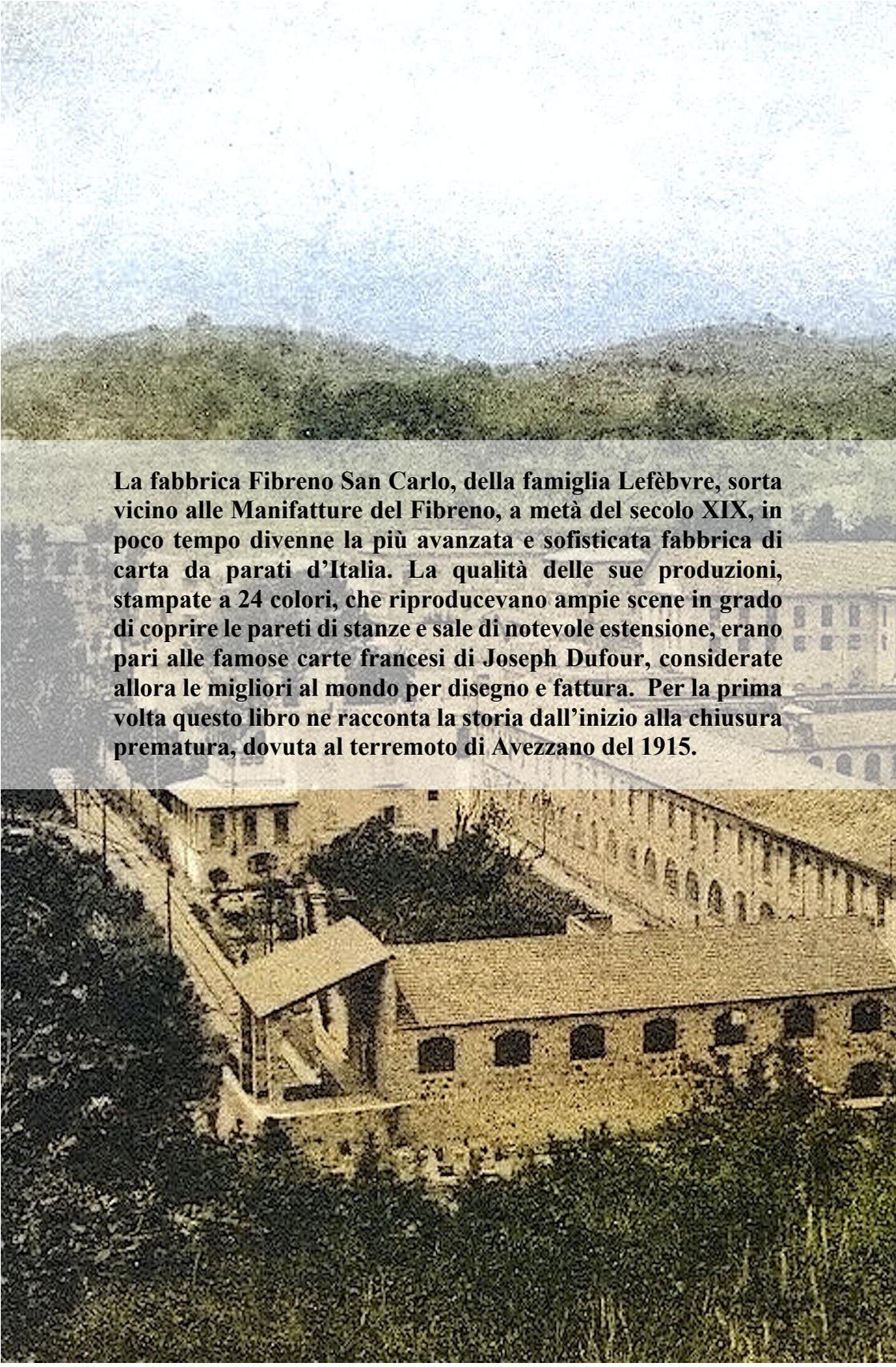


Mario A. Iannaccone

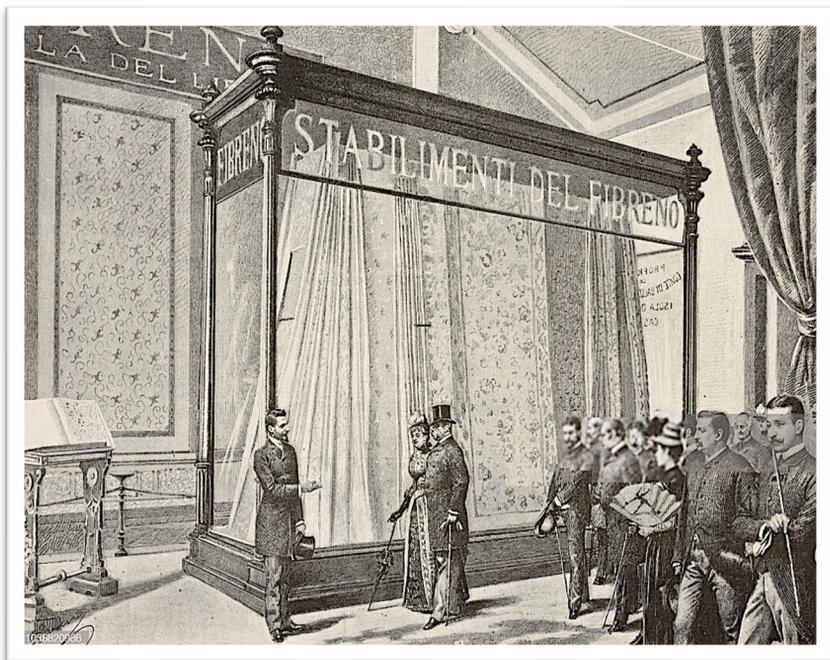
**La fabbrica dei primati.
La Fibreno San Carlo
per la carta da parati
(1861-1910)**





La fabbrica Fibreno San Carlo, della famiglia Lefèbvre, sorta vicino alle Manifatture del Fibreno, a metà del secolo XIX, in poco tempo divenne la più avanzata e sofisticata fabbrica di carta da parati d'Italia. La qualità delle sue produzioni, stampate a 24 colori, che riproducevano ampie scene in grado di coprire le pareti di stanze e sale di notevole estensione, erano pari alle famose carte francesi di Joseph Dufour, considerate allora le migliori al mondo per disegno e fattura. Per la prima volta questo libro ne racconta la storia dall'inizio alla chiusura prematura, dovuta al terremoto di Avezzano del 1915.

Mario A. Iannaccone



**La fabbrica dei primati.
La Fibreno San Carlo
per la carta da parati
(1861-1910)**

INDICE

Introduzione	Pag. 7
Cap. 1 - Carta da parati. XVI-XVIII secoli	11
Cap. 2 - La carta prodotta a macchina	25
Cap. 3 - L'industria della carta dopo la Grande Esposizione del 1851	33
Cap. 4 - Uno stabilimento modernissimo	43
Cap. 5 - Progressi tecnici.	63
Cap. 6 - L'Esposizione di Milano del 1881	77
Cap. 7 - La San Carlo nel 1884	76
Cap. 8 - La produzione della San Carlo	93
Cap. 9 - Il ciclo di Isola del Liri	107
Cap. 10 - Carte scenografiche e illusione dello spazio	119
Cap. 11 - La carta da parati stampata con il sistema Potter & Ross	127
Cap. 12 - Il momento della gloria. Le esposizioni del 1881 e 1884	133
Cap. 13 - La visita dei reali d'Italia al padiglione delle Manifatture del Fibreno di E. Lefèbvre	137
Cap. 14 - Descrizione dello stabilimento nella <i>Perizia de Rogatis.</i>	147
Cap. 15 - Descrizione Stabilimento industriale denominato San Carlo. 1915-1916	151
Bibliografia	207
Indice nomi	211

Introduzione

In questo libro si rievoca la storia di una fabbrica di carta da parati che fu giudicata universalmente la più moderna ed efficiente d'Italia, all'incirca dalla metà del XIX secolo sino al 1896, quando la sua produzione si fermò. La Fabbrica San Carlo, la cui concessione è datata 1861, era un'unità produttiva specializzata delle Manifatture del Fibreno, che tuttavia prese a un certo punto una personalità giuridica propria. Era una fabbrica che dava lavoro a oltre 300 operai e alcune decine di tecnici, artigiani, incisori e lavoratori dell'indotto, a Isola del Liri.

Per quanto sia possibile che la sua costituzione fosse stata discussa in famiglia – i proprietari – già prima della morte del patriarca, Charles Lefèbvre (1775-1858), la sua fondazione, la decisione di incaricare un architetto e la concessione stessa della fabbrica è opera del figlio di questi, Ernesto Lefèbvre (1819-1891), un industriale di notevole apertura e modernità che tuttavia si trovò a operare in tempi difficili. Iniziata la costruzione nel 1861, nonostante i vari fermi dovuti alle guerre del Risorgimento e al cambio di regime avvenuto in quei territori, con la fine della dinastia dei Borboni di Napoli, le prime tracce di attività risalgono al 1863.

Fu una fabbrica molto nota internazionalmente e sin dai tardi anni Sessanta iniziò a partecipare alle varie esposizioni nazionali. Partecipò forse alla Grande Esposizione di Philadelphia (Centennial Exposition) del 1876 e alla Grande

Esposizione Internazionale di Torino del 1884.¹ La San Carlo fu molto conosciuta e citata nei testi del tempo, ed ebbe l'onore di ricevere una visita del Re d'Italia Umberto I, che fu immortalata dall'*Illustrazione italiana*.² Soprattutto, era dotata degli apparecchi più moderni del tempo ed ebbe una produzione che diminuì di ben $\frac{3}{4}$ l'importazione di carta da parati in Italia. Da ciò si può dedurre che per circa il 75% e per un periodo di svariati decenni, la carta da parati italiana fu quasi tutta prodotta negli stabilimenti di Isola del Liri (poi Isola di Sora) degli imprenditori Lefèbvre.

Quando concluse la sua storia, circa 30 anni più tardi, l'interruzione dell'attività non fu dovuta a intrinseche debolezze commerciali o difetti di produzione. A quel tempo il consumo di carta da parati era ai massimi storici, anche se il mercato italiano non era vivace come quello inglese. Ma la vera ragione della fine della San Carlo fu la crisi più generale del gruppo industriale di cui faceva parte, le Manifatture del Fibreno. Questo vantava 3 unità produttive cartarie, una stamperia-tipografia a Napoli e un'industria chimica a Bagnoli. Aveva inoltre magazzini e rappresentanze in tutta Italia, ma, nonostante ciò, fu travolta da una crisi finanziaria grave. Se dunque la vicenda di questa fabbrica innovativa finì, ciò fu per sfortuna, per contingenze economiche e anche per la condotta irresponsabile di uno dei suoi gestori – Carlo

¹ Scrivo in forma dubitativa della partecipazione alla Centennial Exposition poiché, benché abbia trovato il fatto citato in vari testi, non ho potuto riscontrare la presenza delle Manifatture del Fibreno nei cataloghi ufficiali dell'esposizione.

² L'*Illustrazione italiana*, pubblicata a Milano da Treves a partire dal 1873 sino al 1838 e poi da Garzanti dal 1938 sino al 1963, era considerata al tempo la più prestigiosa rivista italiana, soprattutto per la qualità di stampa, illustrazioni e testi.

Lefèbvre, che lo fu brevemente negli anni Settanta – e non per difetti di lungimiranza di chi la fondò.

Come si è detto, la fabbrica fu notevole per la quantità e la qualità della sua produzione di carta da parati stampate e a mano, tanto che comportò una variazione molto sensibile a livello nazionale di importazioni di carte francesi e inglesi. Dal punto di vista industriale è una riprova della lungimiranza della famiglia di imprenditori Lefèbvre, i quali riuscirono a costituire un ciclo integrato di produzione incentrato sulla carta che aveva come sbocco da un lato la carta da scrivere, la carta velina, la carta da stampa da vendersi a grossisti, editori e cartolerie; dall'altro una tipografia con officina di composizione e stamperia-casa editrice a Napoli; quindi una fabbrica di carta da parati che offriva sia carte extralusso che carte di livello medio-alto, medio ed economico; e ancora una fabbrica di prodotti chimici a Bagnoli i cui prodotti venivano assorbiti dalla fabbrica di carta, dalla stamperia-editrice e dalla fabbrica di carta da parati.³ Accessori al ciclo di produzione erano un'officina meccanica, chiamata Officina Palma, per la riparazione delle macchine, che si trovava nei pressi dello stabilimento principale di Isola del Liri, e un pastalegno, cioè un impianto di trasformazione del legno in cellulosa che si attivò nella seconda metà del secolo, verso gli anni Settanta, quando agli stracci che per secoli avevano rappresentato la tradizionale materia prima per la produzione della carta si sostituì il legno, più economico e abbondante.

³ Iniziata come Stamperia francese con concessione di stampa per i giornali francesi del Decennio Francese, era stata poi rilevata da Charles Lefèbvre e trasformata in una tipografia, stamperia e casa editrice generalista nel corso degli anni Venti. V. Mario A. Iannaccone, *La Stamperia del Fibreno (1808-1903)*, inedito 2020.

Di fatto le Manifatture del Fibreno partivano dalla materia prima – stracci prima e legno poi – per arrivare a distribuire prodotti finiti come la carta, la carta da parati e i libri. Benché se ne conosca l'esistenza e venga spesso citata, la storia della Fabbrica San Carlo e i particolari della sua produzione sono stati a lungo obliati. Tuttavia, con il tempo qualcosa è emerso. Esempi di produzione di carta da parati sono stati oggi individuati nel Museo della Carta da Parati di Rixheim (Belgio), in edifici di Napoli, in un antico palazzo ad Atina, oltre che nella stessa villa che fu edificata e arredata dal fondatore della fabbrica, Ernesto Lefèbvre, a Isola del Liri. Quasi certamente, altri esempi saranno scoperti in futuro. Aver raccontato la storia delle Manifatture del Fibreno ha permesso di riportare alla luce recentemente anche scorci importanti di questa fabbrica da parati che fu, per lungo tempo, di un genere unico in Italia.

Per quanto riguarda il contesto entro il quale si collocava la produzione della San Carlo, ovvero l'industrializzazione cartaria che era seguita alla fase della protoindustrializzazione laniera, utilizzando spesso gli stessi luoghi e le stesse strutture – spesso ma non sempre – un'industrializzazione alimentata da un cospicuo apporto di capitali dall'estero affluiti in tutta la zona della Valle del Liri, e che aveva comportato un notevole aumento della popolazione nella zona, segnalo come particolarmente interessante e completo, anche perché raramente citato, il testo di Alain Dewerpe, ricco di annotazioni demografiche e sociali, oltre che di storia dell'industria, pubblicato nell'ormai lontano 1981 che si aggiunge ad altri testi qui frequentemente citati come quello di Anna dell'Orefice.⁴

⁴ Dewerpe Alain, *Croissance et stagnation protoindustrielle en Italie*

Capitolo 1

Carta da parati. XVI-XVIII secolo

Per comprendere meglio la storia, la qualità, le caratteristiche, l'importanza della fabbrica di carta da parati San Carlo, unità produttiva specializzata delle Manifatture del Fibreno, conviene ripercorrere velocemente la storia della carta da parati, del suo uso e delle tecniche con cui veniva realizzata. Questo importante accessorio d'arredamento – oggi perlopiù caduto in disuso o utilizzato in contesti di lusso, ma amato per secoli dalle classi sociali più alte e per almeno un secolo (1860-1960 circa) da tutte le classi sociali – può essere fatto risalire a tempi piuttosto antichi soltanto se si inseriscono nel suo ambito tipi di rivestimento affini all'arazzo.⁵ Se ci riferiamo all'Europa, i primi esempi di carte vere e proprie e dunque non di tessuto o di cuoio dipinto (come andava di moda nelle terre tedesche) ma di vere e proprie carte incollate alle pareti dei muri, datano dalla seconda metà del XVI secolo in poi.

I primi esempi erano costituiti da fogli di carta stampati a torchio con semplici motivi floreali in bianco e nero. A tal proposito si ricordano dei souvenir religiosi chiamati Helgen i

méridionale: la vallée du Liri au XIXe siècle, «Mélanges de l'école française de Rome», tomo 93, pp. 277-345, n. 1, Roma 1981.

⁵ Sulle tendenze dell'arredamento in Italia per il periodo preso in esame, v. Elisabetta Barbolini Ferrari, *Arredi dell'Ottocento: il mobile borghese in Italia*, Artioli, 2002; D. Alcouffe (a cura di), *Le arti decorative alle grandi Esposizioni universali (1851-1900)*, 1988, Idea Libri, Milano 1988; Anna Maria Cito Filomarino, *L'Ottocento: i mobili del tempo dei nonni, dall'Impero al Liberty*, Görlich, 1969.

cui esemplari più antichi risalgono al 1418 e che venivano appesi anche a formare una sorta di tappezzeria.⁶ Soltanto nella prima parte del XVII secolo vennero incollati insieme in modo da costituire dei lunghi rotoli per realizzare progetti grafici più complessi, magari unendo due motivi stampati separatamente e incollati vicini. Questo sistema era stato utilizzato sporadicamente nel XV secolo, forse anche prima.

Più tardi fu introdotto il sistema della pittura a blocchi: il disegno veniva inciso sulla superficie di un blocco o tavoletta di legno rettangolare, poi il blocco veniva inchiostroato con la pittura e posto a faccia in giù sulla carta e quindi pressato (prima con una pressa a mano poi con una pressa idraulica). Le cosiddette carte scenografiche costituivano schemi policromi e disegni complessi, estesi – in grado di coprire intere pareti e di sostituire, di fatto, l'affresco – e richiedevano l'uso di molto blocchi, uno per ogni colore e di una tecnica molto elaborata. Nel corso del tempo furono applicati miglioramenti tecnici al processo della stampa a blocchi che è rimasto lo stesso e viene ancora oggi impiegato per la produzione di carte a mano di lusso.

Prima della carta da parati stampata c'era la carta da parati tessuta, con schemi tessili e disegni, spesso floreali, ripetuti (flock patterns). Si ricercava infatti la somiglianza con i tessuti: seta, damaschi e lana. Carte da parati a fiocchi di lana furono realizzati con lana tessuta e, appunto, fiocchi di lana, riutilizzando un prodotto di scarto dell'industria della lana. La lana veniva ridotta in polvere e agitata sopra una struttura che recava dei disegni realizzati con una colla che, imprigionando la lana, formava poi dei disegni colorati. All'inizio, i fiocchi di

⁶ «Journal of the Royal Society of Arts», Volume 82,I (1933), Londra, p. 281.

lana erano applicati su tessuto di cotone o di lino sino a che, nel 1634, Jerome Lanier, un ugonotto che si era rifugiato a Londra, brevettò un metodo per mezzo del quale la lana colorata poteva essere applicata alla carta dipinta. Il francese Jean Papillon (1661-1723) nel 1675 stampò dei blocchi continui che potevano essere affiancati a formare una tessitura unica: è l'invenzione della carta da parati vera e propria che dunque può essere considerata un'invenzione francese.⁷ Al tempo viene chiamata *papier peint*. Del 1680 è il più antico esempio di carta da parati prodotta con polvere di lana, a Worcester, Inghilterra. Dunque, l'interscambio fra Francia e Inghilterra si fa fittissimo. A partire dal 1739 la carta da parati diviene popolare anche in America, soprattutto in Canada e poi negli stati che diverranno Stati Uniti.

