriera. Tra queste opere diverse rappresentano scorci di Napoli realizzati nella fase più matura. Il repertorio iconografico di tale periodo è testimone di un nuovo sguardo sulla realtà e tramanda il volto di una città che oggi è soggetta a un processo di veloce e profondo cambiamento, talvolta immortalando dei rari eventi come le nevicate in una città di mare. È questo il caso di un dipinto e il relativo studio in cui l'artista rappresentò la cupola della Basilica di Santa Maria della Sanità (FIGG. 1-2) durante l'eccezionale ondata di freddo che travolse Napoli nel 1956. L'interesse per le variazioni meteorologiche, in particolare le nevicate, fu per l'artista un pretesto per dedicarsi a un approfondito studio delle variazioni cromatiche. In *Neve sul Cupolone* (FIG. 1), la cupola monumentale, dipinta con tocchi di ocre rapidi e leggeri, emerge dalla foschia gelata attraverso l'utilizzo di una tavolozza dominata da bianchi. Lo stile quasi bozzettistico dell'opera

⁷ <https://spes.porbec.it/angelacarugati/home> (febbraio 2026).



Fig. 3. Carugati, *Vele sul mare*, Napoli, collezione privata.

ne chiarisce il carattere provvisorio e rivela la progressiva perdita di dettagli tipica della seconda fase della sua produzione, in cui la costruzione della scena è affidata principalmente a una sintesi di luce e colore. Nel dipinto realizzato a partire dallo studio (FIG. 2), la cupola continua a occupare una posizione privilegiata nella scena, descritta attraverso l'utilizzo di colori più saturi e pennellate dense. Il suo profilo si staglia contro il cielo lattiginoso e compatto, uniformemente velato. Forse una tempesta appena placata che diradandosi lascia visibili i contorni della città velata da uno spesso strato di neve. Tutt'altro evento è invece testimoniato da *Vele sul mare* (FIG. 3) che immortalava una regata della XVII Olimpiade di Roma, i cui Giochi Velici si tennero nella suggestiva cornice del Golfo di Napoli. A seguito di una lunga fase preparatoria, le regate si svolsero dal 29 agosto al 7 settembre 1960 con la partecipazione di quarantasei nazioni e furono accompagnate da un fitto calendario di eventi mondani e culturali [Pepe, Rastrelli, 2022]. Tra di essi figura il *Premio Nazionale di Pittura Posillipo*, una mostra ospitata nella sede del Circolo Nautico, voluta dal Circolo stesso e dal suo Presidente Gaetano Cerbone. L'esposizione si riallacciò alla tradizione ottocentesca locale, in «un'epoca in cui l'equivoco dell'arte moderna si fa sempre più diffuso e conduce a manifestazioni spesso di dubbio gusto» [Circolo Nautico di Posillipo 1960], invitando gli artisti a esporre una celebrazione dei paesaggi napoletani per «rinverdire i vecchi allori della Scuola di Posillipo» [Circolo Nautico di Posillipo 1960]. La pittrice espose due dipinti a olio, *Gare sportive* – di cui oggi si sono perse le tracce – e *Vele sul mare* – attualmente conservato presso collezione privata. Nel secondo, la regata è immersa nella luce dorata che precede il tramonto, i cui riflessi si diffondono morbidamente in tutta la scena. La veduta è incorniciata da una struttura sopraelevata e dallo scheletro di Palazzo Donn'Anna, mentre le vele sono disposte in alto a sinistra. La sfilata delle imbarcazioni non segue fedelmente le leggi prospettiche, donando profondità alla scena e insieme contribuendo a un senso di movimento che è ripreso dall'oscillazione delle bandiere disposte sulle aste e sul festone che attraversa l'intero dipinto



Fig. 4. Carugati, *Vesuvio*, Napoli, collezione privata.

e dalle onde di un mare cristallino che si infrangono sulla battigia. Maestoso è il profilo del Palazzo che segna il limite del percorso della gara, mentre quest'ultima avanza lungo il fianco della costa di Posillipo.

Nel ricostituito *corpus* carugatiano si trovano diverse tavolette in legno, realizzate dal vero durante i numerosi viaggi e le vacanze trascorse sulle isole del golfo napoletano. In *Vesuvio* (FIG. 4) le nuvole sono vortici di colore che inglobano la sommità del vulcano, la cui minacciosa presenza occupa gran parte della superficie, accogliendo ai suoi piedi il profilo appena accennato delle case. Una scena di statica vivacità. Gli stessi tocchi rapidi e materici si ritrovano in una tavoletta di piccole dimensioni in cui la pittrice immortalò uno scorcio di Capri, perfettamente identificabile attraverso i faraglioni disposti sul fondo (FIG. 5). In piedi, sulla collina costellata di fiori variopinti, Carugati catturò rapidamente la fine di una giornata estiva. La luce calda e carica di toni aranciati colpisce la roccia dei faraglioni, mentre le barche rientrano lentamente verso il porto scivolando sul mare blu. Realizzato tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, questo quadretto possiede una forza espressiva che ancora oggi riesce a riportare lo spettatore al ricordo di un tramonto di fine estate.

Conclusioni

La fondazione della «Scuola delle donne» presso il Real Istituto di Belle Arti di Napoli rappresentò un momento cruciale nel processo di professionalizzazione delle artiste, la cui nuova traiettoria professionale è ben riassunta dal caso della pittrice Angela Carugati. La sua produzione pittorica – pervenutaci dopo una fase iniziale di dispersione grazie alle reti relazionali e istituzionali



Fig. 5. Carugati, *Capri*, Napoli, collezione privata.

frequentate dall'artista – rimase saldamente ancorata alla tradizione realista assimilata negli anni accademici. Le vedute napoletane, siano esse realizzate *en plein air* oppure rifinite all'interno del suo studio, oggi assumono anche il valore di testimonianze visive di una città sottoposta a rapide trasformazioni che ne stanno alterando il volto più autentico. L'utilizzo di tecnologie digitali come la piattaforma PorBeC, che offre uno spazio dove riunire virtualmente il *corpus* di opere conservate in differenti collezioni private, permette di promuovere una narrazione che includa anche i soggetti storicamente marginalizzati o rimossi, contribuendo a creare una narrazione più inclusiva e a preservarne la memoria.

Bibliografia

Monografie:

- Covato, C. (1991). *Sapere e pregiudizio: l'educazione delle donne tra '700 e '800*, Roma, Archivio Guido Izzi.
- Nicosia, C. (2000). *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva.
- Pesapane, L., Wanes, D. (2025). *Paroles d'artistes femmes (1869-1939)*, Paris, Éditions de La Martinière, Éditions AWARE.
- Sady Doyle, J.E. (2021). *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Roma, Tlon.

Sauer, M. (1990). *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Trasforini, M.A. (2007). *Nel segno delle artiste: donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, Il Mulino.

Saggi in volumi collettanei:

Gozzoli, M.C. (1992). *Pittrici lombarde dell'Ottocento*, in *Donna lombarda (1860-1945)*, a cura di A. Gigli Marchetti, N. Torcellan, Milano, Angeli, pp. 331-342.

Volumi collettanei con curatore:

Pepe, S., Rastrelli, P., a cura di (2022), *Napoli Olimpica: 1906*, Napoli, Reale Yacht Club Canottieri Savoia.

Rubino, R., a cura di (1977). *Angela Carugati* (1977), Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano.

Valente, I., Chianese, A., Felice, R., a cura di (2022). *Portale Beni Culturali: un ponte fra tecnologia e arte* (2022), Napoli, Guida Editori.

Valente, I. (2021). *Ancora nell'ombra. Pittrici a Napoli fra Ottocento e Novecento*, in *Las mujeres en el sistema artístico 1804-1939*, a cura di C. Lomba, E. Alba Pagán, A. Castán Chocarro, M. Illán Martín, Zaragoza, Prensas de la Universidad, pp. 257-278.

Articolo in rivista:

Altri favorevoli giudizi della stampa sull'Esposizione Femminile di Belle Arti, in «La Donna», n. 205, 5 luglio 1913, p. 7.