Jean-Baptiste Réveillon (1725-1811) nel 1753 iniziò a importare carte da parati dall'Inghilterra, prevedendo una forte espansione. Attorno al 1760 inizia una produzione in grande stile utilizzando i disegni della moglie e le scoperte sui pigmenti di Jean-Baptiste Pillement (1728-1808). Ingaggia illustratori e incisori e impianta la produzione nella grande villa nella quale risiedeva; gli appartamenti sono al piano superiore e la fabbrica al piano inferiore. Qui realizza alcune delle carte da parati più sottili e lussuose mai ideate. Nel 1783 gli venne concesso il permesso di usare il titolo di Manufacture Royale.

Già a metà XVIII secolo l'uso di blocchi plurimi, ciascuno con una diversa parte dello schema di disegno e inchiostrato

⁷ Aprà Nietta, *Dizionario enciclopedico dell'antiquariato*, Mursia, Milano 1969, p. 343.

con colori diversi, consentiva di produrre carta da parati dai molti colori e dagli stili più diversi. Ogni colore veniva stampato separatamente sulla lunghezza del rotolo che veniva poi lasciato asciugare prima che fosse applicato il successivo colore che poteva imprimere nuovi particolari al disegno o nuove sfumature a un particolare già impresso.

Il processo, come si comprende, era laborioso, lento e richiedeva precisione e manualità specializzate. Richiedeva una manodopera esperta, addestrata, precisa, attenta a far combaciare ogni volta i successivi strati di colore in modo che si sovrapponevano con precisione, soprattutto nel caso di carte sceniche che componevano paesaggi lunghi vari metri e larghi anche uno o due metri.

L'industria della carta da parati fiorì prima in Inghilterra e subito dopo in Francia. In Inghilterra, l'Excise Office (Ufficio delle Tasse), preposto a determinare la tassazione, individuò nella carta da parati una fonte del tutto nuova di incasso e applicò nel 1712 una tassa di 1d (0.75pound) per yarda che fu alzata a 1.5d (1p) nel 1714 e a 1.75d (1.25p) nel 1777. Simili tassazioni furono applicate in altri paesi d'Europa dove però la carta da parati non veniva prodotta in quantità come in Inghilterra e in Francia.

A causa di queste tasse il prodotto divenne inevitabilmente costoso, anzi più costoso considerando l'elaboratissimo processo. Per questo motivo i produttori si concentrarono su carte da parati rivolte a un pubblico di nobili e ricchi mercanti in grado di spendere molto. Nonostante il costo, la domanda rimase alta e schemi di disegni sofisticati vennero venduti anche da arredatori e costruttori di mobili famosi, come Thomas Chippendale (1718-1779), un grande designer e costruttore di mobili e accessori del Settecento inglese da cui deriva il cosiddetto "Stile Chippendale". Gli acquirenti inglesi,

francesi, italiani e in genere europei amavano disegni floreali ma anche paesaggi e composizioni architettoniche. Una carta da parati applicata sui muri di Doddington Hall riporta figure e paesaggi intersecati, il tutto incorniciato con fiori e, come spesso accade per gli interni del XVIII secolo, stampato con vividi colori.

L'idea di una carta da parati con immagini fu ispirata dalla moda per le stanze decorate con stampe tagliate e incollate direttamente alle mura conosciute come Print Rooms, amate da Horace Walpole (1717-1797).



Esempio di carta da parati di Doddington Hall
(1760, produttore sconosciuto).
Albert & Victoria Museum, Londra.

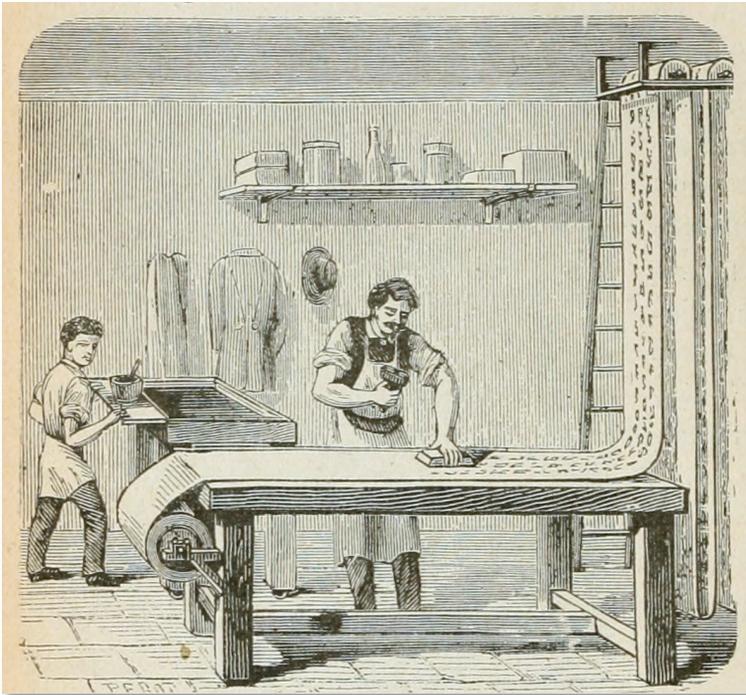


Immagine da G. Bruno, *Le tour de la France par deux enfants*, par George Bruno, *manuel scolaire*, (1877). Carta da parati prodotta con l'impressione di tavolette inchiostrate.

Agli inizi del XVIII secolo i produttori di carta da parati più importanti sono l'Inghilterra e la Francia, l'Italia nonostante la sua notevole produzione cartaria non ha seguito quella via e non si conoscono impianti di produzione significativi. Si preferisce importare la carta perlopiù dalla Francia dove era più diffusa la sua produzione. La carta da parati era utilizzata nel XVIII secolo a Parigi e nelle principali dimore di Francia così come nei regni e principati d'Italia. Si formarono pertanto uno stile francese, uno stile inglese e, soltanto nel XIX secolo, uno stile italiano. Tuttavia, i produttori più forti e organizzati, in quel periodo, sono sicuramente gli inglesi.

A fine XVII secolo la carta da parati a fiocchi di lana divenne molto apprezzata: essa imitava accuratamente il tessuto e il suo costo era più abbordabile.⁸ Un esempio particolarmente bello di carta da parati con un disegno damascato cremisi su sfondo rosa fu applicato agli uffici del Privy Council, Whitehall, nel 1735, e nella Queen's Drawing Room ad Hampton Court. Si ritiene che una vera e propria moda per la tappezzeria, come iniziò a essere chiamata in Francia e poi in Italia (tapestry, tapèsterie, tappezzeria, peintre papier, wallpaper) sia stata portata dall'ambasciatore britannico, che nel 1748 decorò il suo salone con una carta da parati a disegni blu.



La carta da parati blu che l'ambasciatore inglese fece incollare nelle stanze della sua casa a Parigi e che lanciò la moda a partire dal 1748.

⁸ Le carte prodotte con fiocchi di lana avevano anche il vantaggio di repellere le falene e le loro larve a causa dell'adesivo usato.



A sinistra, stampa di Jean Pillement del 1755 usata come modello per carta da parati (Victoria & Albert Museum n. 28639, Londra). A destra, carta da parati prodotta da Pelletier. Si tratta di plateau o modulo al quale ne andava abbinato almeno un secondo. Incollati insieme in alternanza potevano coprire un muro intero.

L'ambasciata era rimasta sguarnita per anni a causa della Guerra dei Sette Anni sino a che non fu occupata da William van Keppel, conte di Albemarle (1702-1754), che si fece decorare la casa con una carta stampata che era andata di moda negli ultimi anni a Londra. L'idea piacque ai parigini e molti nobili dell'epoca la vollero nelle loro residenze.

Alcuni tra loro finanziarono anche la produzione di questo prodotto inaugurando una grande tradizione francese della *tapisserie* e della *papier a peintre*. Quando Louis-Nicolas

Robert (1761-1828) brevettò nel 1799 una macchina per produrre la carta in lunghezza e in forma continua, causò una rivoluzione non soltanto nella produzione della carta da scrivere o da stampa ma anche in quella della carta da parati.

Questa macchina, poi continuamente migliorata – soprattutto in Inghilterra dalla ditta di Bryan Donkin (1768-1855) – segna la nascita della moderna produzione cartaria e consente anche di ideare macchine per stampare strisce di carta da parati lunghe, industriali, di abbassare contemporaneamente i prezzi e di consentire, per le creazioni più costose, la produzione delle cosiddette carte “panoramiche”.

A quel punto fu possibile formare dei rotoli lunghi molti metri che potevano essere tagliati al bisogno e quindi stampati con tavolette di legno incise, a pressione, con multiple applicazioni di inchiostri di diversi colori.



Wilhelm Rehlen (1820). Veduta del salone delle principesse Sophie e Marie de Bavière a Nymphenburg (Monaco) – Carta scenografica della collezione 1815 delle Manifatture Zuber: *La grande Helvétie*.

Fa una breve storia della carta da parati scenografica Paul Claval che è interessato all'aspetto dell'evasione geografica rappresentata sulle carte (a fine Settecento va molto di moda il Brasile) ma dà altri ragguagli sui personaggi che, in Francia, tolsero all'Inghilterra il primato delle carte da parati di lusso:

La carta dipinta [scenografica] è un'innovazione inglese: trova acquirenti presso chi ha un reddito sufficiente per vivere più comodamente che in passato, ma non può permettersi le boiserie e gli arazzi di grandi residenze. Il suo successo deriva dall'emersione delle classi medie.

A partire dal XVII secolo, i produttori di carta da parati erano attivi a Parigi: la dinastia Papillon, Jean, Jean II, Jean-Michel, si distinse nel settore per quasi un secolo. Alla fine del XVII secolo, Daumont offrì motivi cinesi, che già annunciavano i paesaggi a venire.

Il gusto della carta da parati stampata di qualità, della carta "vellutata" (rivestita di polvere di lana) arriva in Francia alla vigilia della Guerra dei Sette Anni. Nel 1753, M. de Mirepoix, ambasciatore di Francia in Inghilterra, invia le prime carte rivestite che si erano viste a Parigi [...]. Nessuno riusciva a sistemare, incollare e sistemare queste carte, tranne il Sieur Réveillon che ci è riuscito e ha avuto un tale successo che la gente che vive a Corte e le persone benestanti desideravano averle.

La guerra del 1756 aveva privato il signor Réveillon di ogni possibilità di farle arrivare dall'Inghilterra, così pensa di fabbricare lui stesso delle carte "vellutate" e di venderle a prezzi inferiori a quelle delle carte inglesi di simile tipo tanto che poi "fu impossibile farle rientrare in concorrenza con quelle della Francia dopo la guerra" (ibid.). Réveillon non è l'unico ad approfittare della guerra con l'Inghilterra per lanciarsi nella fabbricazione di carte da parati di lusso. Jean Aubert le fabbrica in rue Saint-Jacques dal 1759. Un orologiaio inglese stabilitosi in Francia diviene cartai, Jean Arthur operando nello stesso modo nel decennio 1760. François Robert li

produce, a Parigi, dagli anni 1770. La carta da parati dipinta appare a Lione nello stesso periodo: Antoine Richoud debutta nel mestiere nel 1779. Jean-Antoine Ferrouillat crea verso il 1780 un atelier di carta da parati illustrate nella sua impresa familiare di fabbricazione di tessuti di soia [...] A Mulhouse, Jean-Jacques e Nicolas Dollfiis inaugurano una manifattura di carte da parati stampate nel 1790. La loro impresa passa a Hartmann Risler nel 1795, poi viene ripresa nel 1800 da Jean Zuber. Esiste ancora oggi a Rixheim.⁹

Oggi sappiamo che le prime carte da parati scenografiche furono prodotte da Zuber nel 1804: la prima fu una *Vue de Suisse* panoramica. Si pensa sia la prima carta panoramica policroma arrivata sul mercato. Sino al 1867 la fabbrica Zuber di Rixheim produsse altre 30 vedute scenografiche fra cui *l'Hindoustan* (1807), *Les Vues de Brésil* (1830), *Les Vues d'Amerique du Nord* (1834). A partire dal 1842, Zuber produsse anche vedute che contenevano soltanto panorami senza figure umane, come *Isola Bella* (1842) ed *Eldorado* (1848). Si conoscono i nomi dei primi artisti che dipinsero panorami, i parigini Pierre-Antoine Mongin (1761-1827) e il prolifico Jean-Julien Deltin (1791-1863). Subentrarono poi artisti alsaziani, Émile Zipelius (1840-1865) e Eugène Ehrman (1804-1896).¹⁰

La figura di Deltin è particolarmente interessante per noi perché il suo stile, testimoniato in molte carte scenografiche di produzione Zuber, corrisponde più di quello degli altri artisti

⁹ Claval Paul. *Le papier peint panoramique français, ou l'exotisme à domicile*. In: «Le Globe. Revue genevoise de géographie,» tome 148 *L'exotisme*, 2008 p. 71. La ricostruzione di Paul Claval presenta qualche imprecisione ma è importante notare che i personaggi coinvolti sono sempre William van Keppel e Monsieur Mirepoix.

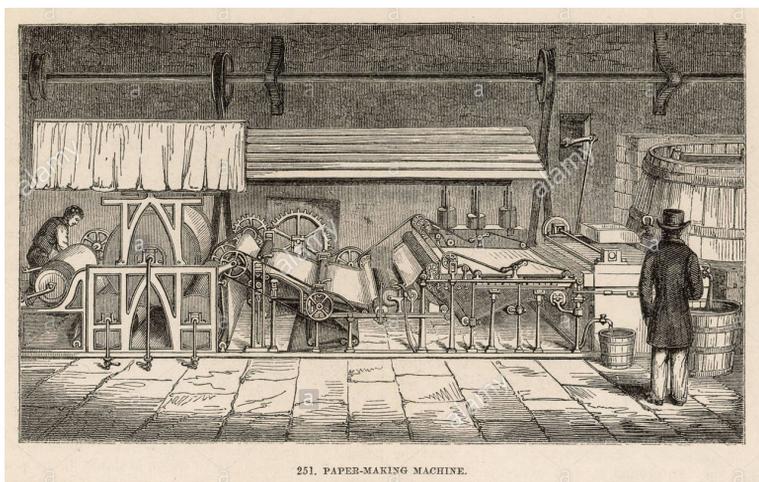
¹⁰ S.v. Zuber Jean, *Encyclopedia of Interior Design*, Bahman Johanna cur., Routledge Londra e New York 2015 (prima 1997), pp. 1407-1409.

nominati allo stile della carta scenografica di Villa Nota a Isola del Liri: potrebbe dunque essere stato lui l'artista ingaggiato da Ernesto Lefèvre per produrre i primi soggetti di carte panoramiche, anche perché l'expertise per produrre quel tipo di carte non esisteva in quella zona e probabilmente nemmeno in Italia attorno al 1860. Un'eccezionale testimonianza per ricchezza di immagini e di documentazione su questo tema è offerta dal libro di Kate Sanborn, *Old Time Wall Papers*.¹¹ Il libro mostra quanto fossero diffuse, e complesse, le carte da parati scenografiche nelle abitazioni delle persone ricche e facoltose in Inghilterra, Francia, Italia e Stati Uniti, per tacere di altri paesi (la documentazione è relativa soprattutto ad esempi anglosassoni e americani).

Molti dati dimostrano infatti che il periodo che va, all'incirca, dal 1840 sino alla fine della Seconda guerra mondiale e parte del decennio successivo (1950 circa), sia il periodo d'oro della carta da parati. In quel secolo, questa decorazione dei muri era più economica della pittura o della boiserie e veniva usata in ogni tipo di casa. Allora (oggi è generalmente più costosa della pittura a muro) se ne produceva per tutte le tasche. Un certo gusto per la carta da parati perdurerà ancora nel quindicennio 1960-1975 per calare progressivamente negli anni successivi, sebbene non sia sparita nel decennio Ottanta per poi essere sostituita interamente da altri rivestimenti e da pitture. Permane comunque il ristretto mercato della carta da parati panoramica.

¹¹ Sanborn Kate, *Old Time Wall Papers. An Account of the Pictorial Papers on Our Forefathers' Walls with a Study of the Historical Development of Wall Paper Making and Decoration*, Clifford & Lawton, New York 1905.

Attorno al primo quarto del XVIII secolo, tra la nobiltà, era difficile trovare una casa di campagna o un palazzo inglese o francese (ma anche italiano o tedesco) che non avesse almeno una stanza decorata in quel modo. Sino al 1840 tutte le carte da parati erano prodotte a mano usando il processo della stampa a blocchi. Non sorprendentemente, i produttori cercarono un modo per velocizzare e facilitare la produzione.



La macchina continua in una versione del 1850 circa. È stata la preconditione tecnica per la produzione industriale della carta da parati in rulli da accostare.

In conclusione, a questo capitolo si può evidenziare una curiosità che fa comprendere come le famiglie impegnate nell'arte cartaria in Francia (come in Italia), abbiano svolto questo mestiere per secoli e si siano spesso incontrate. Jean-Baptiste Réveillon dipinse la carta che decorò il primo pallone aerostatico che volò con passeggeri umani (21 novembre 1783, Versailles) di Etienne Montgolfier (1745-1799) e del fratello Michel (1740-1810).

Più tardi, membri della famiglia Montgolfier avrebbero lavorato a Isola del Liri presso la Fabbrica San Carlo. Lefèbvre invitò un Montgolfier e anche fabbricanti di carta da parati che erano giocoforza allievi dei metodi di Réveillon. Le famiglie impegnate in questi settori mostravano alleanze, con corsi e ricorsi, che sfidavano non i decenni ma i secoli. In quegli anni, una parte della famiglia Lefèbvre viveva nella città di Versailles, non sappiamo se a corte o nelle case costruite immediatamente all'esterno del palazzo. La memoria di quell'evento e di quei nomi, Réveillon, Montgolfier, dovette essere tramandata nei ricordi familiari.



Modello del pallone aerostatico che fu fatto volare la prima volta ad Annonay e poi a Versailles nel 1783, decorato dal maestro delle carte da parati Réveillon con carta prodotta dai Montgolfier.

Capitolo 2

La carta prodotta a macchina

In Alsazia, la Zuber inizia l'attività nel 1797 producendo spettacolari carte da parati scenografiche stampate a mano ma anche carte a stampa automatica, ottenute con macchine inizialmente pensate per stampare tessuti leggeri di calico. L'idea fu progressivamente migliorata da vari costruttori.



La Zuber a Rixheim, fabbrica di carta da parati dal 1797.

In particolare, alcuni meccanici inventarono le prime macchine che facevano girare una serie di cilindri a rilievo attorno a un tamburo sulla cui superficie erano disposte parti di disegno inchiostrate di colori diversi. I primi progetti o le prime varianti di queste macchine non ebbero veri e propri autori: erano miglioramenti di macchine preesistenti. In questi modelli la pittura rilasciata sul tamburo veniva poi trasmessa alla carta. Il miglioramento continuò ma il primo a costituire

una macchina realmente efficace fu Louis Isidore Leroy (1816-1899), che brevettò la sua macchina per stampare carta da parati ma anche tessuti (ad esempio per tendaggi), con poche varianti tecniche.

Il tradizionale lavoro della stampa con tavolette veniva superato. Nel 1839 venne inventata una macchina che perfezionava il principio del foglio continuo della macchina di Louis-Nicolas Robert. Questo macchinario, molto ingombrante ma anche molto efficiente, fu brevettato da Charles Potter (1802-1872) che aveva una fabbrica di carta da parati assieme ai fratelli Harold (1806) ed Edwin (1810) a Darwen (Lancashire). Charles Potter e il tecnico William Ross, fondano la fabbrica Potter & Ross brevettando la prima macchina automatica nel 1839, usando i metodi e i meccanismi delle macchine da stampa di calico del settore tessile (plain-woven textile).¹²

Con questo sistema automatico la carta doveva passare sotto un grande e largo tamburo cilindrico ricevendo un'impressione a inchiostro di una sezione per volta sino a comporre lo schema generale dei colori grazie al lavoro di una serie di rulli (sino a 24) collegati attorno alla sua base. Questi venivano simultaneamente inchiostriati con colori contenuti in trogoli o ciotole che stavano sotto ciascuno di essi. Le prime carte da parati stampate con questa macchina apparivano scialbe e semplici in confronto agli effetti complessi e raffinati delle carte fatte con il sistema della stampa a blocchi. Molte carte presentavano motivi floreali o geometrici con elementi di piccole dimensioni. Con il tempo la macchina si perfezionò

¹² Gordon Campbell *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 232. Il calico è un tessuto leggero di origine Indiana e prende il nome dalla città di Calcutta (kalikut, da cui deriva il nome calicò in francese e calico in italiano).

riuscendo a stampare schemi più complessi e a stendere l'inchiostro con maggiore precisione. Ad ogni modo la produttività si moltiplicò sin da subito. Nella sola Inghilterra si passò da circa 1 milione di rulli del 1834 ai circa 9 milioni del 1860, e i prezzi calarono. In meno di una generazione la carta da parati era divenuta accessibile anche ai borghesi. Restavano esclusi, per il momento, soltanto i più poveri

Nel 1877, Isidore Leroy inventò una macchina a 26 colori che seguiva gli stessi principi della Potter & Ross. Per la Isidore Leroy & Fils di Parigi quello fu l'inizio di una grande ascesa commerciale che la porterà ad avere nel 1900 oltre 400 operai.¹³



La macchina a 26 colori di Isidore Leroy si basava sul modello di Potter & Ross.

¹³ Lewis Pyenson, *The Shock of Recognition: Motifs of Modern Art and Science*, p. 286; Virginie Lacour, *La manufacture de papiers peints Isidore Leroy de Saint-Fargeau-Ponthierry*, Somogy Editions d'Art Parigi 2010.

Le prime macchine acquistate da Charles Lefèbvre per la sua fabbrica, macchine per la stampa di calico adatte alla stampa su carta, potevano imprimere a 4 o a 6 colori. Nel 1852, i Lefèbvre padre e figlio visitano la Great Exhibition di Londra nel Christal Palace, dove furono esposte queste macchine e i loro prodotti. Da qui nasce certamente l'idea, sviluppata compiutamente meno di un decennio più tardi, di fondare una fabbrica esclusivamente dedicata alla carta da parati – la cui grande espansione commerciale era evidente a tutti. Per ospitare macchine simili a quelle della Potter & Ross, costruite da altre aziende in Francia e Inghilterra, occorreva costruire un edificio nuovo perché la Manifattura del Fibreno, la Fabbrica del Carnello e il Soffondo, le tre unità produttive della produzione cartaria Lefèbvre, erano già occupate dalle macchine e dalla produzione di svariati tipi di carta.

Esistevano alcuni artigiani in Italia che producevano carte da parati con il sistema della stampa a blocchi in piccole quantità, usando la lana in polvere: quello che occorreva, oltre a un disegno e a un incisore del legno, erano dei pigmenti, un torchio per la stampa e della buona carta. Il tutto lavorato da un abile artigiano, forse il punto più delicato della produzione.

Tuttavia, la produzione italiana per lungo tempo non arrivò a rivaleggiare con quella francese, inglese, americana e canadese e la realtà più grande in assoluto rimase quella del Fibreno.

Nella zona di Napoli, il precursore fu il francese Francesco Charavel (non si conosce la data di nascita e di morte) che nel 1834 ottenne dal Re una privativa per fabbricare carta da parati con una macchina non automatica. Nel 1836 vinse una Medaglia d'oro di incoraggiamento alla Pubblica mostra delle arti e delle manifatture del 30 maggio di quell'anno a Napoli

per «le carte colorate da addobbare camere».¹⁴ Lavorava con la Compagnia Sebezia, una società per azioni che cercava di stimolare, finanziandole e associandosi, le produzioni più diverse, così come la Compagnia Partenopea. Una successiva nota contenuta negli *Annali Civili del Regno delle Due Sicilie* lo conferma: con Felice Bontour (?), Charavel appariva remunerato dallo Stato per aver prodotto delle carte da parati per conto della Compagnia Sebezia. In questo caso ci viene fornita una sommaria valutazione del lavoro di Charavel, che è importante, in questo nostro libro, perché è l'antesignano diretto, sul mercato napoletano, di Bérenger e Lefèbvre, i quali con ogni probabilità comperarono le tavolette incise di Charavel. Così leggiamo:

Carte dipinte per parati.

Lungamente discorremmo quest'industria novella, allorché le prime mostre ne addusse il signor Charavel. Perciò è superfluo il rammentare che questo francese, stretta società di partecipazione colla Compagnia Sebezia, ha qui stabilito, corrono oggimai quattro anni, una manifattura di carte dipinte per addobbar pareti di camere. Queste carte al principio poco appariscenti sono divenute ogni di più belle e svariate, tal che si adattano ora non meno alle modeste che alle più nobili case, avendosene d'ogni disegno e qualità. La chimica, la pittura, le arti meccaniche si danno la mano in produrle; la cittadina politezza sen giova. Esse non sono veramente eguali alle più lussuose di Francia, ma bastano in generale al comun uso, e tornano sempre men care delle straniere. Ciascuno di questi rotoli, lungo palmi 32 sopra due di larghezza, costa

¹⁴ *Elenco di saggi de' prodotti della industria napoletana presentati nella illustre mostra di Napoli....* Tipografia Plantina, Napoli 1840, p. 9; *Annali Civili del Regno delle Due Sicilie*, f. XXXVII, gennaio-febbraio 1839, Tipografia del Real Ministero degli Affari Interni nel Real Albergo de' Poveri, Napoli 1840, p. 47.

da 22 grana a carlini 22, a proporzione del meno o più implicato lavoro. Quelli per fregi valgono ognuno carlini 17.¹⁵

Questo brano degli *Annali* ci dà alcuni interessanti ragguagli. Innanzitutto, l'uso che pare già abbastanza diffuso nella Napoli del 1840 della carta da parati e che si adatta «alle più nobili case, avendosene d'ogni disegno e qualità». Si parla proprio di Napoli e quindi questa affermazione è interessante, sebbene le testimonianze documentarie letterarie o materiali ovvero i residui di muri addobbati in quegli anni con carta da parati sono scarsissimi. Essendo molto deperibili non si conoscono, o perlomeno non sono stati censiti e segnalati, esempi di ambienti i cui muri siano stati decorati con carta da parati risalente agli anni Quaranta e Cinquanta.

Le carte da parati, comunque, si andavano diffondendo. A questa data erano ancora piuttosto costose ma evidentemente Charavel riusciva a venderle a prezzo non alto (e del resto il prezzo viene indicato). Capiamo anche che erano carte stampate a macchina, con le prime macchine a 2 o 4 colori, adattate dall'industria tessile: «la chimica, la pittura, le arti meccaniche si danno la mano in produrle», si legge. Si ammette poi che non sono al livello di quelle francesi e inglesi: «esse non sono veramente eguali alle più lussuose di Francia ma bastano in generale al comun uso, e tornano sempre meno care delle straniere». Dunque, meno belle ma meno care. Era comunque l'inizio di un'industria, una protoindustria, forse, che poteva garantire quantitativi limitati.

Anche Antoine Bérenger (1760 circa-1823), il primo fondatore della fabbrica del Fibreno e unico proprietario e concessionario del complesso della fabbrica delle Forme e

¹⁵ *Annali Civili del Regno delle Due Sicilie*, cit., p. 79.

della fabbrica del Carnello per qualche tempo – prima dell’arrivo di Charles Lefèbvre e la formazione della società delle Manifatture del Fibreno – aveva tentato di organizzare una produzione di carta da parati “alla francese”. Aveva ottenuto una privativa nel 1834, cioè il permesso di produrre e commerciare in esclusiva nel territorio del Regno la carta da parati. L’impresa gli riuscirà ma sottotono. Per produrre carta da parati in piccole quantità bastava disporre di tavolette di legno di pero che si potevano acquistare sul mercato a prezzo non modico (ma dipendeva dal disegno), di carta in fogli grandi almeno 50x30 centimetri, e di un paio di abili artigiani. Meglio ancora se si poteva disporre di una macchina da stampa a 2 o 4 colori. Si potevano così produrre quantitativi minimi che potevano non valere il gioco, soprattutto se mancava la qualità. Ciò che era più costoso in quel momento era la disponibilità di buoni stampi. Si riferisce sicuramente a Charavel, invece, Attilio Betocchi quando scrive di una fabbrica che era stata fondata nel 1832 a Palazzo Barbaja di Mergellina, dove ancora 40 anni dopo sopravviveva una modesta fabbrica di 12 o 13 operai. Essa produceva in piccola quantità carte decorative e da parati di una qualità definita “infima”.¹⁶

La produzione di Charavel doveva concludersi alla scadenza della privativa nel 1839 ma il francese riuscì ad ottenere una proroga mettendo a disposizione del Re e dei suoi artigiani i suoi disegni geometrici.¹⁷ L’impresa di Charavel,

¹⁶ Betocchi Alessandro, *Forze produttive della Provincia di Napoli*, Stabilimento Tipografico De Angelis, Portamedina della Pignasecca, 1874, p. 205.

¹⁷ Lupo Maurizio, *Il calzare di piombo. Materiali di ricerca sul mutamento tecnologico nel Regno delle Due Sicilie*, Franco Angeli, Milano 2017, p. 40.

che ovviamente utilizzava l'esperienza degli artigiani francesi, durò sino al 1844 circa, dopodiché questo personaggio esce di scena.¹⁸ La produzione di carta da parati viene assunta, non per privativa ma per potenza di produzione e organizzazione, da Charles Lefèbvre. Lefèbvre adibì una parte della cartiera, alle Forme (Isola di Sora), alla produzione di carta da parati a mano più o meno nel periodo in cui Charavel abbandona l'impresa. Del resto, una privativa di produzione come quella valeva su tutto il territorio del Regno e altri non avrebbero potuto dedicarvisi: ciò significa che sino a quel momento nel Regno di Napoli e sicuramente nel napoletano non esisteva una fabbrica di carta da parati.

La Manifattura del Fibreno cominciò a farsi conoscere e la commercializzazione doveva essere soddisfacente, anche se limitata al napoletano. Come si è detto, alla fine degli anni Cinquanta (e l'impresa fu certamente ritardata a causa delle guerre d'indipendenza), fu decisa la costruzione di un'intera fabbrica dedicata alla stampa a mano e meccanica di carte da parati di diverso tipo. Proprio di quegli anni sono le prime testimonianze scritte, e non soltanto materiali, sulla storia della carta da parati. Una fu scritta da John Gregory Crace (1809-1889) che lesse *The History of Paperhangings* il 14 febbraio 1839, una dissertazione, di fronte ai membri del Royal Institute of British Architects confermando così la crescente importanza di quella produzione per i decoratori e gli architetti.¹⁹ Crace stesso era un decoratore di interni e un architetto che iniziò a fare largo uso della carta da parati.

¹⁸ Tuttavia, pare sia stato il padre o più probabilmente il nonno di Paul Charavel (1877-1961), pittore di qualche fama a Marsiglia.

¹⁹ Crace, "John Gregory, The Crace Papers." Two lectures on the history of paperhangings delivered by J. G. Crace to the Royal Institution of British Architects on 4th and 18th February, 1839. With

Capitolo 3

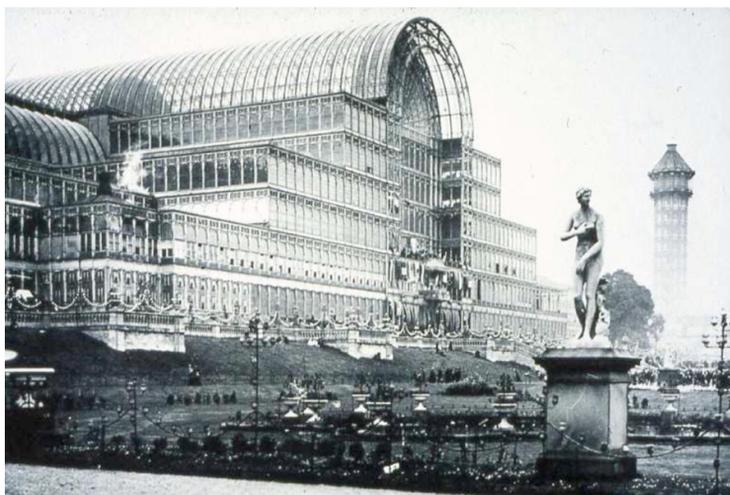
L'industria della carta dopo la Grande Esposizione del 1851

La Great Exhibition del 1851 di Londra era, letta nella sua interezza, la Great Exhibition of the Works of Industry of All the Nations, e quindi era propriamente un'esposizione di prodotti industriali di ogni parte del mondo. Non di ogni parte, a dire il vero, se è vero che gran parte dell'Italia non vi era rappresentata dal momento che mancava platealmente il Regno delle Due Sicilie, allora in crisi commerciale con l'Inghilterra, ma mancavano anche il Regno di Sardegna e il Granducato di Toscana.

È storicamente la prima mostra internazionale di prodotti di manifattura del mondo. Tra le migliaia di espositori c'erano alcune decine di produttori di carta da parati. Oltre 50 le fabbriche con questa specializzazione che parteciparono, tra quelle europee e quelle americane.²⁰ Alla grande esposizione parteciparono come spettatori Charles ed Ernesto Lefèbvre e lì videro uno dei primi esemplari della macchina per la stampa di carta da parati di Potter & Ross.

foreword and comments by A. V. Sugden and E. A. Entwisle. [With illustrations, including a portrait].

²⁰ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, Spicer Brothers, Londra 1851.



Il Christal Palace della Grande Esposizione del 1851 di Londra che rilanciò l'arte della carta da parati.

Le carte da parati in mostra suscitarono molta curiosità, tuttavia i critici e i giornalisti specializzati criticarono le carte di quel periodo giudicando in piena decadenza soprattutto la creatività delle carte inglesi (meno toccate dalle critiche le carte francesi). Richard Redgrave (1804-1888), al tempo Ispettore Generale per le Arti britannico, e designer di carte da parati, scrisse un rapporto ufficiale sulla carta da parati mostrata alla Exhibition, nel quale criticava il fatto che la qualità venisse basata sul numero di colori usati piuttosto che su altre considerazioni estetiche come l'armonia, il disegno, il soggetto.²¹ In altre parole, molte carte erano uno sfoggio di possibilità tecniche e poca cura veniva dedicata al senso e allo scopo delle immagini stampate. In questa occasione, il

²¹ Richard Redgrave fu direttore del *Journal of Designer and Manufactures* edito a Londra dal 1849 al 1852.

maggiore produttore del tempo, l'alsaziano Jean Zuber-Kahn lesse un *Dossier* sulla carta da parati, a Mulhouse.²²

La Grande Esibizione del 1851 fu commemorata essa stessa in una carta da parati che comprendeva proprio quei difetti identificati dai critici: un soggetto esteticamente brutto, la riproduzione con effetti prospettivi dello stesso Christal Palace. Quella carta da parati fu infatti scelta per apparire nella mostra *False Principles in Design*, tenuta al Museum of Ornamental Art (Marlborough House) nel 1852. La mostra includeva una ricca selezione di oggetti che dovevano esemplificare ciò che poteva essere considerato sbagliato ed esteticamente brutto nel design in Inghilterra, come il *Perspective Representation of the Christal Palace* (Heywood, Higginbottom & Smith, 1853-1855).

²² Presso la Société Industrielle de Mulhouse, 27 agosto 1851, pubblicato sul Journal della stessa nel numero del 26 novembre 1851.



Esempio di cattivo gusto per la mostra del 1853 che seguiva quella del 1852.

L'industria meccanizzata veniva considerata da molti critici come la base del declino della bellezza e della cura del disegno artigianale. La stessa perfezione di disegno, l'uniformità, venivano visti come un sintomo di cattivo gusto. La stampa ottenuta con cilindri consentiva di ottenere fini dettagli e sfumature difficili da ottenere nella stampa a blocchi fatta a mano. D'altra parte, la stampa meccanizzata non consentiva però – almeno inizialmente – di realizzare quelle vaste composizioni scenografiche, realizzate con molti blocchi incollati, che avevano fatto la gloria della carta da parati francese nel XVIII secolo.

Questa capacità fu sottomessa sempre di più dall'esigenza di obbedire ai design illusionistici. I riformatori del disegno, invece, consideravano più adatte a costituire la decorazione per i muri le forme piatte, i blocchi di singoli colori, le figure semplici e ripetute. Un'altra ragione che spiegava i bassi standard del design delle carte in Inghilterra, contrapposte a quelle francesi, era il desiderio dei produttori inglesi di tenere bassi i costi di produzione per aumentare il profitto. Qui veniva sottolineata in modo diretto la differenza rispetto ai francesi che spendevano per materiali più costosi e per processi di lavorazione più accurati e che pagavano anche molto di più i loro artigiani.

I produttori, grazie alla meccanizzazione del processo produttivo, furono in grado di diversificare il prodotto e di stimolare la domanda. Attorno al 1850-1860 il mercato era cresciuto moltissimo e numerosissime erano le proposte. In Inghilterra, il mercato era dominato da stili revival e da pastiche storici. Lo stesso si poteva dire anche della Francia. Elementi decorativi venivano combinati con motivi floreali per produrre schemi densi e stampati con colori molto forti, specialmente malve e le varie tonalità di magenta. Stili di

revival del Gotico e del Rinascimento erano molto richiesti, ripresi magari dagli ornamenti di Raffaello, e stampati con colori molto pieni e ricchi. Queste carte da parati “energiche” e forti, che imitavano gli effetti del cuoio e dei tessuti pesanti, venivano usate nelle stanze con presenza maschile – la stanza da pranzo, la libreria e la stanza da biliardo. Nello stesso periodo, però, i dipinti di Degas e di altri pittori ci mostrano le raffinatissime carte da parati – stampate a mano o a macchina – degli interni italiani a Roma, Milano, Firenze, Venezia e Napoli.

Attorno agli anni Cinquanta divennero molto popolari in Inghilterra (meno in Francia e Italia) le carte che raffiguravano la commemorazione di eventi sportivi (golf, caccia alla volpe, cavalcate nei prati, marine con vele), o eventi storici (giuramenti, fondazioni, edifici, persino battaglie). Questo tipo di carte da parati, benché disprezzate dai critici, divennero molto usate nelle case della gente umile perché costavano poco e perché educavano. Altri soggetti venivano pensati per locali di ogni tipo, da quelli dove si beveva a quelli nei quali, magari con una certa pudicizia, potevano essere utili soggetti erotici. A metà del XIX secolo, la produzione di carta da parati fu spazzata da un movimento di riforma dello stile che partì dall’Inghilterra. A quel tempo c’erano molte varietà e stili, comprese imitazioni su carta di marmo, legno, stucco, tessuti. Il realismo di questi schemi è oggi apprezzato ma al tempo architetti come Augustus W. Pugin (1812-1852) li consideravano il concentrato di tutto ciò che era sbagliato nel design vittoriano. Schemi naturali come quelli, secondo Pugin, non soltanto erano criticabili dal punto di vista estetico, ma erano anche inappropriati per decorare i muri interni delle abitazioni. La loro tridimensionalità non funzionava sulla superficie piatta e, secondo questi stilisti, produceva una

cattiva, disturbante impressione di profondità ingannevole per l'occhio. Pugin sosteneva bisognasse preferire ornamenti piuttosto che motivi realistici e questo suo pensiero si accordava molto, ad esempio, al gusto italiano, che già aveva espresso carte con motivi ornamentali astratti piuttosto che realistici.