Barone, L. (1953). *Angela Carugati: nell'arte e nella vita*, in «L'approdo del sud», nn. 1-2, 1953, pp. 1-3

Penna, F. (2025). *Angela Carugati: formazione accademica e realismo di una pittrice di scuola napoletana*, in «Confronto. Studi e ricerche dell'arte europea», a. VIII, n. 8, dicembre 2025, pp. 157-161.

Catalogo di mostra:

Circolo Nautico Di Posillipo, a cura di (1960), *Premio Posillipo: 1ª Rassegna Nazionale Di Pittura*, catalogo della mostra (Napoli, 1960), Pompei, Tip. IPSI.

Saggio in catalogo di mostra:

Gallo Martucci, A. (2008). *La scuola delle donne all'Accademia di Belle Arti di Firenze e Giovanni Fattori*, in *I luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e presente*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia di Belle Arti e Accademia delle Arti e del Disegno, 19 settembre – 23 novembre 2008), a cura di G. Videtta, A. Gallo Martucci, Firenze, M. Pagliai, pp. 95-121.

Dizionario:

Comanducci, A.M. (1962). *Carugati, Angela*, in *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori moderni e contemporanei*, I, Milano, Patuzzi, pp. 375-376.

Saggio in dizionario:

Proctor, N. (1997). *Training and Professionalism (19th and 20th centuries): Italy*, in *Dictionary of women artists*, a cura di D. Gaze, 1, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 106-108.

Wassyng Roworth, W. (1997). *Academies of fine Arts: Italy*, in *Dictionary of women artists*, a cura di D. Gaze, 1, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 43-45.

Tesi di laurea magistrale:

Penna, F. (2024), «Donne degeneri da quella cara Penelope»: Angela Carugati che dipingeva la tela invece di tessera, Università degli Studi di Napoli Federico II, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, relatrice prof.ssa I. Valente, correlatore prof. S. Morachioli, a.a. 2023/2024.

Fonti archivistiche:

Napoli. Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. *Ordinamento e Funzionamento dell'Istituto, 1866-1949*. B. 2.

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 1860-1896*. B. 22, f.lo *Affari generali, 1870-1879*.

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Accademie e Istituti di Belle Arti, 1860-1896*. B. 22, f.lo *Insegnamento del disegno, disposizioni generali, corsi di ornato, 1869-1877*.

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Accademie e Istituti di Belle Arti, 1860-1896*. B. 136, f.lo *Napoli, Patenti disegno. Abilitazioni, 1870-1886*.

Sitografia

<https://spes.porbec.it/angelacarugati/home> (febbraio 2026).

Vedi Napoli e poi ricorda. La fortuna visiva dei monumenti risorgimentali e la costruzione dell'immaginario urbano (1861-1939)¹

XXX

Alberto Pirro

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma
alberto.pirro@biblhertz.it

Abstract

Il contributo analizza la fortuna visiva dei monumenti risorgimentali napoletani tra 1861 e 1939, indagando come fotografie e cartoline d'epoca abbiano trasformato statue e gruppi scultorei da presenze fisiche nello spazio urbano a elementi costitutivi dell'immaginario collettivo. Attraverso l'esame di una significativa raccolta iconografica, si ricostruiscono le strategie rappresentative con cui la cultura visuale popolare rielaborò attivamente la retorica monumentale ufficiale. Il caso napoletano – sospeso tra eredità borbonica e identità unitaria – rivela dinamiche peculiari di negoziazione tra memoria nazionale e appropriazione locale. La ricerca si inserisce in un progetto digitale in corso presso la Bibliotheca Hertziana di Roma, volto alla realizzazione di una piattaforma georeferenziata sui monumenti risorgimentali di Napoli e Palermo.

This paper examines the visual reception of Risorgimento monuments in Naples between 1861 and 1939, investigating how period photographs and postcards transformed sculptures from physical presences in urban space into constitutive elements of collective imagination. Through the analysis of a significant iconographic collection, the study reconstructs the representational strategies by which popular visual culture actively reinterpreted official monumental rhetoric. The Neapolitan case – suspended between Bourbon heritage and unitary identity – reveals peculiar dynamics of negotiation between national memory and local appropriation. The research is part of a digital project currently underway at the Bibliotheca Hertziana in Rome, aimed at developing a georeferenced platform on Risorgimento monuments in Naples and Palermo.

Keywords

Urban memory; Visual culture; Risorgimento monuments.

XXX.

Introduzione – Napoli, monumenti e memoria visiva

Crocevia d'identità politiche e simboliche fin dalle origini della sua storia, Napoli rappresenta un terreno di studio ideale per indagare la stratificazione visiva della memoria risorgimentale nello spazio urbano. Dopo l'Unità, l'ex capitale del Regno delle Due Sicilie si arricchì progressivamente di monumenti dedicati ai padri della patria – Garibaldi e Vittorio Emanuele II soprattutto – e altre personalità rilevanti della storia contemporanea, come Umberto I, Carlo Poerio, Paolo Emilio Imbriani, Enrico Cosenz o Luigi Settembrini. I protagonisti dell'ambiente politico-culturale della Napoli pre e post-unitaria, ne ridefinirono profondamente anche la topografia e l'immaginario civico.

«Napoli ha cominciato a sentirsi davvero capitale quando ormai non era più una capitale», una volta entrata a far parte del Regno «si ritrovò sospesa tra euforia e nostalgia» [Treccagnoli, 2015, 11]. È in questa sospensione, tra eredità borbonica e nuova identità unitaria, tra memoria del passato e costruzione del futuro, che s'inserisce il fenomeno della *monumentomania* post-risorgimentale,

¹ Lo studio è stato inoltre condotto nell'ambito del progetto BH-P-25-23, svolto presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute per la Storia dell'Arte (Roma).

processo complicato e talvolta conflittuale che investì le principali città italiane nella seconda metà dell'Ottocento. Come rilevò Maurice Agulhon già nel 1978, l'invasione monumentale che caratterizzò l'Europa tra 1870 e 1914 rispondeva a un'esigenza pedagogica e identitaria: i monumenti pubblici stavano diventando strumenti di nazionalizzazione delle masse, dispositivi attraverso cui il nuovo Stato costruiva la propria legittimità simbolica nello spazio urbano [Agulhon 1978].

A Napoli, tuttavia, questo processo assume caratteristiche peculiari: dopo l'Unità, «la scultura viene chiamata a un ruolo fondamentale per risignificare la città alla luce dei nuovi valori, dei nuovi miti e delle nuove simbologie del neocostituito Stato: il processo è analogo rispetto a quello di altre città della nuova Italia, e tuttavia distinto da caratteri peculiari» [Mangone 2014, 101]. Tali peculiarità risiedono non solo nella compresenza problematica di memorie borboniche e sabaude, ma anche nell'assenza di una visione organica e una regia ben definita: queste statue napoletane nacquero da iniziative frammentarie, talora incongruenti, sintomi talvolta delle tensioni politiche e culturali nella città postunitaria.

Di là dalle vicende critiche e documentarie che coinvolsero tali opere, esiste un altro indicatore importante per analizzarne l'integrazione nel tessuto urbano, culturale, politico e popolare della nuova città, ovvero la loro fortuna visiva. Fotografie, cartoline, illustrazioni d'epoca divennero presto autentici dispositivi di costruzione della memoria collettiva. Così, seguendo la lezione di Pierre Nora sui *Lieux de mémoire*, le immagini dei monumenti hanno contribuito a trasformarli da semplici presenze fisiche nello spazio cittadino a elementi identitari dell'immaginario napoletano e nazionale [Nora 1989]. Le cartoline illustrate divennero inoltre una «nuova fonte per la conoscenza analitica della città storica partenopea: del suo straordinario paesaggio, del suo ambiente fisico marittimo, dei suoi monumenti e della sua cultura» [Colletta 2011, 11].