I riformatori sostenevano che la decorazione di una superficie piatta doveva mantenersi piatta piuttosto che tentare di dare l'illusione di tridimensionalità. Una figura importante del movimento di riforma del design che avrebbe influenzato anche l'Italia fu appunto Augustus Pugin, anch'egli critico dell'uso della prospettiva, di illusioni di profondità e del trompe l'oeil; sosteneva l'uso di *pattern* piatti composti da forme semplici che dovevano confermare il muro come muro piuttosto che ingannare o contraddirlo o nascondere. Pugin disegnava carte da parati con schemi geometrici formali come fiordalisi, quadrifogli, motivi araldici, fiori e foglie spesso adattati da modelli medievali. Tali carte furono applicate in tutto il New Palace di Westminster (in 1837) per la cui progettazione – interna ed esterna – Pugin aveva vinto un concorso, anche se il suo nome non appariva essendo egli cattolico. L'esigenza di autenticità di Pugin e la convinzione che soltanto disegni piatti potevano coprire superfici piatte, divennero i principi fondamentali della riforma del design delle carte da parati in parte d'Europa e certamente in Inghilterra.

Nel 1850 le idee di riforma nel design furono promosse in Inghilterra dalle Schools of Design a South Kensington, e naturalmente dagli artisti e artigiani che vi lavoravano, come Richard Redgrave, preside della scuola, Sir Henry Cole (1808-1882), fondatore e direttore del Victoria and Albert Museum e

poi Owen Jones (1809-1874), designer e architetto. Owen Jones ammirava i motivi allora considerati esotici: islamici, egiziani ma anche greci, e li adattava ai suoi schemi e ai suoi disegni per la carta da parati che iniziò a disegnare a partire dai primi anni Cinquanta. Pubblicò l'importante *The Grammar of Ornament* (1856), molto considerato in tutta Europa. I suoi disegni geometrici e astratti erano più venduti di quelli di Pugin e venivano prodotti in alti numeri con la stampa a macchina.²³

Si richiedeva che le carte possedessero anche un valore morale, di educazione al bello e al comportamento virtuoso. Alle donne si ripeteva, attraverso riviste e libri, che la decorazione della casa contribuiva all'educazione della famiglia, stimolando lo sviluppo insieme morale, intellettuale e di sensibilità al bello. Si consigliava di non indulgere in decorazioni ingannevoli che potevano influire negativamente sui figli e anche impressionarli. La casa veniva concepita come un rifugio, un luogo di onestà, autenticità, sicurezza fisica e morale, dove potevano mantenersi valori veri e solidi contro il mondo esterno.

In tutta Europa con l'avvento dell'etica borghese si mantennero come centrali l'ordine, la pulizia, il decoro anche morale degli elementi d'arredamento e così anche delle sempre più diffuse carte da parati. Le strategie decorative che impiegavano illusione e inganno, per esempio nell'imitare materiali come legno o marmo, cominciarono a essere criticate. Le carte da parati di Pugin avevano ornamenti araldici e medievali, mentre quelli di Owen Jones mostravano una natura stilizzata riducendo fiori e foglie a forme

²³ Marino Ilde, *Esotismo: Architettura e arti decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Altraidea, Firenze 2016, pp. 66-74.

simmetriche. Questa – a parte le carte scenografiche che rappresentavano spazi e paesaggi ma su pareti intere – fu anche la strada percorsa dai designer francesi e poi italiani che lavorarono alla San Carlo.

Capitolo 4

Uno stabilimento modernissimo

Fu soltanto nel 1845, che le Manifatture del Fibreno ottennero la concessione della produzione di carta da parati. Una concessione dapprima generica (e dunque non una privativa), che consentì di svolgere l'attività in un settore dello stabilimento di via Tavernanuova e poi, con concessione in esclusiva, in uno stabilimento appositamente costruito, concepito secondo i più moderni ritrovati dell'architettura e dell'ingegneria industriale. La Seconda guerra del Risorgimento che aveva portato alla fine del Regno delle Due Sicilie aveva bloccato per anni i progetti, e proprietari, i Lefèbvre, con le loro famiglie, si erano tenuti lontani dall'Italia un tempo complessivamente superiore ai tre anni, dal 1860 al 1865, ma la fabbrica iniziò a essere costruita nel 1861 e venne pronta in poco tempo, dopodiché, la produzione di carta iniziò.

Non era un campo nuovo. Era dagli anni Quaranta, come si è detto, che le Manifatture del Fibreno producevano carta da parati secondo il metodo della stampa a blocchi (block-printing). Stampavano su rotoli di carta dei motivi a due o quattro colori o monocromi. È il metodo che abbiamo già descritto, che produceva carte da parati di altissima qualità ma anche molto costose perché prodotte con un procedimento lento e molto laborioso.

La nuova fabbrica invece si sarebbe avvalsa degli ultimi ritrovati in materia di macchine industriali e di meccanizzazione per affiancare, alla carta da parati prodotta a

mano, la carta da parati stampata, e ciò ne centuplicò la quantità prodotta.

In un documento datato 1861 vengono forniti i dati industriali dell'azienda aggiornati al 1859 riguardante proprio la carta da parati, quindi prima della costruzione dello stabilimento dedicato. Ogni anno venivano prodotti circa 1.130.000 metri di carta nelle varietà più diverse. Per star dietro alle richieste che arrivavano abbondanti, le Manifatture del Fibreno avevano potuto contare sino a quel momento su una sola unità specializzata che però non era in grado di inviare sul mercato una quantità adeguata di prodotto. Il nuovo, importante, investimento, si rivelò vincente per oltre 25 anni.



La ex Fabbrica di Carta del Liri, poi Cartiere Meridionali, in primo piano e in secondo piano: sulla sinistra la San Carlo e sulla destra il complesso delle Forme.

La nuova fabbrica, distante poche centinaia di metri dalla principale, chiamata Fabbrica San Carlo, oggi non esiste più: è stata interamente demolita e i suoi mattoni e le sue pietre riutilizzati dalla popolazione di Isola.

Sorgeva a circa 400 metri a nord-est del complesso della Fabbrica delle Forme. Il nome del Fondo San Carlo è ancora oggi ricordato da una via omonima che disegna un quadrilatero chiuso a nord da via Carnello (è la via che porta alla località Carnello).²⁴ Al suo posto oggi vi sono case, parcheggi e spiazzi erbosi ma soprattutto un fabbricato di edilizia popolare costruito negli anni Settanta. Esiste una fotografia, qui riprodotta, che mostra lo stabilimento in secondo piano, in fondo. Tra questo lungo edificio, che nella fotografia mostrata sopra viene ripreso nel 1901, e la fila di casette popolari, ci sono il Fondo Strada dei Gelsi e il Fondo San Carlo, appunto.²⁵ Probabilmente, la massa bianca visibile sulla sinistra era il villino detto Trianon, che crollò quasi interamente nel terremoto di Avezzano del gennaio 1915.

Un'altra fotografia ci mostra lo stabilimento, con gli edifici sulla sinistra, e il muro di cinta che correva parallelo alla strada per Arpino e che in fondo si incrociava già a quel tempo con il piazzale della ferrovia, che divideva la proprietà dall'esterno. La fotografia è ripresa probabilmente a fine Ottocento.²⁶ Si

²⁴ Petrocchi Massimo, *Le industrie del Regno di Napoli dal 1850 al 1860*, Napoli 1955, p. 33.

²⁵ La datazione della fotografia è ricavata dal raffronto fra le fotografie storiche di Isola. Nella fotografia si vede uno spazio tra la quarta casa da sinistra e la quinta, edificate a fine Ottocento (circa 1898-1899), dove verrà inserita una stretta abitazione nel 1902. Non essendo quella casa ancora presente, la fotografia risale al periodo 1900-1901.

²⁶ La valutazione della foto è stata fatta dall'esperto Bruno Ceroli, che ha riconosciuto l'assenza, nella fila di case che si trova in basso, dell'abitazione costruita appunto nel 1902. Comunicazione di Bruno

tratta del lungo edificio che si trova al centro della fotografia, in prosecuzione della fila di alberi che si diparte dal lato destro; è l'edificio più lontano, alla sinistra della massa scura degli alberi del Parco Lefèbvre, piuttosto addossato al poggio oggi attraversato da Via Quaglieri verso Arpino. L'edificio correva parallelo al Canale delle Forme dal quale era separato da due metri di camminamento e che, a sua volta, lo separava dal Fondo Strada dei Gelsi.²⁷



Stabilimento San Carlo probabilmente attorno al 1895.

Ceroli all'autore: maggio 2018 e luglio 2020.

²⁷ Secondo lo storico locale Bruno Ceroli, che ha condotto a lungo ricerche in merito e che è un grande esperto delle vicende di Isola del Liri e delle sue fabbriche, la fabbrica si trovava sul lato est del canale che portava acqua derivata dal Fibreno e che muoveva i macchinari della fabbrica; secondo Amleto Iafrate, autore di alcune monografie sulla storia delle industrie di Isola del Liri e custode di una vasta documentazione, si trovava sul lato destro, occidentale, dello stesso canale.

Attorno alla fabbrica si vedono dei seminativi e una piccola casa di servizio che fa accedere da un lato alla casa colonica sulla sinistra. La fabbrica aveva una pianta a ferro di cavallo, come viene mostrato in varie mappe e nelle descrizioni, pianta che qui non si vede perché nascosta dal lato nord. Questo aveva una lunghezza di 156,80 metri ed era composto, come si può vedere, da due piani alti più un solaio. Il lato sud, che nella foto non si vede, aveva la stessa lunghezza ma era alto meno della metà del primo, 5,60 metri e disposto su tre capannoni lunghi come il primo. Sul lato destro si vede il fronte principale dietro a un edificio che era probabilmente la casa colonica San Carlo. Il lato nord è addossato a un terrapieno che ospitava (e ancora ospita) il canale artificiale delle Forme. Dal canale delle Forme la fabbrica era separata da un passeggiatoio largo poco più di due metri.²⁸ Parallelo alla fabbrica sul lato opposto, sud, scorreva il torrente naturale Magnene, fornito di buona portata d'acqua che serviva per gli scarichi dei rifiuti di lavorazione (e di coloranti) tanto per la San Carlo, quando per le Forme e che, attraverso condutture sotterranee veniva portato sotto Palazzo Lefèbvre del quale costituiva lo scarico rifiuti.

Interessante anche apprendere che l'edificio San Carlo al cui interno si muovevano macchine gigantesche veniva frenato e rafforzato (probabilmente per proteggerlo da sollecitazioni e oscillazioni pericolose per la struttura) da tre ordini di catene di ferro, cioè 30 catene agganciate all'edificio da piatti di ghisa circolari esterni.²⁹ La Fabbrica San Carlo era gigantesca e le fotografie purtroppo riprese da lontano non rendono giustizia

²⁸ Perizia de Rogatis, *Divisione eredità conte Ernesto Lefèbvre (1915-1916)*, p. 46. Collezione fratelli Iafrate Isola del Liri.

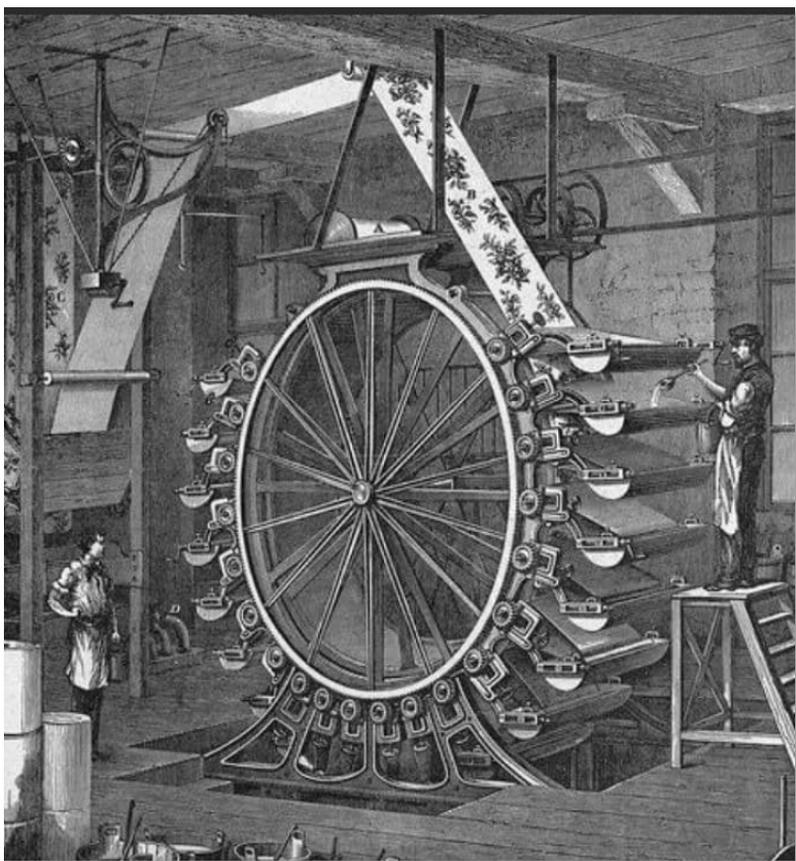
²⁹ *Ibidem*.

alle due dimensioni. Essa sorgeva quasi estranea in un paesaggio rurale ancora sgombro di costruzioni ma armonioso.

L'accesso avveniva dal lato della strada di Arpino, a sinistra della foto soprastante, ma un secondo accesso era previsto, come si vede anche dalla stessa fotografia, dal muro di cinta e dalla casa colonica attraversando il fondo San Carlo. Poco dopo la costruzione, anche se la data esatta non è possibile determinarla, la fabbrica delle Forme fu allacciata, con un binario privato, alla rete ferroviaria il cui binario iniziava in un piazzale vasto che si apriva sul lato posteriore della stessa. Di questo allacciamento si giovò anche la San Carlo che fu unita con una strada privata carrozzabile alle Forme, con ogni probabilità fornita di binari, e dunque all'allacciamento ferroviario.

La Fabbrica San Carlo, il cui nome non era un omaggio a Charles Lefèbvre, come si legge in molte cronache locali, ma era dovuto al fondo San Carlo sul quale sorgeva (insieme al fondo Montemontano), era servita dal corso della "Verga d'oro" che scorreva a est, a poche centinaia di metri da Palazzo Lefèbvre. La sezione di edifici sulla destra, in primo piano, che conteneva sicuramente i macchinari che mettevano in modo le macchine più grandi, come la Gontani & Marten, a giudicare dalla descrizione dell'ingegner De Rogatis doveva sorgere sul lato nord, quello mostrato nella foto, probabilmente nella parte più vicina all'ingresso.

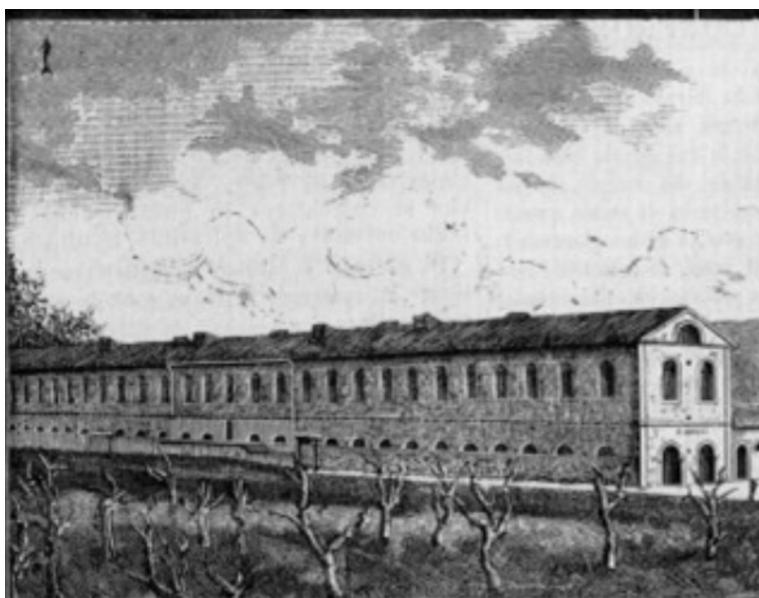
La richiesta di carta da parati a più colori si era accresciuta grazie alla sistemazione delle case borghesi a partire dalla metà del secolo. I tessuti d'arredamento, diffusi sino ai primi decenni dell'Ottocento e sostituiti, in vari periodi, da costosissime pitture colorate, carte dipinte, erano stati infine soppiantati dalle carte da incollare ai muri, in colori e disegni sempre più elaborati che cominciarono a essere prodotti in una



La macchina prodotta dalla Potter & Ross a partire dal 1839. Alla San Carlo verrà montata una macchina simile, a 24 colori, prodotta dalla Gontani-Marten di Parigi.

È significativo che la costruzione della Fabbrica San Carlo sia stata contemporanea a quella delle Industrie Chimiche Lefèbvre di Bagnoli alla fine del soggiorno parigino. Ciò dimostra che, nonostante tutto, anche dopo l'Unità, Ernesto aveva una grande fiducia nel futuro, e che le promesse del nuovo regime sabauda rispetto agli investimenti che intendeva fare a Napoli e nel Meridione d'Italia sembravano sincere. Secondo le stime dell'ingegner De Rogatis l'estensione della fabbrica era di 7740 metri quadri su una superficie totale di servizio di circa 15.400. L'edificio viene definito dallo stesso "grandioso". La lunghezza complessiva era di 156,80 metri circa e la larghezza di 25 metri. La parte inferiore era composta da tre ampi vani, con quello centrale più grande. I due vani più grandi ai due estremi erano serviti da grandi finestroni, la parte centrale, più stretta, probabilmente era usata come corridoio di passaggio per i materiali e gli uomini.

In lunghezza la fabbrica era illuminata da 28 finestroni da un lato e 30 dall'altro (nella foto soprastante si vede il fianco con 30 finestroni). L'articolazione interna era composta, al pian terreno, da una sala del custode, un'ampia sala d'aspetto dove venivano fatti attendere i clienti, esisteva anche una sorta di spaccio per i piccoli quantitativi, con tanto di cassa e banco per l'incarto.



Fabbrica San Carlo nel 1884. Lato nord. Si intravede prima dell'edificio il terrapieno di sopraelevazione del canale delle Forme che serviva da forza motrice anche allo stabilimento delle Forme, circa 400 metri più a est.

Sempre al pianterreno del fabbricato alto due piani (raffigurato qui sopra) c'erano due sale lunghe ciascuna 69 metri e larghe 19,20, eguali per larghezza e lunghezza, comunicanti fra loro. La prima ospitava il Salone per le macchine a goffrare e la seconda il Deposito della carta. Dal momento che l'immagine è priva di punti di vista si fatica a comprendere quali fossero le proporzioni dello stabile, che era molto grande. In questa immagine si notano degli alberi da frutta non visibili in quella di pagina 46 (di circa 10 anni più recente), quando i vasti meleti e pereti delle proprietà Lefèbvre cominciarono a essere abbattuti sul lato nord.