Tali immagini, reperite in archivi pubblici e privati, fondi digitalizzati, piattaforme di collezionismo online e sulla stampa coeva, raccontano le modalità d'ingresso di queste statue nella memoria visiva napoletana: talvolta cristallizzate in stereotipi iconografici, talvolta reinterpretate grazie alla loro circolazione popolare. Documenti che raccontano anche le profonde trasformazioni del contesto urbano, restituendo l'evoluzione del rapporto fra monumento e spazio pubblico, oltre alle metamorfosi del tessuto cittadino tra fine XIX e inizio XX secolo.

Il pantheon monumentale napoletano e i suoi protagonisti

Tra 1861 e 1939, Napoli si dotò progressivamente di un corpus scultoreo dedicato agli eroi del Risorgimento (locali e nazionali) [Nappi 2014]. Il processo iniziò con la trasformazione della colonna per il monumento ai Martiri Napoletani (1866-1868), operazione che ne mutò l'originario carattere religioso in senso civile e risorgimentale [Colonna di Stigliano 1904]. Seguirono, tra gli altri, i monumenti ai patrioti locali – Imbriani (1877), Poerio (1878), Settembrini (1890-1899), Cosenz (1910 circa) – e ai protagonisti nazionali: Dante (1871) [Valente 2014b], Vittorio Emanuele II (1897), Garibaldi (1904), Mazzini (1920), Umberto I (1911).

La stratificazione monumentale ridisegnò la topografia simbolica cittadina, concentrandosi in alcuni snodi nevralgici: Piazza Dante [Gleijeses 1970], Piazza del Plebiscito, Piazza della Ferrovia (poi Piazza Garibaldi), Piazza Municipio (FIGG. 1-2). La scelta delle ubicazioni non fu casuale: da un lato, i nuovi monumenti occupavano spazi di rappresentanza o di passaggio obbligato, luoghi dove la visibilità garantiva efficacia pedagogica e dove la memoria risorgimentale poteva sovrapporsi – talora con-



Fig. 1. *Cartolina fotografica di Napoli, viaggiata il 13 Giugno 1947. Casa d'aste Art La Rosa, Catania (lotto 198).*



Fig. 2. *Stazione ferroviaria e monumento a Garibaldi, cartolina viaggiata, collezione dell'autore.*

flittualmente – alle stratificazioni precedenti, dall'altro s'iscrivevano nella nuova topografia urbana costruitasi con il Risanamento [Doria 1971].

Alcuni di questi monumenti hanno mantenuto la loro collocazione originaria ma hanno visto trasformarsi radicalmente il contesto: dal traffico veicolare che ha invaso piazze un tempo pedonali, alle sopraelevazioni edilizie che hanno modificato le prospettive visive, fino ai cambiamenti funzionali degli spazi circostanti. Altri sono stati spostati per esigenze urbanistiche e non solo, come accadde al monumento a Nicola Amore, mosso per ragioni pratiche durante il Fascismo e mai più riposizionato nella piazza omonima dov'era stato inaugurato, o ancora il *Vittorio Emanuele II* di Piazza Municipio, oggi ricollocato a Piazza Borsa, perdendo così il dialogo originario con il luogo che ne aveva motivato la collocazione.

Queste trasformazioni sollevano questioni sul destino dei monumenti risorgimentali nella città contemporanea. Se, come sosteneva Camillo Boito, il monumento è «come un libro, almeno come l'epilogo di un libro o, meglio, come la sinfonia di un'opera musicale, la quale accoglie in sé l'essenza dell'intera composizione...una specie di sintesi storica» [Boito 1882, 641], cosa accade quando il contesto che dava senso a questa sintesi si stravolge? Le immagini storiche permettono di recuperare quel contesto perduto, di ricostruire il dialogo originario tra opera e spazio, restituendo profondità storica alla comprensione delle opere.

La fortuna visiva: fotografia, cartoline e reinterpretazioni popolari

L'effettiva integrazione di questi monumenti nell'immaginario collettivo napoletano passò attraverso la loro riproduzione fotografica e la circolazione di massa tramite cartoline illustrate: non semplici documenti, ma veri e propri vettori nella costruzione della memoria urbana [Galasso, Picone Petrusa, Del Pesco 1981; Cocurullo, Sorbo 2002; Sorbo 2007]. Selezionando inquadrature, enfatizzando o occultando elementi contestuali, si crearono convenzioni visive che iniziavano a sedimentarsi nell'immaginario popolare e collettivo (FIG. 3).

Occorre tuttavia ricordare che le cartoline illustrate costituiscono fonti complesse, situate all'intersezione tra produzione editoriale e ricezione popolare. Se da un lato riflettono scelte commerciali degli editori (quali monumenti fotografare, come inquadrarli, a quali mercati destinarli), dall'altro do-



Fig. 3. *Napoli – Piazza ferrovia e Monumento Garibaldi*, cartolina viaggiata, collezione dell'autore.

Fig. 4. *Statua in bronzo del Monumento a Garibaldi*, cartolina viaggiata, collezione dell'autore.

cumentano quali immagini furono effettivamente acquistate e fatte circolare da cittadini e turisti. La loro diffusione capillare – testimoniata dalle migliaia di esemplari ‘viaggiati’ conservati in collezioni pubbliche e private – ne fa autentici mediatori tra retorica ufficiale e appropriazione individuale della memoria urbana.

L'analisi di una significativa raccolta di questi oggetti d'epoca, molti dei quali acquisiti su piattaforme di collezionismo online e ora parte della collezione di chi scrive, rivela strategie rappresentative ricorrenti ma anche variazioni creative che raccontano il dinamismo della cultura visuale popolare [Calle-gari, Sturani 1997; Fanelli, Speranza 2023]. Il monumento a Garibaldi, inaugurato nel 1904, conobbe ad esempio una diffusione capillare attraverso cartoline che ne proposero diverse interpretazioni. Accanto alle vedute canoniche – inquadrature frontali che mostravano la statua nel contesto della piazza, enfatizzandone la funzione di fulcro urbano – circolarono anche soluzioni più audaci. Una cartolina orizzontale piegabile, ad esempio, rivelava all'apertura la sola figura del condottiero isolata dal basamento e dal contesto architettonico: un'operazione di astrazione che trasformava la statua in icona portatile, sottraendola alla sua dimensione urbana per farne un simbolo autonomo, riproducibile e circolante (FIG. 4). O ancora un'altra immagine favoriva il solo gruppo a rilievo dell'ingresso del generale a Napoli, estraniato completamente dal suo contesto originale. Queste forme di mediazione visiva testimoniano come la cultura popolare non si limitasse a recepire passivamente le opere monumentali, ma le rielaborasse attivamente, adattandole alle logiche della comunicazione di massa e del crescente consumo turistico.

Altrettanto significativa è una cartolina raffigurante il monumento equestre a Vittorio Emanuele II: il gruppo scultoreo è riprodotto a rilievo in bianco su fondo azzurro, in una modalità che pare quasi evocare le celebri ceramiche inglesi in stile Wedgwood. Anche in questo caso la scelta non sembra

casuale: associava l'opera risorgimentale a un codice visivo di prestigio sul mercato collezionistico internazionale, nobilitandolo tramite il riferimento a una tradizione artigianale e artistica europea. La cartolina operava così una doppia trasformazione: da una parte traduceva il bronzo in ceramica (o meglio, nella sua simulazione grafica), dall'altra inseriva la memoria risorgimentale italiana in un circuito di riferimenti culturali sovranazionali (FIG. 5). Il monumento così diveniva oggetto da collezione, souvenir raffinato, persino colto, che poteva circolare nei salotti borghesi europei, portando con sé, in forma esteticamente mediata, la narrazione dell'Unità d'Italia e del Meridione, in particolare.

La fortuna visiva di queste statue pubbliche non dipendeva dunque solo dalle loro qualità artistiche o dalla loro posizione, ma dalle modalità con cui venivano fotografate, riprodotte, diffuse. Le cartoline illustrate costituivano un sistema di mediazione che trasformava l'esperienza diretta dell'opera in memoria visiva condivisibile, il bronzo tridimensionale in immagine bidimensionale, la presenza localizzata in circolo diffusa. In questo processo, i monumenti risorgimentali napoletani uscivano dai confini cittadini per entrare nell'immaginario nazionale e internazionale, diventando parte di quel patrimonio iconografico collettivo che costruiva l'identità della nuova Italia.

La circolazione delle cartoline permetteva inoltre forme di appropriazione personale della memoria pubblica: scrivere sul retro, spedire a familiari o amici, collezionare in album privati trasformava i



Fig. 5. Monumento a Vittorio Emanuele II – Un saluto da Napoli, cartolina viaggiata, collezione dell'autore.



Fig. 6. Napoli monumento al re Vittorio Emanuele II, cartolina viaggiata, collezione dell'autore.

monumenti da dispositivi pedagogici nazionali e immobili in oggetti di affetto individuale, da simboli imposti dall'alto in memorie scelte dal basso (FIG. 6). La cartolina era dunque uno spazio di negoziazione tra memoria ufficiale e memoria privata, tra retorica nazionale e esperienza personale [Rusciano 1992].

Transizione digitale e sopravvivenza della memoria: verso un archivio georeferenziato

La ricerca qui presentata s'inserisce in un più ampio progetto in corso di sviluppo presso la Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte di Roma, dedicato alla realizzazione di una piattaforma digitale, sui monumenti risorgimentali nelle due principali città del Meridione d'Italia: Napoli e Palermo. Il progetto risponde a un'urgenza epistemologica e culturale: come garantire la sopravvivenza della memoria urbana in un'epoca di rapide trasformazioni del tessuto cittadino? Come adattare le conoscenze storiche agli strumenti della contemporaneità digitale? La risposta risiede in un processo di transizione che non è semplice trasposizione tecnologica, ma ripensamento profondo delle modalità di accesso, interrogazione e valorizzazione del patrimonio culturale.

Il tema della transizione assume qui una duplice valenza: da un lato, la transizione dalla memoria analogica (fotografie, cartoline, archivi fisici) alla memoria digitale (database, piattaforme online, visualizzazioni interattive); dall'altro, la transizione da una concezione statica del patrimonio monumentale a una visione dinamica che ne riconosce la natura processuale e la dimensione relazionale. La piattaforma in sviluppo si pone come strumento di mediazione tra queste dimensioni, permettendo di ricomporre patrimoni dispersi, visualizzare relazioni spaziali e temporali, confrontare configurazioni urbane storiche e attuali.

Il progetto prevede una mappatura georeferenziata (GIS) dei monumenti risorgimentali napoletani e palermitani, collegata a un corpus iconografico tratto da fondi storici (Alinari, Brogi, Anderson), dalla Fototeca Hertziana e da piattaforme aggregative come ArtResearch.net. Il database, interrogabile per autore, data, tipologia e ubicazione, permetterà analisi quantitative della circolazione visiva e ricostruzioni virtuali di configurazioni urbane scomparse.

La metodologia adottata si colloca nel campo delle Digital Humanities, combinando competenze di storia dell'arte, storia urbana, storia della fotografia e informatica [Schreibman, Siemens, Unsworth 2016]. La raccolta delle immagini avviene attraverso ricerche sistematiche in archivi fotografici storici (fondi Alinari, Brogi, Anderson) e contemporanei, come la Fototeca digitale della Bibliotheca Hertziana e piattaforme aggregative quali ArtResearch.net, che riunisce materiali digitalizzati di molteplici istituzioni culturali. Quest'ultima rappresenta un modello significativo per il progetto napoletano e palermitano: analogamente ad ArtResearch.net, la piattaforma in sviluppo mira a riunire fondi dispersi, ma con focus specifico sul corpus monumentale risorgimentale meridionale e sul materiale raccolto nel corso della ricerca. Ogni immagine sarà schedata in modo accessibile, geolocalizzata, associata al monumento di riferimento e inserita nel database [Gregory, Geddes 2014]. La digitalizzazione e condivisione di questo patrimonio pone tuttavia questioni giuridiche non trascurabili. Molte cartoline del XX secolo, benché spesso prive di copyright per scadenza dei termini di tutela o assenza di registrazione originaria, richiedono verifiche caso per caso. Il progetto si confronterà con questi ostacoli concreti per bilanciare accessibilità del patrimonio e rispetto dei diritti, privilegiando, ove possibile, materiali di dominio pubblico o acquisiti specificamente per la ricerca.

Il passaggio dalla memoria analogica a quella digitale genera possibilità inedite di ricerca e comprensione. La digitalizzazione permette la ricomposizione virtuale di patrimoni dispersi: fotografie e cartoline dello stesso monumento, conservate in archivi geograficamente distanti, possono essere riunite, rendendo possibili confronti, analisi seriali, ricostruzioni diacroniche [Biscioni 2017]. Un monumento può essere ricomposto attraverso le diverse immagini che ne hanno documentato l'esistenza nel tempo, restituendo la complessità della sua fortuna visiva e delle trasformazioni del suo contesto. Questa operazione di ricomposizione risponde direttamente alla sfida posta dal convegno: conciliare le necessità del cambiamento (la transizione tecnologica, le trasformazioni urbane) con la tutela del patrimonio culturale (la memoria dei monumenti, la loro leggibilità storica).

La piattaforma si configurerà inoltre come strumento d'interpretazione critica: l'analisi quantitativa della circolazione delle immagini potrà rivelare quali monumenti abbiano goduto di maggiore fortuna visiva e quali siano rimasti marginali nell'iconografia cittadina. Lo studio dei meccanismi visivi – inquadrature, convenzioni rappresentative, stilemi fotografici – può illuminare i meccanismi di costruzione degli stereotipi iconografici e la loro evoluzione aprendo a nuove possibilità di analisi e interpretazione: com'è cambiata, ad esempio, la rappresentazione fotografica di un monumento tra la sua inaugurazione e gli anni Trenta? Quali elementi sono stati enfatizzati, quali trascurati? Come si modifica il rapporto tra monumento e contesto nelle diverse fasi storiche?

La dimensione digitale apre infine prospettive di valorizzazione e divulgazione: scuole, musei, istituzioni culturali potrebbero sfruttare il database per creare percorsi tematici, mostre virtuali, materiali educativi. La possibilità di confrontare immagini storiche e situazione attuale, di navigare virtualmente nella Napoli post-unitaria, di approfondire la storia di ogni monumento attraverso le sue rappresentazioni, trasformerebbe la piattaforma in uno strumento di mediazione pluriculturale particolarmente efficace, capace di rendere accessibile a un pubblico ampio la complessità storica e visiva del patrimonio monumentale.

Il progetto Napoli-Palermo può inoltre fungere da modello replicabile per altre realtà italiane ed europee. La metodologia sviluppata, le soluzioni tecniche adottate, gli standard catalografici utilizzati possono essere trasferiti ad altri contesti, creando una rete di piattaforme digitali dedicate alla memoria visiva dei monumenti. Questa prospettiva di ampliamento permetterebbe confronti su scala nazionale ed europea, analisi comparative, studi sulla circolazione transnazionale delle immagini e degli stereotipi iconografici, contribuendo a quella «riflessione collettiva sui rapporti tra le scelte politiche e culturali e gli esiti sulla struttura, sull'immagine e sul destino delle città».

Conclusione – Vedi Napoli e poi ... ricorda: dall'immagine alla sopravvivenza

Il motto «Vedi Napoli e poi muori», reso famoso da Goethe prima e dal cinema poi, evocava la città come apice estetico del Grand Tour, esperienza ultima e insuperabile che, una volta consumata, rendeva qualsiasi altra esperienza superflua [Erhart, Kuratli Hübli 2014; Cioffi, Martelli, Cecere, Brevetti 2015]. L'espressione rovesciata che dà titolo a questo contributo propone invece una diversa relazione con la città e con le sue immagini: non conclusione, ma inizio di un processo memoriale; non morte, ma sopravvivenza attraverso la circolazione visiva.