La goffratura era un particolare tipo di calandatura che permetteva di ottenere un disegno semplice sulla carta da

parati, imprimendola a pressione. Un sistema di canali di scolo consentiva di far affluire nel Magnene, che scorreva sotto lo stabilimento, le acque reflue o di scarico. Comunicanti con questo sistema di ampi saloni c'era una Sala per la lavorazione delle stampe a mano, dedicata alla carta da parati rifinita a mano, la più costosa, destinata a una clientela esigente e limitata. In una delle immagini pubblicate nel fascicolo 11 della rivista dedicata all'*Esibizione di Torino del 1884*, si vede come questa macchina dedicata alla complessa produzione di carta a mano avesse almeno 12 postazioni.

A destra delle precedenti due divisioni c'era una terza divisione longitudinale con altre grandi sale, e macchine decisamente enormi per il tempo: la Sala della macchina da taglio della carta da tappezzare (posta in una sala lunga circa 20 metri), la Sala per gli stenditoi della carta, dove questa veniva messa ad asciugare dopo la lavorazione e la Sala per la stampa (della rimarchevole lunghezza di 113,50 metri). Seguiva una sala di 14,50 metri: la Sala per l'avvolgimento e il taglio della carta medesima. Si trattava di sale e di ambienti del tutto all'avanguardia simili, per dimensioni, a quelli delle grandi fabbriche di carta da parati del mondo anglosassone ma tipologicamente simili a quelli francesi. Vicino a queste sale vi era poi un grande deposito dove la carta avvolta e finita veniva depositata in attesa della spedizione. In mezzo a questi grandi spazi c'erano dei "vani", delle sezioni più piccole dove si inserivano fasi della lavorazione intermedia.

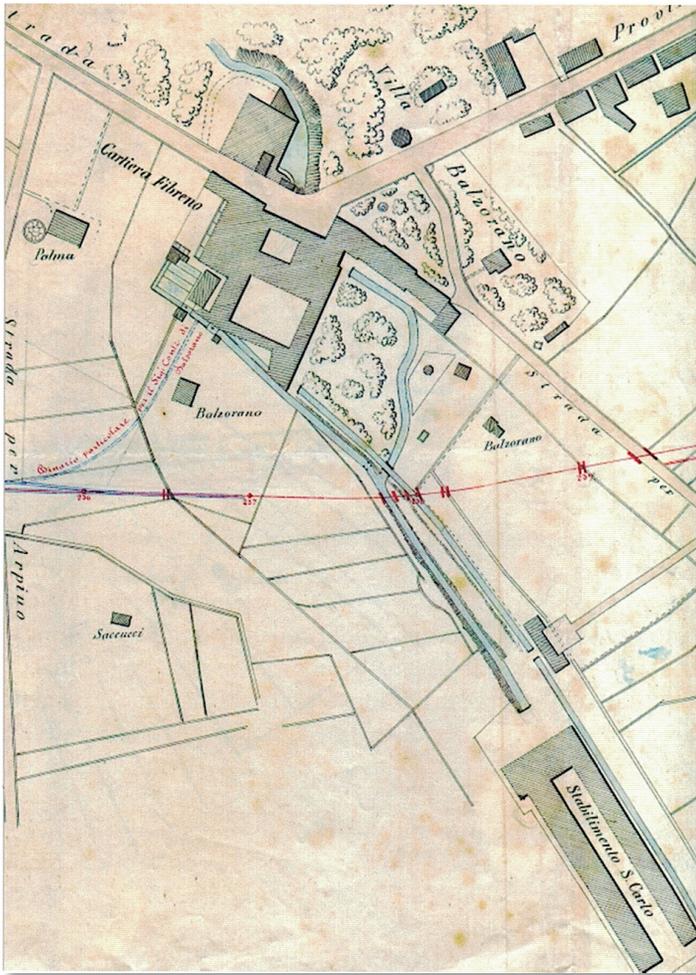
La tipologia costruttiva è molto simile a quella della fabbrica immortalata nel 1833 dal pittore Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) ovvero *La casa e la fabbrica di Monsieur Henry*, che si trovava a Soissons. La fabbrica di Isola del Liri è molto più grande, più moderna, forse tre volte più

grande ma il corpo lungo, la forma allungata, i due piani e la facciata la ricordano molto.

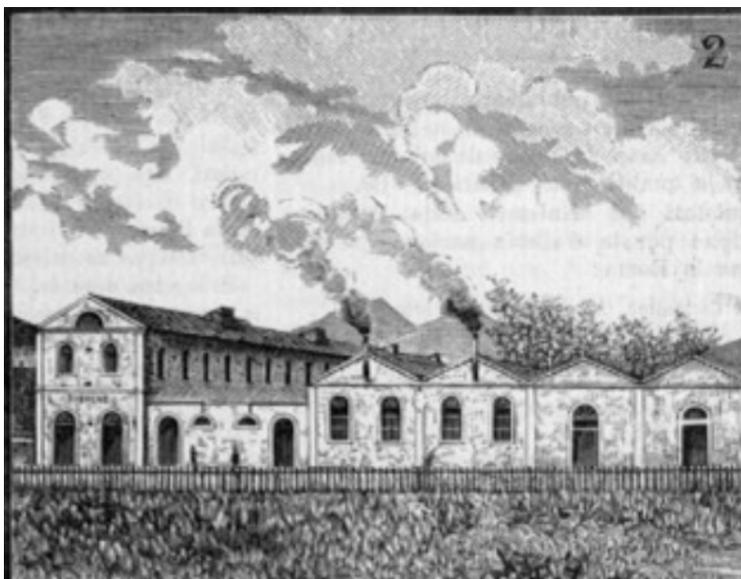


La fabbrica di carta da parati e di stampa di Monsieur Henry a Soissons (1833). Dipinto di Camille Corot. Philadelphia Museum of Art. Si tratta di una fabbrica molto più piccola di analoghe francesi, come la Zuber o le Manifatture del Fibreno.

Nella fabbrica di Monsieur Henry ancora non esistevano macchine a stampa automatiche: la lavorazione era fatta a mano. Pertanto, le dimensioni erano minori. Ma si nota già la tipologia di fabbrica che tende ad avere un fronte largo, un corpo allungato e altri edifici accostati attorno a un cortile. La villa sulla sinistra ricorda molto la Villa Lefèvre (oggi Villa Nota) costruita nello stesso periodo della San Carlo.



Complesso del Fibreno: in alto le Forme, il sistema di canali e strade. Lo stabilimento San Carlo è rappresentato con due ali uguali, ma l'ala sud era molto più bassa.



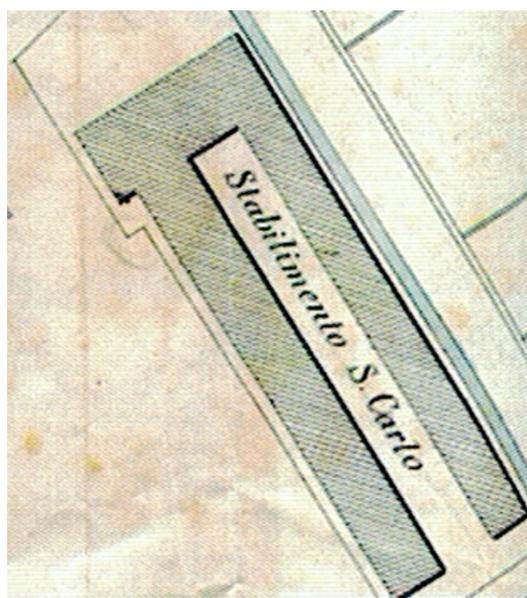
Fabbbrica San Carlo nel 1884. Facciata e ingresso dal lato ovest.

L'esatta ripartizione di queste sale si può ricostruire seguendo la descrizione della Perizia de Rogatis, riportata in appendice al presente testo. Nell'immagine riportata sopra si vedono bene, oltre all'edificio grande e lungo circa 160 metri, dove si situavano tutte le più importanti lavorazioni, altri quattro capannoni lunghi e più bassi per lavorazioni secondarie connessi al corpo più alto da un fabbricato che doveva contenere un vasto atrio d'ingresso e uffici.

Dalla Sala per la stampa si accedeva attraverso un vano al cosiddetto "Compreso per il lavaggio dei feltri", dove si lavavano i feltri usati nella lavorazione quotidiana. In questa sala, che necessitava di moltissima acqua, le acque pulite del Fibreno venivano immesse attraverso grosse tubature con presa dal vicino canale delle Forme e venivano poi scaricate attraverso un sistema di tombini nel Magnene che passava,

come si è detto, sotto lo stabilimento. Fondamentale era poi la struttura che ospitava la dinamo per la produzione di energia elettrica (installata negli anni Novanta) e la turbina per la produzione di energia che veniva trasmessa attraverso un complesso sistema di assi e ingranaggi alle macchine della fabbrica.

Completavano l'edificio, al pianterreno, un grande salone (19,50x5,50 metri), chiamato Sala per falegnami e spedizioni dove i rotoli della carta da parati venivano inseriti in imballi e con carrelli portati verso i carri e poi le carrozze ferroviarie. La fabbrica disponeva anche di una completa Officina meccanica che la rendeva completamente autosufficiente per quanto riguardava guasti e cambi di pezzi di normale manutenzione e non solo.



Dettaglio della Fabbrica San Carlo-Fibreno che evidenzia la pianta a forma di cavallo, la presenza del canale delle Forme sul lato Nord e l'ampio piazzale di carico e scarico sul fronte est. Il Magnene, sul lato sud, qui non viene rappresentato.

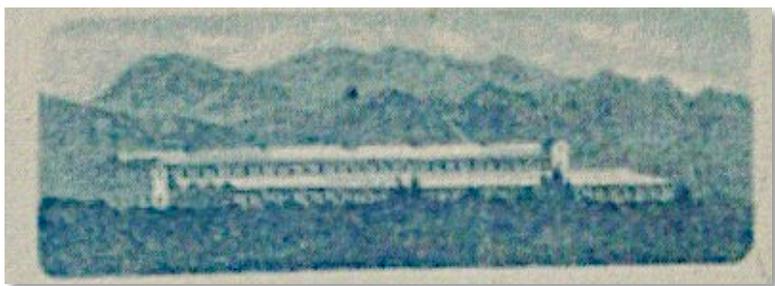
I Lefèbvre facevano sempre in modo di avere i migliori tecnici nelle loro fabbriche in grado di fare velocemente riparazioni altrimenti impossibili e di fabbricare addirittura i pezzi necessari che diversamente dovevano essere ordinati all'estero con attese lunghissime e prezzi esorbitanti perché non esistevano in serie e dovevano essere realizzati appositamente. Evitavano così i costosissimi fermi di produzione che erano diffusi nelle fabbriche del tempo. Per questo motivo era stata allestita una Fucina completa di ogni attrezzatura che consentiva di creare gli stampi, di fondere ferro, acciaio e ghisa e di stampare i pezzi di ricambio necessari. L'officina era dotata delle attrezzature più moderne dell'epoca, come cappe di aspirazione che evitavano il dannoso ristagno di fumi e acidi, ventole, mantici e probabilmente materiali refrattari come ceramiche speciali. Questa politica di autosufficienza era stata una caratteristica di Charles che fu seguita anche dal figlio Ernesto. Esiste un'immagine, riprodotta qui sotto, di una cartolina che raffigura lo stabilimento. Si comprende qui che a un certo punto lo stabilimento acquisì una personalità giuridica autonoma come Società Anonima per la Fabbricazione delle Carte da Parati.³⁰

³⁰ Questa circostanza richiede ancora un approfondimento, al momento non rinvenuto.



Cartolina che riproduce l'aspetto da sud della Fabbrica San Carlo-Fibreno. A un esame attento si rivela l'alto corpo di fabbrica del lato nord e i tre bassi capannoni, della stessa lunghezza, del lato sud.

L'immagine è molto rovinata ma ci dà alcune informazioni importantissime sulla struttura dello stabilimento che si possono apprezzare soltanto ingrandendo i particolari. Come si vede, lo stabilimento era grandissimo: la sezione nord, verso le colline, alta due piani più solaio era affiancata da quattro capannoni più bassi e da un ingresso molto alto che conteneva gli uffici.



Purtroppo la cartolina è mal conservata, ma il profilo dello stabilimento e la sua grandezza sono evidenti.

Altri locali erano l'abitazione del custode, che viveva permanentemente nella fabbrica con la sua famiglia e la Sala delle mole, molto importante, dove venivano rigenerati i cilindri a stampa di ferro o piombo. Sempre al pianterreno esisteva una grandissima Sala per la stampa della carta da parati a sfondo misto, lunga ben 79 per 5,50 metri (occupava metà del lato Sud dell'edificio) che ospitava una macchina speciale che gestiva più colori e più passaggi di colore per ottenere particolari effetti: qui era ospitata la grande macchina Gontani & Marten.

C'erano poi depositi vari per la carta nuova e per gli stampi. Il piano superiore della facciata (lato est) era occupato interamente da uffici dove lavoravano i disegnatori. A proposito di questi, viene citato un disegnatore che proveniva da Udine, di nome Simonetti, che compare nei documenti senza altri – almeno per il momento – dettagli.³¹ C'erano uffici tecnici, commerciali, per venditori, dirigenti, dove si effettuavano i pagamenti, si invitavano i clienti, si inviavano telegrammi, si scrivevano lettere e fatture. C'era poi un grande soppalco adibito a deposito di oggetti e materiale di minore utilizzo. Attorno al 1880 (la testimonianza è del 1884 su *L'Illustrazione italiana*) la Fabbrica San Carlo fu unita allo Stabilimento delle Forme da una linea telefonica.

Come si può stimare facilmente da questa descrizione, la Fabbrica San Carlo era molto moderna ed era stata costruita adottando le più avanzate soluzioni architettoniche pensate al tempo per le industrie. La sua forma allungata, razionale, la rendevano, dal punto di vista industriale, assolutamente

³¹ Amleto Iafrate, *Collezione dell'avv. Amleto Iafrate. Opuscolo illustrativo. Isola del Liri e le sue industrie. Profili storici e note critiche*, Isola del Liri 2018, senza pagina ma comunque nella sezione in cui si commenta il pannello 22.

efficiente. Le ampie e alte finestrate, oltre 20 per ogni lato, la rendevano luminosa.

In questo era molto simile alla di poco più piccola Fabbrica Chimica Lefèbvre, tanto che, se non era lo stesso l'architetto, erano gli stessi i criteri adottati. Anche se nella Valle del Liri si erano già sviluppate alcune cartiere, non si era ancora visto niente del genere e soltanto più tardi arriveranno le grandi cartiere che sopravvivranno alle Lefèbvre. Nemmeno la Fabbrica di Carta del Liri, che prese poi il nome di Cartiere Meridionali, disponeva della cartesiana modernità della San Carlo di Ernesto Lefèbvre.

Naturalmente non sappiamo chi producesse la carta da parati che ha ispirato Adriano Cecioni (1836-1886) per il suo *Interno con figura* datato 1867, ma si trattava proprio del tipo di carta da parati che almeno per il 75% in Italia veniva prodotta dallo stabilimento San Carlo: un disegno geometrico a colori vivaci molto diffuso in quel periodo in Francia e in Italia, mentre in Inghilterra si preferivano altri motivi e altri colori.

Capitolo 5

Progressi tecnici

Dopo aver affiancato alla produzione a mano la produzione meccanica, la Fibreno cominciò a migliorare la propria dotazione tecnica. Attorno al 1880 acquistò una macchina del tutto simile al modello sviluppato da Potter & Ross e poi da Leroy, ma costruita dall'officina Gontani & Marten di Parigi. Era una macchina a 24 colori, costosissima e unica in Italia. Era anche tra le più grandi d'Europa; sarà superata soltanto da un unico esemplare a 24 colori delle fabbriche Leroy. Questa la descrizione della macchina, che contiene molte informazioni interessanti:

Questa macchina, del più recente modello, è di una perfezione sorprendente; si compone tra gli altri pezzi di un tamburo pressore di 10 metri di circonferenza intorno al quale si volgono i rotoli di carta grezza pronti a ricevere la stampa. Intorno al tamburo pressore vanno sistematicamente a piazzarsi (secondo il disegno da eseguire ed il numero di colori che esso richiede) da 1 a 24 cilindri incisi del diametro variabile da 14 a 23 centimetri. A norma dello sviluppo del disegno questi cilindri incisi stanno montati sopra alberi mobili, appoggiati sopra cuscinetti di bronzo, all'estremità dei quali si collega un ingranaggio che agisce sulla grande ruota regolatrice di ferro fuso, la quale serve al movimento preciso dei cilindri, una volta questi messi a posto. Intorno alla grande macchina sono disposte delle vaschette di metallo che contengono i colori e nelle quali passa un feltro senza fine, o manicotto che dir si voglia, girante sopra piccoli rotoli e aderente al cilindro impressore che esso alimenta del

colore che assorbe. Le vaschette son montate sopra camere mobili attaccate alla macchina e munite di una scorroia a vite differenziale che serve a far muovere le vaschette in tutti i sensi, secondo le resistenze dell'esecuzione del disegno da imprimere.³²

Dopo stampata la carta, umida ancora del colore ricevuto, la stessa è trascinata da un movimento automatico sopra uno stenditoio meccanico, dove mediante un sistema di catena senza fine, fornite di bacchette aggrappatrici formanti una ferrovia aerea, percorre la lunghezza di 100 metri al termine dei quali si arresta completamente asciugata. Dopodiché passa sopra un apparecchio che la taglia della lunghezza prescritta e l'avvolge in tanti rotoli, pronti e trasportati in magazzino per essere quivi imballati e spediti.

Questa macchina colossale, l'unica esistente in Italia, produce essa sola 1200 rotoli al giorno, della lunghezza ognuno di otto metri. Richiede l'assistenza di sole dodici persone offrendo il vantaggio di stampare in una sola volta tutto il disegno, che per la molteplicità dei suoi colori dovrebbe, se fatto da un'altra macchina o con la stampiglia, essere ristampato cinque o sei volte a seconda del numero dei colori, quintuplicando o sestuplicando la spesa di manodopera e il tempo necessario occorrente a produrre il corrispondente numero di rotoli.³³

Come si vede un ruolo importante ebbero i cilindri per l'impressione a macchina delle carte da tappezzeria.

³² Sul modello di macchina e il costruttore cfr. Erculei R., *Le carte decorative artistiche del Fibreno*, in *L'illustrazione italiana*, Treves, Milano 1884, p. 135. La macchina ancora presente, arrugginita, ma non più funzionante, viene citata nella *Perizia de Rogatis* del 1915 ma senza che venga menzionato il modello.

³³ *Memoria degli Amministratori dello Stabilimento del Fibreno al Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio*, citato da Edmondo e Amleto Iafrate, op. cit. pp. 111-112. Il documento risulterebbe essere una memoria presentata per concorrere a un premio di incoraggiamento, presente nella Collezione Iafrate. La descrizione continua ma le altre informazioni sono meno interessanti.

Essi richiedevano un procedimento non meno delicato di quello delle tavole-stampo per l'impressione a mano. Fatti di legno forte e omogeneo però a volte anche di ottone, erano tutti attraversati da un asse interno sporgente dalle basi, a mo' di perni, al fine di poter essere appoggiati e ingranati alla macchina.