Fissare l'immagine e condividerla – abitudine che attraversa i secoli dal Grand Tour e arriva ai social contemporanei – costituisce un atto di resistenza all'oblio, una forma di sopravvivenza della memoria attraverso la riproduzione e la diffusione. I monumenti risorgimentali napoletani partecipano piena-

mente a questo processo: la loro esistenza fisica negli spazi cittadini si prolunga e moltiplica grazie a fotografie e cartoline, trasformando presenze localizzate in immagini circolanti, oggetti tridimensionali in simboli bidimensionali, monumenti cittadini in icone nazionali tascabili.

La ricerca qui presentata ha mostrato come questa trasformazione non sia automatica né immediata, ma costituisca un processo complesso che coinvolge più attori: scultori e architetti che progettano i monumenti, committenti pubblici che li finanziano, fotografi che li documentano, editori che producono le cartoline, turisti e cittadini che le acquistano e le fanno circolare [Del Pesco 1992]. La piattaforma digitale in corso di realizzazione presso la Bibliotheca Hertziana rappresenta un ulteriore passaggio in questa catena di mediazioni memoriali: dalla fotografia analogica all'archivio digitale, dalla cartolina viaggiata al database interrogabile.

Anche in questo caso, non si tratta d'una semplice trasposizione tecnologica, ma di una trasformazione che genera nuove possibilità di accesso, nuove forme di interrogazione, nuovi modi di vedere e ricordare la città. L'archivio digitale permette di ricomporre virtualmente patrimoni dispersi, di visualizzare relazioni spaziali e temporali, di confrontare configurazioni urbane storiche e attuali, trasformando la memoria da eredità passiva a risorsa attivamente interrogabile. In quest'ottica, il digitale non è alternativa al prodotto fisico né sostituzione dell'esperienza diretta, ma strumento di sopravvivenza e adattamento della memoria alle necessità della contemporaneità. Il lavoro acquista un senso ulteriore nell'era della fotografia performativa e del selfie urbano, in cui il monumento diventa mero fondale dell'autorappresentazione individuale: un oggetto di visibilità immediata anziché di memoria duratura. Così, il progetto qui presentato propone anche una diversa pedagogia dello sguardo, restituendo al monumento la sua centralità visiva e storica, sottraendolo alla logica dello sfondo per ricollocarlo al cuore di una memoria collettiva consapevole.

Bibliografia estesa

- AGULHON, M. (1978). *La «statuomanie» et l'histoire*, in «Ethnologie française», vol. VIII, n. 2/3, pp. 145-172.
- BISCIONI, R. a cura di (2017). *Fotografia e public history: patrimonio storico e comunicazione digitale*, Pisa, Pacini editore.
- BOITO, C. (1882), *Il monumento nazionale a Vittorio Emanuele*, in «Nuova Antologia», vol. LXIV, pp. 640-668.
- CALLEGARI, P., STURANI, E. a cura di (1997). *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, Napoli, Electa Napoli.
- CIOFFI, R., MARTELLI, S., CECERE, I., BREVETTI, G. a cura di (2015). *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- COCURULLO, S., SORBO, L. a cura di (2002), *Napoli e la fotografia*, in «Meridione Sud e Nord nel Mondo», anno II, n. 3.
- COLONNA DI STIGLIANO, F. (1904). *Il borgo di Chiaia*, in «Napoli Nobilissima», vol. XIII, fasc. III, pp. 37-42.
- COLLETTA, T. (2011). *Napoli su Cartolina. La città e il suo paesaggio urbano tra il 1895 e il 1940 illustrata su 250 cartoline "viaggiate"*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- DEL PESCO, D. (1992), *La fotografia e l'immagine di Napoli nell'Ottocento*, in «Scheria», vol. I, n. 3, pp. 53-63.
- DORIA, G. (1971). *Le strade di Napoli. Saggio di toponomastica storica con venti tavole fuori testo*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- ERHART, P., KURATLI HÜEBLIN, J., a cura di (2014), *Vedi Napoli e poi muori – Grand Tour der Mönche*, St. Gallen, Stiftsarchiv St. Gallen, Verl. am Klosterhof.

FANELLI, G., SPERANZA, F. a cura di (2023), *Napoli 'fin de siècle'. Fotografia artistica Pasquale e Achille Esposito*, catalogo della mostra (Napoli, Certosa e Museo di San Martino, 16 dicembre 2022 – 19 marzo 2023), Mauro Pagliai editore, Firenze.

GALASSO, G., PICONE PETRUSA, M., DEL PESCO, D. a cura di (1981). *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Gaetano Macchiaroli editore.

GLEIJESES, V. (1970). *La Piazza Dante in Napoli*, Napoli, Edizioni del Delfino.

GREGORY, I.N., GEDDES, A. a cura di (2014), *Towards spatial humanities: historical GIS and spatial history*, Indiana, Bloomington.

MANGONE, F. (2014). *La città post-unitaria e la scultura celebrativa*, in *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra a cura di I. Valente (Napoli, Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015), Castellammare di Stabia, Longobardi, pp. 101-106.

NAPPI, M.R. (2014). *La scultura celebrativa. Fra passione risorgimentale e retorica di regime*, in *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra a cura di I. Valente (Napoli, Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015), Castellammare di Stabia, Longobardi, pp. 93-100.

NORA, P. a cura di (1989). *Les lieux de mémoire*, 3 voll., 4 ed., Paris, Gallimard.

RUSCIANO, R. (1992). *Napoli, panorama: la nobilissima città nelle cartoline d'epoca*, Napoli, Civita.

SCHREIBMAN, R., SIEMENS, R., UNSWORTH, J. a cura di (2016), *A new companion to Digital Humanities*, [s. l.], Wiley Blackwell.

SORBO, L. a cura di (2007). *Saggi e riflessioni sulla fotografia a Napoli*, in «Meridione Sud e Nord nel Mondo», anno VII, n. 3.

TRECCAGNOLI, P. (2015). *Vedi Napoli e poi scrivi*, in *Napoli è...una cartolina. Una raccolta inedita della grande bellezza nelle antiche immagini della città*, a cura di A. Prisco, E. Manzillo, Cava de' Tirreni (SA), Areablu Edizioni, pp. 11-14.

VALENTE, I. a cura di (2014)a. *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra (Napoli, Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015), Castellammare di Stabia, Longobardi.

VALENTE, I. (2014)b. *Luigi Settembrini e le arti. Il caso del monumento a Dante*, in «Studi Desanctisiani», n. 2, pp. 149-162.

Napoli attraverso i secoli. Un tour virtuale nella città e nel suo patrimonio culturale (Piazza del Plebiscito in età borbonica: una prima proposta di applicazione)

Naples Through the Centuries. A virtual tour of the City and its cultural heritage (Piazza del Plebiscito in the Bourbon Era: a first application proposal)

Luisa Sefora Rosaria Puca

Università Federico II di Napoli

Abstract

Il contributo propone un tour virtuale della città di Napoli attraverso la piattaforma PorBeC (Portale dei Beni Culturali), con l'obiettivo di coniugare ricerca scientifica e divulgazione. Attraverso spazi virtuali dedicati a singoli luoghi o a precisi periodi storici, è possibile restituire la stratificazione urbana della città. Caso esemplare è Piazza del Plebiscito in età borbonica, analizzata come spazio di propaganda e simbolo dei mutamenti politici tra Decennio francese e Restaurazione.

Keywords

Fruizione, Stratificazione urbanistica, Foro ferdinando.

This paper proposes a virtual tour of the city of Naples through the PorBeC platform (Portal of Cultural Heritage), with the aim of combining scholarly research and public dissemination. Through virtual spaces dedicated either to specific sites or to clearly defined historical periods, it becomes possible to reconstruct the city's urban stratification. A significant case study is Piazza del Plebiscito during the Bourbon era, examined as a space of political propaganda and as a symbol of the transformations that occurred between the French Decade and the Restoration.

XXX.

Introduzione

L'indagine storico-artistica incontra frequentemente problemi legati alle trasformazioni del tessuto urbano di una città e alla conseguente risemantizzazione dei luoghi e delle opere d'arte. La questione diventa particolarmente delicata qualora si esaminino quei progetti che furono concepiti all'interno di una precisa propaganda politica e che, nei passaggi da un governo a un altro, hanno subito mutamenti più o meno rilevanti, sia nei materiali che nel significato. Allo stesso tempo, ricostruire il volto di una città in un determinato periodo storico – valutando nel giusto contesto le iniziative promosse da sovrani e mecenati, e focalizzando la presenza sul territorio di artisti e architetti, locali e forestieri – è un'impresa egualmente complessa, che richiede competenze di vario genere. Questi passaggi, per quanto ormai ampiamente analizzati e compresi dagli studiosi, aprono importanti interrogativi su questioni relative alla fruizione: se da una parte una lettura limitata della storia di un sito o di un monumento potrebbe comprometterne la piena comprensione, dall'altra una narrazione troppo vasta e specialistica può risultare egualmente inefficace. Al giorno d'oggi la facilità con cui è possibile accedere alle informazioni, sia attraverso i social media che tramite l'intelligenza artificiale, rende necessaria una riflessione sull'importanza di proporre al fruitore medio una narrazione accattivante, facilmente intellegibile, ma allo stesso tempo in linea con gli esiti della ricerca scientifica più aggiornata. La velocità con cui si consumano i dati messi a disposizione dalla rete può infatti portare a di-

versi svantaggi, se non a veri e propri danni: senza voler entrare in questioni molto più complicate che richiederebbero sedi e competenze specifiche, occorre almeno riflettere su come il cattivo dialogo tra ricerca e comunicazione di massa possa alterare la percezione del patrimonio artistico e architettonico di una città, agli occhi dei visitatori, ma anche a quelli degli stessi cittadini, i quali spesso acquisiscono passivamente conoscenze solo parziali sul proprio territorio.

1. Le digital humanities e la piattaforma PoRBeC (Portale dei Beni Culturali): “un ponte tra tecnologia e arte”

Un possibile compromesso potrebbe essere offerto dalle digital humanities, che negli ultimi anni hanno contribuito a creare un collegamento tra studi specialistici e divulgazione. Le tecnologie informatiche applicate alle discipline umanistiche hanno infatti avuto il merito non solo di coadiuvare la ricerca scientifica, grazie all'intesa tra competenze provenienti dal mondo digitale e da quello umanistico, ma anche di offrire nuovi canali attraverso cui diffonderne i risultati, adeguandone la forma alle necessità sia del comunicatore che dell'utente destinatario: partendo da contenuti realizzati da specialisti del settore, è oggi possibile offrire svariate possibilità di fruizione, attraverso itinerari personalizzabili e linguaggi adatti alla propria età e alle proprie competenze di base. I percorsi virtuali che alcune piattaforme consentono di costruire permettono di esplorare un territorio non solo orizzontalmente, ma anche verticalmente nella sua stratificazione temporale: è il caso della piattaforma PoRBeC (Portale dei Beni culturali), frutto del progetto REMIAM (Rete Musei Intelligenti ad Avanzata Multimedialità), nata in risposta alla necessità di instaurare un'intesa tra la ricerca scientifica e la fruizione dei beni culturali.

PoRBeC è «sistema integrato per la conoscenza, il monitoraggio, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico» [Chianese, Russillo, Valente 2022] che consente la creazione di spazi espositivi virtuali, denominati SPES, concepiti in modo da assecondare esigenze diverse. Questi spazi possono infatti ospitare percorsi di vario genere, come itinerari museali, monografici, tematici, iconografici, o possono essere ideati come cataloghi di mostre, mettendo in collegamento opere d'arte sulla base di un progetto predeterminato. Strutturalmente gli SPES sono costruiti come portali web indipendenti – ma raggiungibili tramite il portale principale (www.porbec.it) o l'app dedicata –, autonomamente gestiti e con una certa possibilità di personalizzazione; il visitatore può accedere a file multimediali di vario genere, brevi presentazioni, link di riferimento, pdf consultabili *on line*. Il cuore dello SPES è invece costituito da schede elaborate rispettando i principi della catalogazione scientifica e dunque ripartite in campi predefiniti, che comprendono immagini, dati tecnici (cronologia, misure, materia e tecnica, collocazione), riferimenti bibliografici e parti descrittive. È proprio grazie a quest'ultime che lo storico dell'arte può rielaborare gli esiti della ricerca scientifica in una forma più agile e sintetica, anche proponendo citazioni e riferimenti esterni. La qualità dei contenuti e dell'intero progetto è garantita da un Comitato Scientifico, incaricato di validare gli SPES prima della loro effettiva pubblicazione.

Le diverse sperimentazioni condotte in passato, nell'ambito di progetti multidisciplinari avviati dai dipartimenti di Studi Umanistici e di Ingegneria Informatica dell'Università Federico II di Napoli, e guidati dai professori Isabella Valente e Angelo Chianese, hanno difatti dimostrato la flessibilità di questo strumento e la sua capacità di adeguarsi anche alle richieste specifiche di istituzioni museali,

artisti ed enti privati: sono oggi disponibili in consultazione – solo per citare alcuni esempi diversi tra loro –, SPES dedicati al Museo Civico Gaetano Filangieri, alla mostra del 2019 *La Scuola di Posillipo. La luce di Napoli che conquistò il mondo* (a cura di I. Valente), al patrimonio culturale dell'Università Federico II, agli atelier di artisti come Giuseppe Pirozzi e Lello Esposito, alle mostre dell'Archivio fotografico Parisio-Troncone. PorBeC offre al visitatore un vero e proprio osservatorio privilegiato sui beni culturali (della città di Napoli, ma non solo), senza limiti cronologici né tematici.

2. Un tour virtuale nella città di Napoli attraverso i secoli

Le potenzialità della piattaforma PORBEC aprono dunque svariate possibilità di applicazione, e tra esse anche quella di avviare un'indagine storico-artistica che, sfruttando competenze di varia natura, proponga un'esplorazione della città di Napoli che non privilegi la sua conformazione odierna, bensì la sua stratificazione storica. In tale ottica, gli SPES possono essere adoperati come spazi monografici dedicati a uno specifico sito: piazze, monumenti, edifici di particolare rilevanza storica e artistica diverrebbero singolarmente protagonisti del proprio spazio virtuale; il racconto degli studiosi accompagnerebbe il fruitore nell'esplorazione di un luogo, raccontato passando da un secolo all'altro, così da concedere la giusta attenzione alle sue diverse fasi costruttive, alle ragioni sottese alla sua realizzazione – spesso non solo artistiche, ma anche storiche e politiche –, alla sua trasformazione negli anni, al suo ruolo all'interno del tessuto urbano, ma anche ai progetti mai realizzati, alle opere distrutte o dislocate. Si offrirebbe all'utente una panoramica larga, insomma, che consenta di conoscere un certo luogo attraverso il tempo, ma con un linguaggio immediato, un'interfaccia semplificata e con l'ausilio di supporti visivi come disegni, incisioni, dipinti, fotografie o brevi video. Alcuni luoghi significativi sarebbero quindi selezionati ed esaminati in profondità, dalla loro fondazione ai giorni nostri, così da preservare la pluralità di significati che portano con sé. Un'indagine tanto ampia richiederebbe il coinvolgimento di competenze diverse e porterebbe alla realizzazione di una 'bretella' della piattaforma PorBeC dedicata proprio all'evoluzione del tessuto urbano di Napoli, utile sia agli studiosi che vogliano intraprendere un'indagine preliminare su luoghi e cronologie specifiche, sia al visitatore medio che intenda volgere uno sguardo non superficiale alla storia artistica del territorio. Affinché il principio di completezza e qualità delle informazioni sia rispettato, la costruzione di questa rete di contenuti dovrebbe essere affidata a storici dell'arte di diverse cronologie, ciascuno dei quali sarebbe incaricato di elaborare uno SPES dedicato a un preciso periodo storico. Tale prassi consentirebbe di adeguare lo stesso contenuto a due modalità di fruizione, a seconda che si preferisca una perlustrazione per periodi storici o per luoghi. Si otterrebbero così SPES trasversali, capaci di proporre diverse immagini della città e dei suoi beni culturali: un utente potrebbe per esempio scegliere di soffermarsi su Piazza del Plebiscito, ripercorrendone la storia e quella degli edifici e dei monumenti che vi si trovano; uno SPES diverso potrebbe invece mostrare la città di Napoli in età borbonica, attraverso 'schede' sui siti più importanti costruiti in quell'epoca, tra cui il Foro ferdinando, la chiesa di San Francesco di Paola, i monumenti equestri di Carlo III e Ferdinando I di Borbone, il Palazzo Reale.