Lavorati dapprima al tornio per una perfetta cilindricità, l'incisore portava in rilievo sulla loro superficie il disegno, o parte di esso, che doveva essere stampato. Della lunghezza di 48/50 centimetri, il loro diametro variava ordinariamente dai 10 ai 40 centimetri, secondo lo sviluppo richiesto per la continuità o la ripetizione del disegno, senza tracce di salti o interruzione.

I cilindri di legno erano i più usati perché offrivano una maggiore facilità e varietà di disegni ed erano d'altra parte lavorati nello stesso modo delle tavole-stampo e come queste potevano contenere anche parti metalliche, in ottone o in rame atte a ridurre la fatica dell'incisore o contornare i feltri per i pieni di colore, i cilindri d'ottone furono dapprima soltanto usati per le tappezzerie rigate (linee parallele, strisce larghe e piccole, punteggiature) in quanto incisi al tornio con punzone, poi anche per disegni meno elementari con la tecnica dell'incisione all'acido nitrico. I cilindri, come del resto le tavole-stampo, richiedevano molte cure per loro pulizia e la loro conservazione in magazzino, asciutto e semioscuro, i primi appoggiati per i loro perni e mensolette, le seconde su scaffali. Gli uni e le altre erano enumerati secondo la qualità richiesta per imprimere un disegno completo.

Nell'immagine seguente, che rappresenta un dipinto di Adriano Cecioni (1836-1886), oltre la porta aperta nel vestibolo si intravede un'altra carta da parati a fiorami su

fondo rosa. La casa rappresentata è una casa borghese che mostra dignità e un certo benessere ma non è certo una casa di lusso, come si può notare dallo stato della porta reso in modo realistico da Cecioni (sembra vecchia e rovinata) e dalla tipologia della sedia. Il dipinto dimostra che questi rivestimenti erano accessibili anche a classi non particolarmente ricche come quelle medio-borghesi.

Oltre a Cecioni, un altro artista che ha frequentemente ritratto interni borghesi e altoborghesi dell'Italia umbertina è stato Silvestro Lega (1826-1895).



Interno con figura di Adriano Cecioni, 1867.
Galleria d'Arte Moderna di Roma.



Silvestro Lega, *Due bambine fanno le signore* (1873 circa). Collezione privata, Istituto Matteucci-Viareggio. La carta da parati che adorna lo sfondo era tipicamente usata in Italia e in Francia e viene oggi considerata “stile italiano”.

La carta da parati che adorna lo sfondo è del genere “arabescato” tipicamente usata in Italia e in Francia sin dal XVIII secolo; questa in particolare viene oggi definita “stile italiano”.

Si trattava di motivi eleganti trattati spesso in colori ocra che imitavano l’oro. A volte venivano trattate anche con polvere di lana. Il disegno si può osservare meglio nel particolare che segue. La carta moderna riprodotta da originali presenti in grandi palazzi, rappresentano esattamente il tipo di carta da parati che gli esperti della Fibreno riproducevano prendendoli dai migliori esempi dei palazzi di Napoli, Roma, Firenze e altri luoghi in dell’Italia, e che furono celebrati a Napoli nel 1873 e soprattutto a Milano nel 1881 e a Torino nel 1884.



Particolare del dipinto di Silvestro Lega, si vede meglio la carta con disegno damascato tipico del gusto italiano della seconda parte del secolo XIX.



Esempio di carta in stile italiano prodotta oggi su imitazione di quella antica del XIX secolo. Il motivo poteva essere riprodotto con stampa a blocchi oppure con polvere di lana.

I disegnatori

Ma chi erano i disegnatori, gli incisori, i tecnici e gli artigiani che i Lefèbvre fecero lavorare nella loro fabbrica? La privativa di Charavel impediva lo sviluppo di una fabbrica in grande stile, ma quando, a partire dal 1840, la Fibreno inizia la produzione vera e propria di carte da parati, la manodopera tecnica e artistica necessaria per lo sviluppo di quell'industria manca quasi completamente, così Charles Lefèbvre dovette

giocoforza far venire artigiani dalla Francia anche se pare attestata la presenza di disegnatori italiani come quel tale Simonetti del quale però altro non si conosce. Purtroppo, al momento, non conosciamo i nomi di questi veri e propri artisti del disegno e artigiani abilissimi nell'intaglio delle tavolette di legno (può darsi, anzi è pressoché certo, che un certo numero venissero acquistate dalla Francia).

Sappiamo da testimonianze più tarde (*L'Illustrazione italiana* n. 35 del 1884) che alcuni di loro venivano inviati nei grandi palazzi nobiliari di Roma (ma presumibilmente anche di Firenze e Roma) per riprodurre i disegni dei tessuti delle carte da parati che adornavano quei luoghi. Sicuramente, a Isola del Liri ricevevano una buona paga. Tuttavia, per quanto riguarda la documentazione attualmente disponibile, non conosciamo i loro nomi. Certamente avevano a disposizione un dipartimento o sala disegno destinata al loro lavoro sul fronte della fabbrica, presumibilmente in locali ampi e ben illuminati.



Esempio di disegno di William Morris.

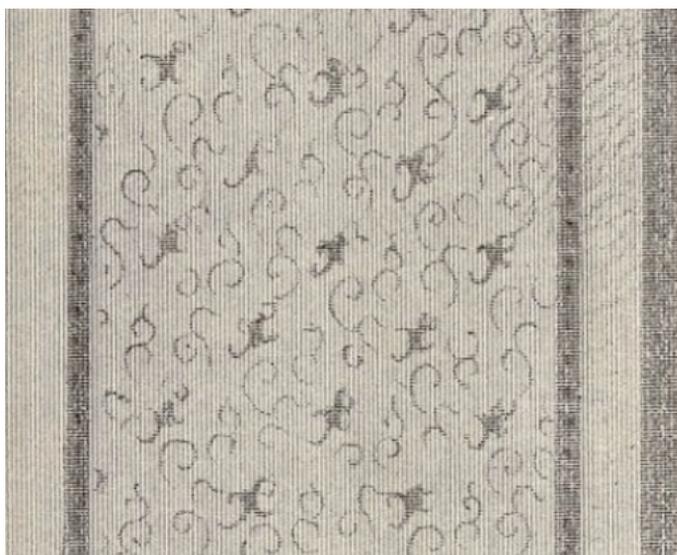
Lo scrittore e designer William Morris è oggi molto ricordato per le sue carte da parati. Ne disegnò 50 varianti diverse utilizzate in Inghilterra e altrove e la sua influenza fu duratura. Si ritiene che il suo lavoro rappresenti una sorta di compromesso fra gli stili degli anni Cinquanta e i successivi. Morris evitava gli effetti tridimensionali che andavano tanto di modo a metà del secolo, ma neppure applicava la severità geometrica dei riformatori del design come Pugin. Laddove

Pugin e altri rendevano astratta la natura seguendo una serie di regole e formule derivate da esempi storici, l'astrazione di Morris, invece, nasceva dalla sua osservazione diretta delle forme organiche: fiori, animali, alberi. Era ispirato dalle loro curve armoniche e dai loro schemi ripetuti. Al posto dei fiori esotici, molto apprezzati dai produttori, Morris preferiva usare disegni di fiori comuni che si potevano trovare in campagna. Uno dei disegni più popolari di Morris fu Trellis (1864), che imitava un graticcio che sosteneva delle rose. Motivi di questo genere erano considerati poco eleganti in Italia e gli esempi che abbiamo in Italia ci fanno notare come la nazione sorella, dal punto di vista del gusto e dei motivi, fosse proprio la Francia.



Trellis di William Morris (1864). Imitazione di un graticcio per rose molto apprezzato in Inghilterra, meno in Francia e Italia.

Attorno al 1870 cominciarono a essere prodotte carte da parati che a una certa altezza cambiavano il motivo per rendere meno monotona la parete e per non avere un singolo schema per ogni parete. Attorno al 1880 questa soluzione venne adottata in molte parti d'Europa e anche in Italia. Non abbiamo al momento esempi provenienti dalla San Carlo.



Particolare ricavato da un'illustrazione di Ximenes in bianco e nero. Esempio di un pattern della San Carlo-Fibreno (ricavata dal n. 35 *L'Illustrazione Italiana*, 1884).

Carta da parati per le camere dei bambini

Con l'espansione del mercato della carta da parati si pensò di specializzare la produzione creando motivi adatti ai salotti, alle sale di lettura, alle camere dei bambini e alle sale da pranzo. In Inghilterra si ricordano, tra gli altri, i motivi

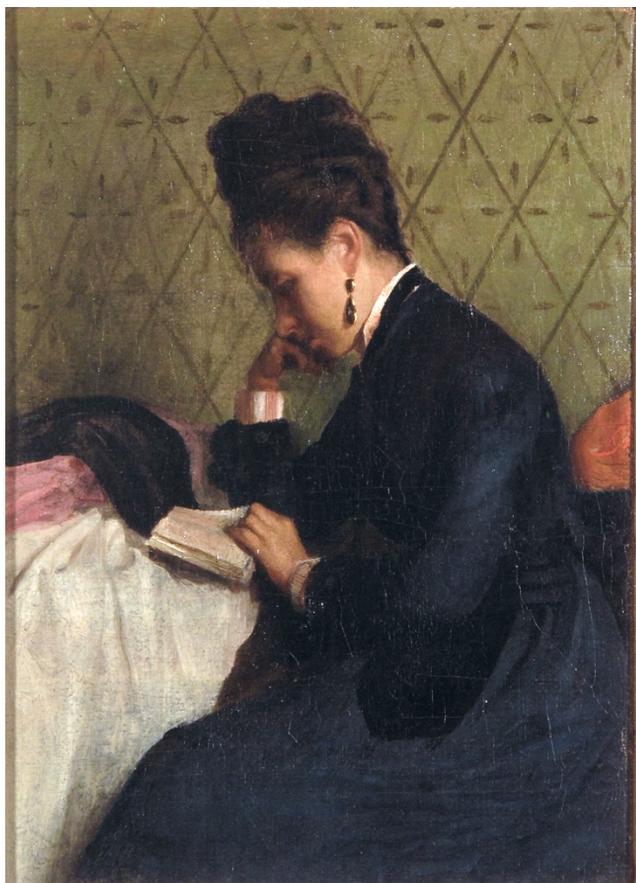
disegnati da Walter Crane (1845-1915). Viene ricordata spesso la sua *Bella addormentata* (*Sleeping Beauty*, 1879), che aveva qualità di bellezza e di insegnamento, divenne un classico non soltanto in Inghilterra ma anche in Italia dove si diffusero le carte da parati per le stanze dei bambini. Al disegno raffinato e delicato si accompagnava un soggetto adatto alle camere dei bambini: la Bella addormentata incoraggiava il sonno. Le carte da parati erano anche estremamente pratiche perché i pigmenti a olio con cui venivano prodotte potevano essere lavati o almeno passati con una spugna umida senza danneggiarla. Inoltre non contenevano l'arsenico, una sostanza che era stata ampiamente usata nella fabbricazione di pitture da riprodurre su tessuti stampati e per la fissazione dei colori delle carte da parati. L'uso dell'insidioso arsenico durò dagli inizi del 1800 sino al 1870 circa quando si comprese finalmente la sua pericolosità.

Ci si era accorti, a spese di molti morti e avvelenamenti, soprattutto di bambini, che quel tipo di pigmenti erano molto pericolosi. La crescente ansietà del pubblico circa i pericoli presentati da queste carte da parati portò i produttori a creare prodotti liberi da sostanze velenose. *Sleeping Beauty* fu inclusa nelle carte da parati prodotte dalla Jeffrey & Co. attorno al 1885 con il marchio Patent Hygienic Wallpapers.

Quanto all'Italia e a Napoli, tra gli esempi che riportano il disegno di una carta da parati tardo-ottocentesca in un interno napoletano si possono ricordare vari quadri di Gioacchino Toma (1836-1891), come *La lettura*, che mostra una donna che legge davanti a un muro coperto con un motivo geometrico tipico delle case borghesi. Si tratta di un tipo di disegno che era di moda soprattutto nell'ultimo quarto del secolo. Una lunga serie di studi, negli ultimi decenni, ha mostrato come in Europa, la carta da parati, scelta dalle donne, si associasse a

particolari virtù domestiche legate alla cura dei figli, al ruolo di madre e di moglie e di “angelo del focolare”. Una parte della produzione, con i suoi colori e i suoi soggetti, seguiva e incoraggiava proprio questi ruoli.³⁴

³⁴ Welter Barbara, “The Cult of True Womanhood: 1820-1860,” «American Quarterly» n. 18 (1966), pp. 151-174; l’articolo della Welter è considerato, in un certo senso, pionieristico e ha ispirato molti studi sugli ideali domestici associati alla carta da parati in Francia, Inghilterra, Stati Uniti ma anche in Italia. La letteratura relativa alla vita domestica delle donne nell’Europa occidentale è molto vasta per essere citata. Si possono citare per altri paesi, ma con conclusioni che possono essere in gran parte applicate anche all’Italia, i seguenti studi: Smith Bonnie G., *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoisies of Northern France in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, New Jersey, 1981; Hellerstein Erna Olafson - Hume Leslie Parker - Offen Karen M., curatori, *Victorian Women: A Documentary Account of Women's Lives in Nineteenth-Century England, France, and the United States*, Stanford University Press, Stanford-Los Angeles, 1981; Branca Patricia, *Silent Sisterhood: Middle-Class Women in the Victorian Home*, Pittsburgh 1975. Whitney Walton, “To Triumph before Feminine Taste”: Bourgeois Women's Consumption and Hand Methods of Production in Mid-Nineteenth-Century Paris, «Business History Review», Volume 60, Issue 4, Winter 1986, pp. 541-563.



Gioacchino Toma, *La lettura* (1873 circa).
Questo quadro mostra un interno Napoletano.
Lucca, Collezione Lorenzo Pacini.

Capitolo 6

L'Esposizione di Milano del 1881

Dopo gli ottimi auspici dell'Esposizione di Napoli del 1873, la prima vera e propria ribalta nazionale fu conquistata dalla Fabbrica San Carlo-Fibreno nel corso dell'Esposizione Nazionale del 1881, la prima mostra nazionale a tutti gli effetti dopo altre esposizioni che, per quanto talvolta nutrite di proposte ed espositori, non avevano le dimensioni e il respiro nazionale o internazionale. L'Esposizione Nazionale di Milano del 1881 (maggio-novembre 1881), detta anche Esposizione Industriale Italiana, seguiva quella di portata molto più ridotta che si era svolta a Firenze nel 1861, anno della nascita del nuovo Regno d'Italia unitario.³⁵

La Fibreno si presentò per la prima volta al mercato nazionale mostrando da subito l'ambizione del suo proprietario, Ernesto Lefèbvre. Come apparisse la vetrina della ditta ce lo dicono due giornalisti inviati sul luogo che percorsero la Galleria della Carta.

Così scrivevano i cronisti Silvestri e Marcatili:

³⁵ Per un esauriente quadro generale dell'organizzazione e degli allestimenti cfr. Zanella Francesca, *L'esposizione nazionale di Milano 1881. Gli strumenti della rappresentazione: architettura, ordinamento, allestimento*, in *Arte Lombarda*, Nuova serie, n. 160, 3, (2010), Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 73-93.

[...] a noi resta soltanto entrare nella Rotonda e passar subito nella sala che si apre di fronte a noi, contenente i prodotti di carta e di tappezzeria. Ciò che ci seduce in questa sala è l'esposizione della carta e tappezzeria imitante i rasi e la seta. Vi sono, in questo genere, pezze di carta magnifiche per vari colori, per disegni veramente artistici, e soprattutto per la completa illusione che si prova nel vederle. A destra la vetrina vasta ed elegante dello stabilimento del Fibreno di proprietà del conte di Bassorano [sic] in Isola del Liri, s'impone. Ivi c'è appunto di quella carta da tappezzeria degna di coprire le pareti di salottini aristocratici. Nel lato stesso, una ditta milanese, Carlo Oggiono, occupa un vasto spazio della parete colle sue manifatture di tappezzerie di carta d'ogni genere [...] L'industria della carta in Italia in Italia diventa sempre più importante. Abbiamo 3900 fabbriche; si producono quarantotto milioni di carta all'anno. Si esportano ogni anno 80.000 quintali di carta.³⁶

³⁶ *Alla mostra industriale. Galleria della carta, Milano e l'esposizione italiana*, n.12-13, agosto 1881, Treves, Milano, p. 90. Sulla produzione di carta in Italia i cronisti esageravano per quanto riguarda il numero di fabbriche: si trattava per lo più di fabbriche piccole, le più grandi erano le Fibreno, le Binda, le Maffioletti, le Jacob, le Rossi di Alserio, la Cartiera di Vaprio d'Adda e poche altre. Cfr. il mio *Storia dell'industria della carta in Italia*, di prossima pubblicazione.

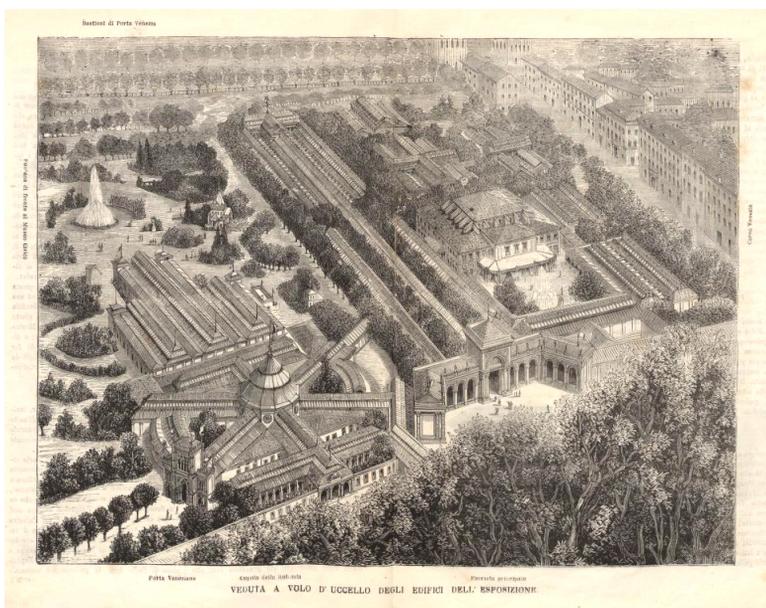


Immagine a volo d'uccello dell'Esibizione di Milano 1881.

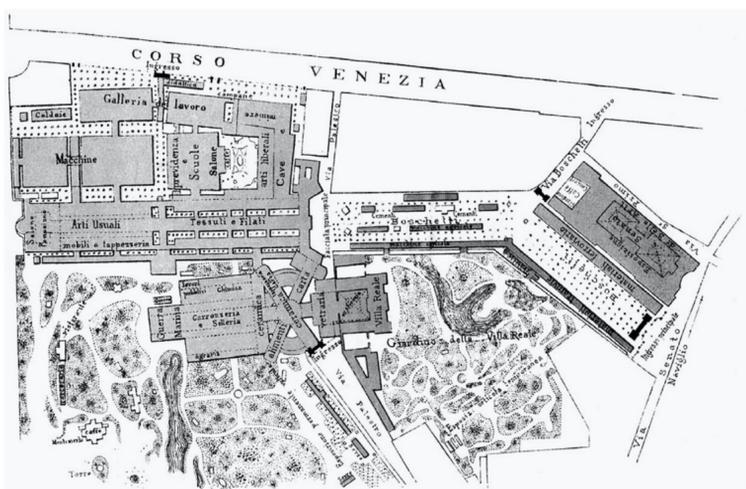
Non risulta che le tappezzerie di Oggiono abbiano avuto una lunga storia poiché non appaiono più alla ribalta negli anni successivi. Nel resto della sala vi erano esposizioni di noti produttori di carta come Binda e Maffioletti. In quest'occasione, Lefèbvre era presente anche come produttore di carta, ma pare che la gran parte del suo sforzo sia stato nel promuovere la carta da parati visto che la sua produzione di carta – della quale sicuramente erano esposti campioni anche in quella sala – era già molto conosciuta a livello nazionale. Ad ogni modo, uno scrittore che visitò l'esposizione, Angelo de Gubernatis (1840-1913), autore di molti volumi, in una lettera spedita al Corriere della Sera esprimeva il suo pensiero sulla bellezza della carta degli stabilimenti del Fibreno e sulla scarsa qualità della carta dei libri pubblicati a Napoli,

deducendone che quella carta veniva per lo più esportata, pensiero che corrispondeva al vero.