3. Una possibile applicazione: Piazza del Plebiscito al tempo dei Borbone

Volendo affrontare una possibile applicazione di questo progetto, si propone una breve disamina su uno dei luoghi più significativi della città, la cui storia lunga e articolata si presta bene alle riflessioni

fin qui esposte: Piazza del Plebiscito, nel passaggio da Largo di Palazzo a Foro ferdinando, è stata scenario di importanti mutamenti legati alle scelte politiche e propagandistiche dei sovrani. L'arco cronologico che va dall'inizio del XIX secolo all'Unità è stato un periodo particolarmente ricco di turbolenze e ricostruzioni, iniziato con gli interventi promossi dal governo borbonico per consolidare il potere dopo i moti del 1799 e soprattutto dopo il Decennio Francese, e terminato con gli slanci risorgimentali. Le prossime righe non intendono certo affrontare la storia della piazza in maniera approfondita ed esaustiva – per il cui scopo si rimanda alla bibliografia di riferimento –, ma vogliono piuttosto porre l'accento su quei passaggi che hanno avuto un impatto significativo nella definizione della piazza e del suo ruolo nel territorio cittadino, e che spesso sfuggono alla lettura globale e 'veloce' del fruitore medio.

Il Foro ferdinando è stato un luogo centrale nella propaganda reale, sia in quella di Gioacchino Murat (che cominciò a costruirlo come Foro murattiano), sia in quella di Ferdinando I. L'indagine non può che cominciare da Largo di Palazzo, uno spazio che, fino al 1809, era assai disomogeneo, benché esteso e ricco di potenzialità. Nel 1898 Laura Cosentini introduceva la sua disamina sul Foro Murat comparando gli spazi irregolari di Largo di Palazzo con quelli dell'ammirabile Piazza del Plebiscito: «Quanti secoli sono occorsi invece e quante trasformazioni ha dovuto subire prima d'esser ridotta alla forma presente! Assai meno vasta di quanto ora sia, naturalmente montuosa, essendo alle falde di Pizzofalcone, essa presentava allo sguardo su tre lati un ammasso di costruzioni irregolari, intercalate di giardini, di chiese, di monasteri, di fabbriche aggiunte meschinamente e addossate le une alle altre, di sbocchi di viottoli e di gradinate che salivano verso il monte; il tutto disordinato, brutto, senz'alcuna intenzione d'estetica» [Cosentini 1898, p. 33].



Fig. 1. Gaspar van Wittel, *Veduta di Largo di Palazzo*, primo quarto del XVIII secolo, Napoli, Gallerie d'Italia.



Fig. 2. Saverio Della Gatta, *La distruzione dell'Albero della Libertà a Largo di Palazzo, 1800*. Friburgo, collezione privata.

Le ragioni per le quali non era mai stato dedicato un adeguato progetto di pianificazione urbanistica a quello spazio, posto, oltretutto, davanti al Palazzo Reale, erano legate alla presenza di due complessi conventuali: quello dei domenicani con la chiesa del Santo Spirito e quella dei frati paolotti, ordine minimo fondato da San Francesco di Paola, con la chiesa di San Luigi detta 'di Palazzo'. Le raffigurazioni pittoriche di Largo di Palazzo sono piuttosto rare e quelle esistenti ne offrono spesso una visuale solo parziale: ne è un esempio la veduta di Caspar van Wittel, risalente al primo quarto del XVIII secolo, oggi alle Gallerie d'Italia (fig. 1). Già alla fine del Settecento Vincenzo Ruffo lamentava l'assenza di una piazza degna della capitale del Regno, proponendo un intervento proprio in Largo di Palazzo: «Napoli Città così vasta, così popolata, la Capitale di due Regni è priva assolutamente di piazze della prima specie; poiché non meritano tal nome alcune piazzette, situate avanti Chiese, e Monasteri, piccolissime nella estensione, irregolari nella figura, e circondate da brutte, meschine, e disordinate abitazioni. E pure non v'è Città, che ne dovreb'essere più provveduta, e pe'l gran numero d'edifici pubblici, che contiene, e per la sua vastità, e pe'l clima che fa desiderare nella stagione estiva particolarmente luoghi aperti, spaziosi, e ventilati» [Ruffo 1789, p. 46]. Questo breve estratto chiarisce bene la situazione urbanistica alla fine del XVIII secolo, quando lo slargo antistante la Reggia era utilizzato principalmente per l'allestimento di apparati effimeri e macchine da festa, un fenomeno di cui restano poche testimonianze, alcuni disegni e qualche dipinto. Saverio Della Gatta raffigurò un momento dei moti rivoluzionari del 1799, *La distruzione dell'Albero della Libertà a Largo di Palazzo* (fig. 2), concedendo così

una visione laterale della piazza pre-murattiana: tali immagini, unite a brevi stralci di testi coevi, sono assai preziosi per la ricostruzione del sito in quegli anni, e il loro inserimento in uno strumento di fruizione digitale potrebbe contribuire alla sedimentazione di informazioni in modo immediato, semplice e intuitivo.

Con il Decennio Francese furono gettate le fondamenta dell'attuale piazza: nel 1809 Gioacchino Murat avviò la costruzione del proprio foro, demolendo gli edifici che si trovavano in Largo di Palazzo e avviando l'innalzamento del porticato semicircolare disegnato da Leopoldo Laperuta, completato – con poche variazioni – dopo la Restaurazione borbonica [sull'evoluzione della piazza: Ossanna Cavadini (a cura di) 1996; Buccaro 2004a; Buccaro 2004b; Lenza 2004; Villari 2006]. Rientrato a Napoli nel 1815, Ferdinando I ordinò immediatamente la costruzione di una chiesa dedicata a San Francesco di Paola, tributata come *ex voto* per la riconquista del Regno [sull'intero sito sono ancora validi: Capobianco, Fiorentino 1997; Capobianco, Fiorentino 1999; sulla scultura nel Foro e nella basilica: Puca 2023]. In città il santo calabrese aveva un culto diffuso che gravitava attorno al convento dei paolotti e alla chiesa di San Luigi di Palazzo, demoliti dai Francesi. La scelta, dunque, di dedicare proprio a lui l'impresa architettonica e artistica più importante del Regno in questi anni derivava dalla volontà di Ferdinando I di ripagare il torto del suo predecessore: una decisione centrale nella propaganda anti-francese e nella definizione della sua nuova identità di monarca. La gestazione della chiesa fu lunga e complessa, e il progetto dell'architetto Pietro Bianchi subì numerose modifiche, soprattutto



Fig. 3. Pietro Bianchi, Pietro Ruga, Giuseppe Mochetti, *Veduta generale del Tempio di San Francesco di Paola*, 1825. Collezione privata.