La carta che fabbrica lo Stabilimento del Fibreno nell'Isola del Liri è assai bella. Come avviene che i libri e i giornali del napoletano si stampino poi in carta generalmente così brutta, che par straccia? Ciò vuole dire che lo stabilimento del Fibreno non vende i suoi migliori prodotti nel napoletano; ed è peccato; poiché, nel gusto come in tutte le altre cose buone, potendo esserci rispondenza tra il fatto materiale e il fatto morale, la meschinità, la trascuranza che si mette nello stampare il libro si tiene pure, il più delle volte, nel farlo: onde non vi è possibilità di confronto fra la produzione letteraria italiana e quella della rimanente Italia.³⁷

A parte il riconoscimento della potenza industriale degli Stabilimenti del Fibreno, De Gubernatis evidenziava un fatto vero e drammatico: il crollo della produzione libraria e la crisi degli editori napoletani che stava costringendo i produttori di carta a cambiare il proprio tradizionale bacino di vendita. Le cartiere del Fibreno esportavano da molti anni, anche all'estero, ma nel corso degli anni Settanta avevano accentuato questa tendenza all'internazionalizzazione del proprio mercato. Nell'Esposizione di Milano del 1881, comunque, Ernesto Lefèbvre di Balsorano fu insignito della Medaglia d'oro per la *Sezione XIII carta cartoleria e arti grafiche*.

³⁷ *Milano e l'Esposizione italiana* n. 14-15, Treves, Milano 1881, p. 118, (il cambiamento di nome da Isola di Sora era del 1863)



Pianta dell'esibizione di Milano 1881.

In generale fu osservato che si trattava del migliore espositore che proveniva dal Meridione. In un corsivo firmato da Raffaele de Cesare, autore noto che non può essere tacciato di campanilismo, questi dipingeva la situazione in termini drammatici. L'articolo che appare sul numero 33-34 di *Milano e l'Esposizione* lamentava l'assenza di espositori meridionali di rilievo nella mostra di Milano. Erano sì 700 in tutto, ma soltanto una ventina di essi si potevano considerare importanti e fra questi spiccavano gli Stabilimenti del Fibreno, i più importanti fra tutti. La Manifattura del Fibreno espose in due punti, con una grande vetrina (probabilmente la stessa o molto simile a quella del 1884) dentro la galleria XIII, il braccio destro della Rotonda.

Il cronista e commentatore diceva che si erano distinti alcuni espositori: «un saggio di questi grandi risultati si ha nella splendida mostra dello stabilimento del Fibreno, le cui tappezzerie in carta sono una vera rivelazione e un successo

commerciale».³⁸ Ci si stupiva, insomma, che in Italia si potessero produrre carte da parati al livello di quelle francesi. Il successo commerciale, di cui non possiamo che misurare indirettamente gli effetti – nei 3 anni successivi la Fibreno crebbe ancora e investì – era dovuto anche al fatto che carta di quella qualità costasse molto meno di quella francese, d'importazione, pur essendo di pari livello. Queste furono le motivazioni contenute nel testo di accompagnamento alla cerimonia in cui fu conferita la Medaglia d'Oro dell'Esposizione per la sua categoria a Ernesto Lefèbvre, che a Milano, come già a Napoli e più tardi a Torino, volle sempre essere presente all'Esposizione.

Intanto nel grande palazzo di Napoli e a Isola del Liri, nella villa costruita negli anni Sessanta di fronte alle Manifatture del Fibreno, ospiti illustri e meno illustri potevano visionare un'ampia collezione di carte da parati prodotte nella fabbrica delle quali ci è rimasta una piccola e tuttavia notevole collezione proprio nell'ultimo edificio nominato, Villa Lefèbvre oggi chiamata Villa Nota.

³⁸ *Milano e l'Esposizione italiana* n. 14-15, Treves, Milano 1881, p. 258.



La villa dove oggi resta la gran parte degli esemplari superstiti delle carte da parati prodotte dalla San Carlo-Fibreno.

Capitolo 7

La San Carlo nel 1884

L'importanza delle Manifatture del Fibreno nell'ultima parte del secolo è testimoniata dal successo ottenuto alla Grande Esposizione di Torino del 1884, che coronava quella di Milano di 3 anni prima. A tal proposito esiste un articolo contenuto nel fascicolo 11 de *L'Esibizione di Torino del 1884*, che conviene riportare per intero:

“Tra le industrie fiorenti in Italia e delle quali l'Esposizione attuale ci indica il grado di perfezionamento e di prosperità da esse raggiunto è certamente fra le prime quella della carta da tappezzeria. La mostra del Fibreno è là ad attestare il gran passo fatto nella via del progresso da questo importante ramo dell'arte decorativa. L'imitazione delle stoffe, del cuoio, del broccato, del velluto sono di un'eleganza e bellezza incontrastabile. Le tappezzerie su fondi bronzati sono ammirevoli per l'intonazione dei colori sovrappostivi con delicatezza di ornati e gusto artistico – oltre alle carte di lusso abbiamo osservati articoli più usuali offerti ad un buon mercato notevolissimo. La fabbrica delle carte da tappezzerie, la prima fondata in Italia, venne impiantata, con la cartiera, nel 1806 dal signor Carlo Lefèbvre conte di Balsorano, in Isola del Liri, ridente paese della provincia di Caserta.

Non conoscendosi ancora la lavorazione a macchina, le carte erano tutte fatte a mano colla stampa, sistema che oggi tuttavia s'impiega per le sole carte di lusso.

La produzione era in quell'epoca assai limitata e non fu se non dopo un certo numero d'anni che lo sviluppo ognora crescente di quell'industria raggiunge le proporzioni importanti dell'attuale

lavorazione.

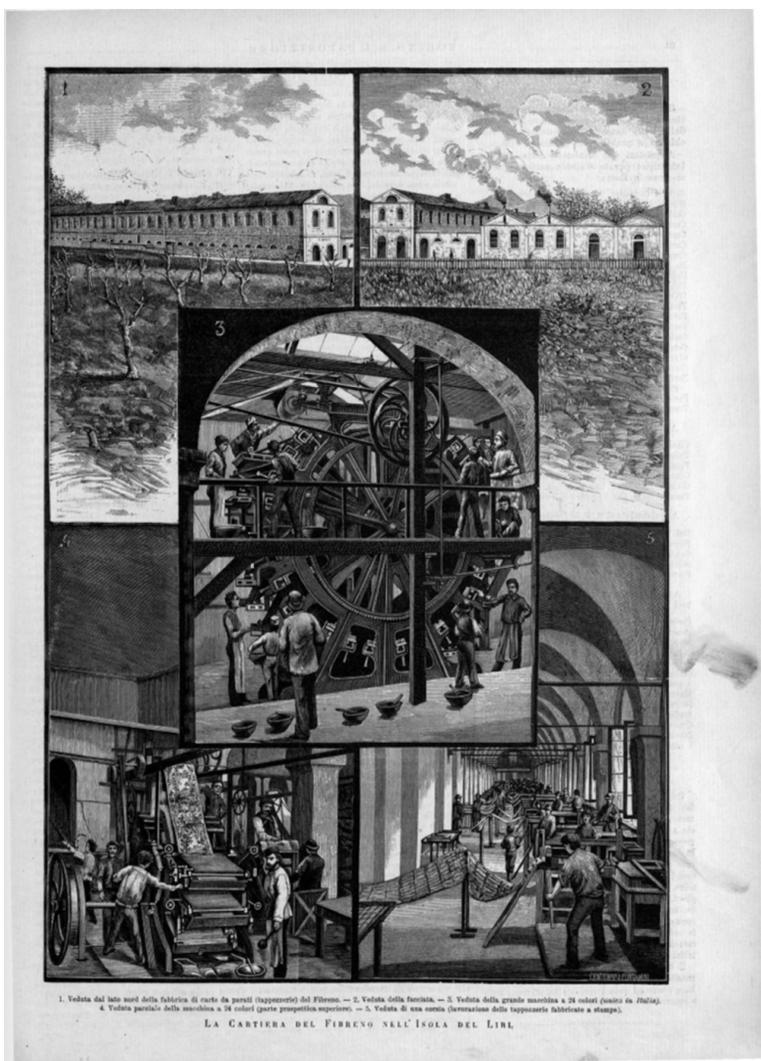
Fabbricavansi allora 3000 rotli di carta allo mese; ora 150.000 rotli, rappresentanti 60.000 chilogrammi di carta rebbia, vengono ogni mese stampati e venduti in Italia e all'estero. L'importazione, che praticavasi sopra vasta scala, è oggi ridotta di tre quarti. La fabbrica attuale opera una superficie di 250 (25000) metri quadrati, ed il numero di operai specialmente addetti alla carta da parati è di circa 300, al quale bisogna aggiungere quello di incisori, fabbricanti, tornitori, meccanici, muratori, ecc., senza contare gli operai occupati nella costruzione di nuovi opifici, richiesti dal giornaliero assunto del lavoro. – Otto macchine per la stampa dei rotli sono in piena attività, oltre le accessorie per l'apparecchio, satinaggio, impronta, arrotolamento ecc. Tra le macchine è notevole quella che imprime a 24 diversi colori, la più grande che si sia costruita sinora, e l'unica esistente in Italia – Una cartiera di 5 macchine continue, di proprietà dello stesso industriale, fornisce alla fabbrica da parati la carta greggia, impiegando costantemente a questo scopo giorno e notte due macchine. Oltre 600 operai sono impiegati nella cartiera. Un servizio telefonico funziona fra le due fabbriche. Un elegante edificio corredato dei più potenti sfibratori meccanici e recentemente costruito, fornisce alla Cartiera la pasta di legno per la fabbricazione della carta, ed una fabbrica di prodotti Chimici, dello stesso proprietario posseduta in Bagnoli presso Napoli, le fornisce di Sali di soda, il solfato dell'allumina, l'allume, il bleu di Prussia in pasta, il solfato di ferro, l'acido solforico, ed altri ingredienti necessari alla fabbricazione della carta. Sicché si verifica il caso che il proprietario di queste fabbriche è produttore e consumatore ad un tempo dei suoi prodotti; una fabbrica produce le materie prime occorrenti all'altra, assicurando in tal modo una parte dello smercio. In questo modo si spiega il buon mercato dei prezzi, e non è da meravigliarsi se gli stabilimenti del Fibreno ebbero già parecchie onoreficienze nelle precedenti Esposizioni, tra cui notevoli specialmente quelle ottenute all'estero in Mostre internazionali (Parigi e Filadelfia), e la medaglia d'oro ottenuta nel 1881 in Milano ove il Fibreno ebbe come sempre il primato per la fabbricazione

delle carte decorative.

Questi stabilimenti, per agevolare la clientela di ogni Regione d'Italia, impiantarono vasti depositi per la vendita dei loro prodotti in Milano, Roma e Napoli oltre le rappresentanze di tutta Italia, le case speciali di Palermo e Messina.

Nelle nostre incisioni a pagina 93 sono riprodotte alcune vedute rilevate dalle fotografie esposte nella splendida mostra che la casa Fibreno ha formato nella galleria della Carta (presso la sezione delle industrie chimiche ed estrattive) nella Esposizione di Torino, e dalle quali il lettore potrà arguire l'importanza della Casa di cui lo abbiamo intrattenuto, e che ha tanti titoli alla benemerita della industria italiana.³⁹

³⁹ *Le carte da tappezzeria. Gli stabilimenti del Fibreno in Isola del Liri (Caserta). Torino e l'esposizione italiana del 1884*, p. 101.



L'Esposizione di Torino del 1884, periodico, n. 11, p. 110.
 Interni della Fabbrica San Carlo.

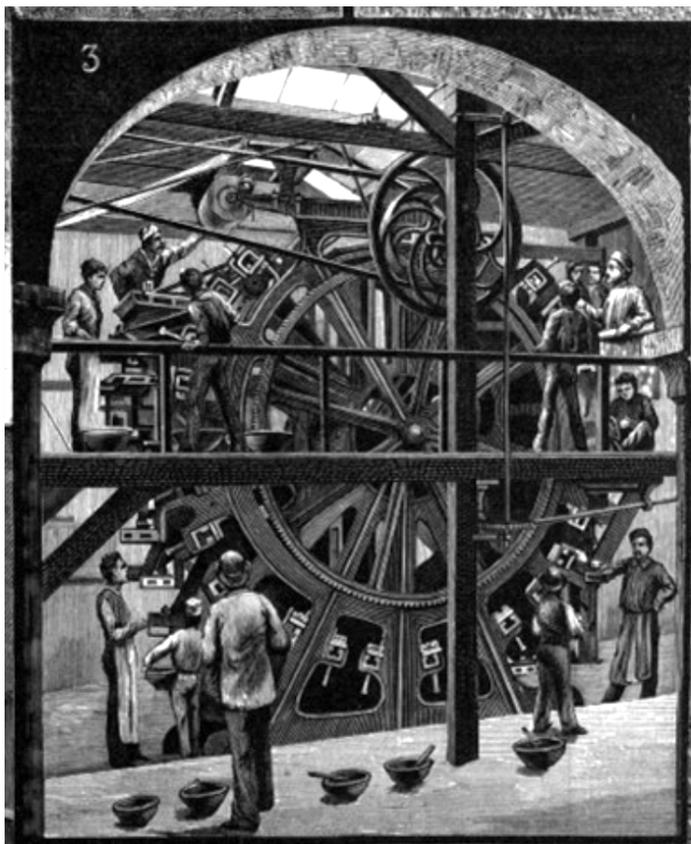
L'articolo anonimo apparso sulla rivista ufficiale dell'*Esposizione di Torino del 1884* contiene molte interessanti informazioni. Innanzitutto, la consistenza della forza lavoro che appare molto alta: 300 operai più il numero di specialisti che sicuramente ammontava a qualche decina di unità. Secondo Alessandro Betocchi la fabbrica nel 1874 dava lavoro a 400 operai e creava un valore di carta da parati di mezzo milione di lire all'anno. Non solo, la fabbrica era «a giudizio degli uomini competenti fra le prime, non dico d'Italia ma di Europa».⁴⁰

Dal punto di vista sociale, la San Carlo era un'unità produttiva delle Manifatture del Fibreno che così, con le unità di Carnello e delle Forme che impiegavano 300 e 400 operai circa, doveva superare le 1000 unità. Se consideriamo l'indotto possiamo valutare che circa metà della popolazione di Isola del Liri Inferiore e Superiore a quel tempo dipendeva dalle fabbriche Lefèbvre. Il resto si divideva fra la Fabbrica del Liri – piuttosto grande – fondata nel 1844 e le altre manifatture di carta o tessili come la Mancini o la Ciccodicola.

Nella fabbrica Lefèbvre si produceva la carta da parati con due sistemi: il sistema settecentesco della stampa a tavole o tavolette (block-printing), che è testimoniato dall'articolo (produzione a mano), e con le macchine. Le immagini estrapolate dall'incisione dell'*Esposizione di Torino del 1884* lo testimoniano. L'immagine che segue rappresenta la grande macchina a tamburo di stampa della carta da parati a 24 colori, inventata nel 1859. Ancora nel 1884 la macchina installata nella Fabbrica San Carlo era unica in Italia. Produceva una

⁴⁰ Betocchi Alessandro, *Forze produttive della Provincia di Napoli*, Stabilimento Tipografico De Angelis, Portamedina della Pignasecca, 1874, p. 205.

grande quantità di carta da parati con disegni di notevole complessità. Come si vede, soltanto per il suo funzionamento era necessario il lavoro di una decina di operai. La macchina si sviluppava in altezza per circa 10 metri, mossa dall'energia idraulica, e veniva manovrata su due piani di fabbrica.



Fabbrica San Carlo nel 1884. La grande macchina a tamburo di stampa della carta da parati a 24 colori, inventata nel 1859.

Nell'incisione che segue viene raffigurata la “parte prospettica superiore”, cioè la parte superiore della macchina, manovrata da un gruppo di operai posti su una piattaforma a circa 3 metri di altezza. Dovevano prendere il rotolo stampato e staccarlo, probabilmente ogni 10 metri circa. L'immagine consente di apprezzare la grandezza della carta, circa 60 centimetri, che veniva avvolta in rulli, e di distinguere un disegno floreale.



La “parte prospettica superiore” o parte sommitale della macchina a 24 colori.

Come si intuisce – anche conoscendo il principio di funzionamento della macchina – il rullo di carta scorreva e veniva impresso con un colore diverso da ciascuna delle piastre che si vedono raffigurate, le quali venivano avvicinate alla carta dall'alto verso il basso. Gli operai dovevano restare

costantemente attenti a tenere bagnate di inchiostro nei diversi colori le piastre sulle quali si trovavano le incisioni. Generalmente – questa era un’indicazione che proveniva dalla stessa fabbrica costruttrice della macchina – si tendeva a usare un numero inferiore di colori rispetto a quelli possibili. Probabilmente, la produzione media delle carte Lefèbvre usava una dozzina di colori in questo tipo di produzioni, occasionalmente di più.

A parte il nominato blu di Prussia, la Chimica Lefèbvre ai Bagnoli produceva sicuramente il rosso e il marrone, con il solfato di ferro, e probabilmente il nero. Non sappiamo se producesse anche i gialli e i verdi ma è possibile, anche se non era conosciuta principalmente come fabbrica di pigmenti era in grado di produrne a sufficienza – come ci suggerisce l’articolo – per la San Carlo e probabilmente per qualche altra industria tessile della zona. Probabilmente non era in grado di produrre tutti i colori che le macchine, soprattutto le nuove macchine, erano in grado di imprimere nella carta e quindi sicuramente ricorreva all’importazione. Su questi aspetti però, a parte i colori citati, non vi è certezza, mancano molti documenti di quell’importante fabbrica che diede inizio a metà del XIX secolo all’insediamento chimico di Bagnoli i cui archivi sono andati purtroppo in gran parte distrutti in un incendio nel 2013.⁴¹

⁴¹ Mario Iannaccone, *L’industria dimenticata. La Lefèbvre di Bagnoli (1853-1887)*, inedito, 2019. Ciò che è rimasto è stato portato all’Archivio di Stato di Napoli dove a tutto il 2020 non è stato possibile consultarli perché non ancora catalogati.

Capitolo 8

La produzione della San Carlo

La macchina illustrata nel capitolo precedente produceva una carta a più colori in rulli che dovevano essere poi combinati in modo da costituire disegni più complessi per le carte panoramiche. La San Carlo produceva molti tipi di disegno ma non ci sono arrivati i campionari. Come dimostrano gli esempi rimasti, la fabbrica produceva varietà bicrome (chiamata a “fondo misto”), varietà a più colori, che richiedevano tre diversi passaggi della carta su cilindri e anche carte panoramiche prodotte a mano. A Palazzo Visocchi di Atina si notano esempi di carta da parati tradizionalmente attribuite alla Fibreno che si presentano in almeno 6 o 7 colori.