Fig. 4. Napoli, Piazza del Plebiscito.

dopo la morte di Ferdinando I: tali variazioni avrebbero indebolito l'originario progetto del sovrano, oggi quasi del tutto incomprensibile. I mutamenti più rilevanti riguardarono l'apparato decorativo previsto sia per gli interni che per gli esterni della chiesa; gli stessi monumenti equestri di Carlo III e Ferdinando I furono in realtà aggiunti in un secondo momento, e sostituirono due statue marmoree che avrebbero dovuto raffigurare Ferdinando d'Aragona e Ferdinando di Borbone, fortemente volute da quest'ultimo poiché connesse al suo messaggio propagandistico: il parallelismo con il monarca aragonese – che aveva fondato la chiesa e il convento dei paolotti – rafforzava la sua immagine di sovrano giusto, capace di ripristinare ciò che era stato distrutto dagli 'usurpatori' [Puca 2025; Puca 2026]. Già da queste brevi e certo non esaustive considerazioni si comprende come accostarsi alla Piazza del Plebiscito e alla Basilica di San Francesco di Paola senza conoscere il contesto storico-politico in cui sono state costruite e, almeno in parte, i progetti originari, porti a una lettura troppo parziale dell'intero luogo e delle opere d'arte in esso presenti. Purtroppo, non ci sono pervenuti disegni o incisioni che aiutino a immaginare come fosse concepito il programma iconografico previsto in origine per l'apparato scultoreo e pittorico della chiesa e della piazza, ma un'incisione del 1825, diffusa per celebrare l'inaugurazione del loggiato (avvenuta l'anno precedente), mostra alcuni elementi che non sarebbero mai stati realizzati, come i bassorilievi nel frontone e le statue assise ai lati della scalinata centrale (fig. 3).

Per quanto concerne i monumenti equestri, oggetto di numerosi studi, anche recenti [si vedano almeno: Leone 2025; Puca 2025], le considerazioni sarebbero molteplici, e aprirebbero riflessioni col-

lateralmente sul rapporto di Antonio Canova con Napoli, sulla ritrattistica di Ferdinando I e sul significato complessivo adottato dall'intera piazza: da luogo di celebrazione del *nuovo* regno di Ferdinando I – fondato non solo sulla sua stirpe, ma sulle sue virtù e sulle sue gesta [Puca 2026] –, divenne spazio di glorificazione dell'intera monarchia borbonica. Il monumento di Carlo III traccia inoltre un filo di collegamento con un altro luogo fondamentale nel mecenatismo borbonico di vecchio regime: il Foro carolino. È noto che il gruppo equestre fu originariamente commissionato ad Antonio Canova per completare il foro vanvitelliano in Largo del Mercatello, sorto proprio come spazio di celebrazione di Carlo III, ma divenuto dopo l'Unità il simbolo degli ideali nazionali grazie al monumento a Dante Alighieri di Tito Angelini e Tommaso Solari [Valente 2014; Valente 2017]. Il trasferimento del monumento canoviano (eseguito, com'è noto, utilizzando il cavallo già realizzato dallo scultore per un monumento di Napoleone Bonaparte) dal Foro carolino al Foro ferdinandeo avrebbe innescato una completa ridefinizione di quest'ultimo e la conseguente commissione di un secondo monumento, sempre a Canova, poi completato dallo scultore Antonio Calì. Dopo la morte di Ferdinando I la costruzione della chiesa e della piazza proseguì lentamente, e fu conclusa sotto il governo di Ferdinando II nel 1841. Solo vent'anni dopo quella stessa piazza che era stata il cuore della celebrazione della dinastia reale sarebbe stata trasformata in luogo di commemorazione dell'unificazione nazionale grazie alla nuova denominazione (fig. 4). Oltre la soglia del nuovo secolo, essa avrebbe assunto nuovi significati, divenendo scenario di eventi, manifestazioni, installazioni artistiche: un altro capitolo che merita di essere analizzato nella sua complessità e divulgato con la giusta attenzione [si veda almeno: Capasso 2028].

Conclusione

Il progetto qui esposto aprirebbe una speciale finestra digitale sulla città di Napoli, che consentirebbe di trasferire competenze specialistiche a fruitori di ogni tipo, grazie al supporto informatico, accessibile sia da casa che sul territorio, e a narrazioni semplici e dirette. L'abbattimento della barriera linguistica, materiale e contenutistica dei testi specialistici, potrebbe così portare a una nuova esperienza di fruizione, finalizzata a un'esplorazione che non minimizzi i passaggi storici che hanno di volta in volta ridefinito il volto della città, ma che al contrario ne valorizzino il ruolo, inserendoli nel giusto contesto storico e culturale.

Bibliografia

- BUCCARO A. (2004a), *La piazza del Real Palazzo da foro Murat a foro Ferdinando*, in *Architettura e urbanistica dell'età borbonica. Le opere dello Stato, i luoghi dell'industria*, a cura di A. Buccaro, G. Mataricena, Napoli, Electa Napoli, pp. 43-51.
- BUCCARO A. (2004b), *Nuove acquisizioni sulla chiesa di San Francesco di Paola: Pietro Bianchi e gli architetti napoletani della Restaurazione*, in *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo*, a cura di A. Buccaro, M.R. Pessolano, Napoli, Electa Napoli, pp. 164-176.
- CAPASSO A. (2018), *Piazza Plebiscito e la città. Due secoli di Storie*, Napoli, CLEN Edizioni.
- CAPOBIANCO F., FIORENTINO K. (1997), *La decorazione plastica nella Basilica di San Francesco di Paola*, in *Civiltà dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli-Caserta 1997-1998), vol. I, *Le arti figurative*, a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, pp. 299-303.

- CAPOBIANCO F., FIORENTINO K. (1999), *Il tempio dei Borbone. La Chiesa di San Francesco di Paola in Piazza del Plebiscito a Napoli*, Napoli, Altrastampa Edizioni.
- COSENTINI L. (1898), *Il foro Murat*, in «Napoli Nobilissima», vol. 7, f. III, 1898, pp. 33-37.
- CHIANESE A., RUSSILLO S., VALENTE I. (2022), *PorBeC – Portale Beni Culturale: un ponte fra tecnologia e arte*, Napoli, Guida editori.
- LENZA C. (2004), *Il concorso per la chiesa di San Francesco di Paola, dibattito neoclassico e confronto di modelli tra Napoli e Roma*, in «Palladio», 33, gennaio-luglio 2004, pp. 79-102.
- LEONE F. (2025), *Canova e la statua equestre di Napoleone: storia di un monumento mancato*, in *Eterno e visione. Roma e Milano capitali del Neoclassicismo*, catalogo della mostra (Milano 2025-2026), a cura di F. Leone, E. Lissoni, F. Mazzocca, Torino, Allemandi, pp. 37-41.
- OSSANNA CAVADINI N. (a cura di) 1996, *Pietro Bianchi 1787-1849, architetto e archeologo*, a cura di, catalogo della mostra (Napoli-Roma 1996), Napoli, Electa Napoli.
- PUCA L.S.R. (2023), *La scultura neoclassica nel Foro ferdinando in Napoli*, tesi di dottorato (XXXIV ciclo), tutor prof.ssa I. Valente, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- PUCA L.S.R. (2025), *Novità sul Monumento equestre di Ferdinando I di Borbone di Napoli e su un modello qui attribuito ad Antonio Canova*, in «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», n. 7, 2025, pp. ***.
- PUCA L.S.R. (2026), *La propaganda artistica di Ferdinando I di Borbone attraverso alcuni progetti mai realizzati per la basilica di San Francesco di Paola e per il Foro ferdinando a Napoli*, in *Dopo Napoleone. Il sistema delle arti nell'Italia della Restaurazione (1814-1823)*, a cura di G. Capitelli, A. Fernández Almoguera, C. Mazzarelli, in corso di pubblicazione.
- RUFFO V. (1798), *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, Presso Michele Morelli.
- VALENTE I. (2014), *Tommaso Solari e Tito Angelini, Monumento a Dante Alighieri*, in *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra (Napoli 2014-2015), a cura di I. Valente, Castellammare di Stabia, DatabencArt e Nicola Longobardi Editore, pp. 186-190.
- VALENTE I. (2017), *La divina bellezza. L'immagine di Dante nelle arti figurative nei secoli XVIII-XXI*, in *Opere di Dante*, t. IV, *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo-Iconografia dantesca*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Roma, Salerno Editrice, pp. 377-432.
- VILLARI S. (2006), *Un architetto ticinese nella Napoli di inizio '800: Pietro Bianchi e la chiesa di San Francesco di Paola*, in «Arte&Storia», 7, 2006, pp. 124-130.

Sitografia

www.porbec.it (febbraio 2026)