A Villa Nota si può ammirare un esempio di carta da parati monocroma rossa che presenta scene di caccia al cinghiale. La scena, come sempre in questo tipo di decorazioni, è unica; veniva realizzata a disegno, riportata su cilindro più volte e stampata in lunghe strisce poi incollate le une vicino alle altre in modo da dare la sensazione della continuità.



Carta da parati monocroma, prodotta alla Fibreno-Fabbrica San Carlo. Immagine realizzata per gentile concessione della famiglia Nota.

Quanto alle carte da parati non figurative, con decorazioni geometriche (a quadrati, a strisce, a rombi), un esempio si trova nella Villa Nota. Gli esempi riportati nella successiva pagina (strisce verticali bordate), nonostante appaia più semplice, richiedeva una tecnologia più avanzata perché la carta di colore grigio chiaro (il fondo) veniva passata con due colori, un grigio più scuro e un giallo pallido.



Carta da parati tricroma (grigio chiaro, grigio scuro, giallo oro), del tipo prodotto dalla Fabbrica San Carlo. Immagine realizzata per gentile concessione della famiglia Nota.



Carta da parati monocroma, prodotta dalla Fibreno-Fabbrica San Carlo. Immagine realizzata per gentile concessione della famiglia Nota.

Questo tipo di carta poteva essere prodotta a macchina o a mano. Per la sua uniformità questa pare prodotta a macchina con il sistema della grande macchina a ruota. Ad ogni modo, si noti l'estrema raffinatezza degli accostamenti. A completamento, i soffitti di questi ambienti sono affrescati con un cielo coperto di leggere nuvole che ben si adatta alle nuvole delle composizioni complesse che vedremo nei prossimi capitoli. Esiste almeno un altro esempio di carta da parati identica per disegno e colori che si trova a Napoli città, come si può vedere in un'immagine successiva.



La famiglia Bellelli di Edgar Degas.

Un celebre quadro di Edgar Degas (1834-1917) ci restituisce un interno italiano, di un napoletano, Gennaro Bellelli (1812-1864), che si trovava nel momento del dipinto ancora a Firenze, fuggito lì dopo il 1848 a causa della sua partecipazione ai moti di quell'anno. Laure Degas, rappresentata nel quadro, moglie di Bellelli, ed Edgar Degas erano imparentati con i Degas napoletani dove per vari anni soggiornò Edgar. La carta da parati dipinta in questo quadro potrebbe non essere stata prodotta dagli stabilimenti della San Carlo (il quadro fu concluso nel 1864 e la produzione della fabbrica era iniziata nel 1861), ad ogni modo rappresenta un esempio del gusto di un interno di quel tempo: una carta da parati verde chiaro, stampata a motivi floreali.



Ottocento Napoletano. Palazzo di Portici.
Carta di probabile produzione San Carlo-Fibreno.

L'immagine precedente ritrae l'interno di un palazzo napoletano situato a Portici, oggi utilizzato per ricezione turistica. Come si può notare la carta da parati, probabilmente originale, è identica a quella tricroma che si trova a Villa Nota prodotta nella cartiera San Carlo.

Va ribadito che la produzione di carta da parati era quasi esclusivamente in mano all'industriale Ernesto Lefèbvre, poiché la Fabbrica San Carlo aveva una grandezza e una capacità produttiva che da sola soddisfaceva tra il 50 e il 60% del mercato italiano per quanto riguardava la carta prodotta in Italia, mentre saliva a percentuali ancora maggiori considerando il solo Meridione. C'era una seconda fabbrica, più piccola, che era stata fondata da Francesco Roessinger e soci. Un personaggio, questo, che troviamo anche nel campo della produzione cartaria a Isola del Liri essendo stato uno dei fondatori della Fabbrica di Carta del Liri nel 1844, poi divenuta Società delle Cartiere Meridionali. Vedendo però il successo della produzione Lefèbvre, attorno al 1845 aveva stabilito una fabbrica di carta da parati nel comune di Barra, in un edificio di proprietà di Roessinger e dava lavoro (probabilmente a seconda dei periodi) da 12 a 150 operai. Betocchi ribadisce che avrebbe voluto parlare della San Carlo perché la grandezza e la qualità la rendevano interessantissima ai suoi occhi, ma siccome il suo libro si limitava alla descrizione del napoletano in senso stretto si era dato dei limiti che non voleva superare. Ad ogni modo ci dà notizie interessanti sottolineando che la San Carlo dei Lefèbvre e la Roessinger erano le uniche fabbriche esistenti nel Meridione, e vi erano poi alcuni artigiani che producevano quantità limitatissime, forse su commissione, per la decorazione di singoli palazzi o ville.

La nostra fabbrica principale [escludendo la San Carlo dei Lefèbvre che è fra le prime in Europa], e sarà meglio dire unica, perocché non meritano tal nome quei modesti fondachi, ove due o tre operai producono le carte ordinarissime che servono per le case del popolo – è quella di Francesco Roessinger e C. Questa fabbrica trovasi nel comune di Barra, ove diverse altre industrie si sono andate ad accasare [...]. L'edificio è proprietà del Roessinger e vi lavorano da 120 a 150 operai. Vi si producono carte da parati d'ogni fattura e d'ogni pregio, così da poter competere in venustà e resistenza con le carte di Francia. Vi si lavora a mano e a macchina, ed oltre la fabbricazione delle novità, non si è alieni dal fare quel che i francesi chiamano riassortimento, cioè di aderire alla richiesta dei buoni clienti, che domandino per avventura pochissima quantità di un parato esaurito.

Vuoi perché il Direttore tecnico dell'opificio è francese. Vuoi perché la Francia è maestra a tutte le nazioni in questa industria – ed è poco probabile che cessi di esserlo mai – tutto, in codesta fabbrica, è ordinato alla francese.⁴²

Ed era questa una condizione che si riscontrava anche nella più grande fabbrica di Ernesto Lefèbvre, i cui artigiani incisori e disegnatori con qualche eccezione (un certo, Simonetti di Udine) erano tutti francesi, così come le macchine erano di costruzione inglese e francese. Di fatto, l'industria della carta da parati in Italia – sicuramente nel Meridione – era un'attività in mano a imprenditori francesi, come Roessinger, o al massimo di prima generazione, come appunto il conte Lefèbvre.

Per quanto sappiamo, anche la situazione che Betocchi spiega riguardo allo stabilimento Roessinger, l'organizzazione del lavoro e dei salari, era comune allo stabilimento dei Lefèbvre: i principali operai di cui parla Betocchi erano degli

⁴² Betocchi Alessandro, op. cit., p. 205.

artigiani altamente specializzati, arrivati inizialmente dalla Francia, e che avevano poi formato artigiani locali. Tutti costoro avevano una notevole forza contrattuale.

Il lavoro è ripartito fra gli operai in maniera che ciascuno adempia a una sola operazione; i salari sono fissati allo stesso modo che in Francia; vale a dire sono dibattuti fra l'imprenditore e i principali operai, in base a' disegni e al numero de' colori che li compongono. Ed è lieto di ricordare che, in breve numero di anni, in un paese ove non era familiare altra arte tranne quella de' tessuti, si sia potuta trarre su, senza tradizioni, senza scuole e senza esempi, una classe artigiana che sa disegnare, mettere e incidere su legno, stabilire i fondi, tirar le impannate, stampare, vellutare, dorare, dipingere, satinare, lisciare e verniciare. E sa far tutto ciò a tal modo, che il prodotto creato da essa, a chi ne ignora l'origine e non è assolutamente intelligentissimo dell'arte, può parere come se fosse uscito dalle migliori fabbriche di Parigi.⁴³

Dopo questa interessante osservazione, secondo la quale la qualità della carta da parati dell'ex Regno delle Due Sicilie, e in particolare delle uniche due fabbriche degne di nota, la Fibreno, innanzitutto, la maggiore d'Italia, e la Roessinger, la seconda più grande del Meridione, rivaleggiavano in qualità con le carte francesi (del resto utilizzavano le stesse lavorazioni), Betocchi si allarga a considerazioni economiche che, con questa dovizia di particolari e commenti, troviamo soltanto in questo testo nella letteratura coeva.

Il corso forzoso ha contribuito a creare questo stato di cose. Prima del 1866, le nostre fabbriche producevano bensì moltissima

⁴³ Betocchi, op. cit., p. 205-206.

carta da parati, ma delle qualità inferiori. Quando l'introduzione delle forastiere fu rincarata per l'aggio, gli spacciatori cominciarono ad esaminare i campioni delle fabbriche indigene, che prima avevano sdegnato, e dall'esame risultò che essere erano accettabili: man mano anzi le riconobbero pregevoli. Dal quale tempo, infatti, data una diminuzione nella importazione delle carte di tappezzeria, com'è permesso vedere dal prospetto che segue.

Carte da tappezzeria.

ANNO	IMPORTAZIONE	ESPORTAZIONE
1864	Chil. 155,973	Chil. 237
1865	» 178,156	» 337
1866	» 124,642	» 475
1867	» 181,074	» 31,023
1868	» 102,337	» 902
1869	» 128,036	» 499
1870	» 104,018	» 945
1871	» 97,245	» 2,525
1872	» 108,185	» 4,788
1873	» 88,410	» 7,326

Nei dieci anni che vanno dal 1864 al 1873 l'importazione è andata costantemente più che dimezzandosi, per poi continuare questo trend anche negli anni successivi; d'altra parte, le carte italiane, segnatamente quelle della San Carlo-

Fibreno e della Roessinger, hanno iniziato a essere esportate in vari paesi (anche se se ne indica uno solo, l'Egitto).⁴⁴

Betocchi osserva che è difficile capire quale sia la produzione annuale della carta da parati nella sola Napoli, ma conosciamo la quantità totale che comprendeva in gran parte la produzione della Fibreno (almeno per i 3/4) suddivisa in carta da tappezzeria bianca o bruna (era una varietà poco costosa, generalmente bruno scuro) o la carta dipinta (si intende stampata a mano o stampata meccanicamente).

SPECIE	QUANTITA'		DAZIO	
	1872	1873	1872	1873
Carta da tappezzeria bianca o bruna. Q.	589.39	1.060.89	1.178.78	2.421.78
» dipinta»	1.916.84	1.748.88	19.162.40	17.488.80

La tabella mostra una certa oscillazione (con una lieve diminuzione della produzione del 1873 sul 1872) ma anche quantitativi notevoli rispetto a pochi anni prima. Va considerato che per il quantitativo di carta da parati totale prodotta nel 1873, ad esempio, circa il 50% era prodotto dalla Fibreno. Dieci anni più tardi, secondo altre statistiche citate da Erculei, erano 1.200.000 rotoli di carta da parati, che equivaleva a un peso circa doppio (anche se difficile da calcolare esattamente).⁴⁵ La percentuale aumenta se consideriamo soltanto la carta da parati dipinta, che era la

⁴⁴ Betocchi, op. cit., p. 206.

⁴⁵ Erculei Raffaele, *Le carte decorative artistiche del Fibreno*, in «L'illustrazione italiana», Treves, Milano 1884, p. 135.

prevalente produzione della fabbrica di Isola del Liri: a quel punto arriviamo a quel 75% di produzione di cui si trova menzione nel fascicolo n. 11 dedicato alla carta da parati nell'Esibizione di Torino del 1884.⁴⁶

Ancora Betocchi:

Si tratta di circa quintali 5315 all'anno, che sono introdotti o belli o dipinti, o da dipingersi nelle piccole fabbrichette di cui s'è fatto cenno. Ma, questo calcolo non può avere un valore assoluto; primo, perché in questa quantità è compresa quella che proviene dalla fabbrica del Fibreno e la importazione estera: secondo, perché da quando è andata in vigore la suindicata tariffa, gl'industriali che aveano gli opifici fuori il Comune, hanno stabilito a S. Giovanni a Teduccio, a Portici e a Barra un deposito per le esportazioni. Nondimeno, anche ritenendo le ristrette cifre su riferite, e se si suppone che la maggior produzione sia di carta da tappezzeria di poco prezzo, e quindi di poco peso, per modo che un chilogramma contenga allo incirca tre rotoli, si tratterebbe di una produzione annua di circa 800 mila rotoli. Che se anche questo apprezzamento fosse esagerato, nelle condizioni attuali dell'industria, esso sarà al disotto del vero, quando queste condizioni sieno migliorate, e questo, in gran parte, è nelle nostre mani. Nel momento attuale l'industria delle carte da parati è tributaria dell'estero per ogni cosa. Per le colle, elemento primo della lavorazione, mancano da noi i conigli; e le pelli di lepre, che abbondano invece e che si potrebbero utilmente adoperare, hanno una certa vena sanguigna, che nella cottura oscura la tinta della colla. Pe' pennelli, per le spazzole, pe' colori, siamo tributari altresì, e lo siamo perfino pel bianchetto, che,

⁴⁶ Betocchi Alessandro, *op. cit.*, p. 206. In un altro punto Betocchi, attingendo però a dati che non cita, sostiene che la produzione nazionale di carta dipinta nel 1872 era stata di 864 quintali, mantenendo le stesse proporzioni fra San Carlo-Fibreno (circa $\frac{3}{4}$) e Roessinger. Tuttavia, questo ragionamento non viene suffragato da ulteriori tabelle e fonti. *Ibidem*, p. 208. La sostanza del discorso non cambia.

o per vizio naturale della nostra materia prima, o per imperizia de' manifattori non si può ottenere di così pregiata qualità da impedire che guasti le altre tinte con cui si mesce. Da Francia debbono venire le tavole di pero, incise, se le si vogliono pagar meno e meglio fatte; ed è quasi superfluo il dire, che dalla Francia altresì dobbiamo copiare tutti i disegni: vassallaggio nel quale, per altro, abbiamo compagni tutti i popoli d'Europa. Il peggio poi, per le nostre fabbriche, si è, che non solo tutte queste cose, esse le debbono far venire di fuori, con l'aggravio del trasporto e dell'aggio, ma che, non essendovene conserve in paese, per non trovarsi un bel giorno sprovviste debbono avere copioso deposito d'ogni cosa, col danno dell'improduttività di molto capitale.⁴⁷

Betocchi concludeva il suo discorso dicendosi sicuro che quando l'innato senso per l'arte e per il bello degli italiani sarà stato educato e corretto nelle scuole d'arte e disegno formando un numero adeguato di artigiani e artisti in grado di produrre carte da parati originali quando l'industria dei colori si fosse sviluppata anche in Italia rendendo più facile e meno costosa la produzione. Infine, l'autore lamentava il peso di aggravii, tasse e regolamenti che non incoraggiavano neppure l'industria nazionale e auspicava che le cose sarebbero cambiate nel tempo. Di fatto l'industria della carta da parati si sarebbe sviluppata in modo notevole dalla fine del secolo XIX con nuovi materiali e lo sviluppo di una scuola di design italiana che ormai poco doveva a quella francese, inglese o americana (a sua volta notevolmente sviluppatasi sin dalla metà del secolo XIX).

⁴⁷ Betocchi Alessandro, *op. cit.*, pp. 208-209.



I muri di questa sala mostrano un altro esempio di carta da parati semplice ed elegante (Villa Nota ex Lefèbvre).

Capitolo 9

Il ciclo di Isola del Liri

Vera e propria esposizione di quelle che dovettero essere tra le migliori produzioni della San Carlo, Villa Nota ex Lefèbvre mostra un impianto di decorazioni molto articolato, ispirato alla poesia classica e a immagini neoclassiche, che sono state impresse su carta particolarmente resistente con il sistema della stampa a tavoletta o *block-printing*. Alcune sezioni, soprattutto nell'attuale vestibolo e ingresso – che non esisteva al tempo dei Lefèbvre ma fu aggiunto in seguito da Ostrogovich – sono stati decorate con riquadri di pittura su pannelli a tempera o affreschi che ben si adattano per colore e stile alle carte da parati degli altri ambienti.

Le carte da parati a mano venivano prodotte in una delle sale lunghe 69 metri. Nell'incisione contenuta nella pubblicazione dedicata all'*Esibizione del 1884*, viene illustrata con dovizia di particolari la lunga sala nella quale erano installate le macchine per la stampa a tavole. Considerando la descrizione dell'ingegnere De Rogatis, questo reparto doveva trovarsi, probabilmente, a nord dell'edificio principale. La grande macchina Potter & Ross era installata nel lato sud.



Sezione della Fabbrica San Carlo dove veniva prodotta la carta stampata a blocchi. Dalla rivista *L'esibizione di Torino del 1884* (Torino, Treves 1884).

Il numero di postazioni illustrate nell'incisione, ovvero dei torchi, pare superiore alle 20. Naturalmente non tutte le postazioni erano adibite alla produzione di carte extralusso come quelle che si trovano a Villa Nota, probabilmente quella lavorazione – molto difficile e complessa – era riservata a una produzione limitata e ad artigiani particolarmente abili.

Tuttavia, la stampa a blocchi consentiva produzioni complesse, una tipologia costosa di decorazione dei muri che Ernesto Lefèbvre scelse per la sua villa. Qui, soprattutto negli ambienti del piano terreno, si nota una qualità di carta da parati eccezionale con una notevole qualità di disegno e composizione e colori brillanti. Per queste produzioni ci volevano artisti specializzati e anche bravi tecnici che operassero alle presse.

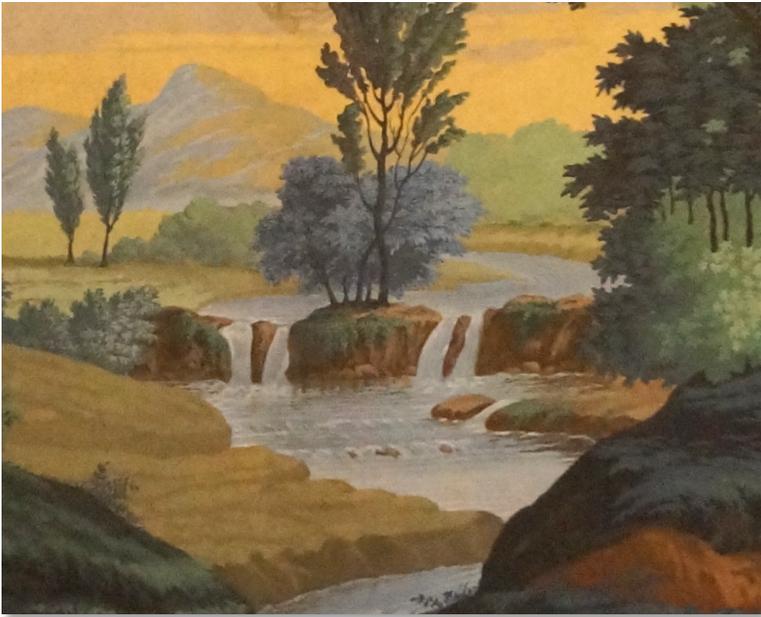
A un esame attento, la carta da parati mostra qualche correzione fatta a pennello: forse restauri, forse correzioni come quelle che ancora oggi vengono fatte dagli artigiani al momento della produzione per correggere una sbavatura, per riempire un tratto in cui il colore non ha saturato a dovere e anche per meglio definire la giunzione fra due sezioni. Una sezione della casa mostra anche una terza varietà di carta resistente dipinta direttamente a mano e poi applicata sul muro con la colla, ma si tratta di interventi successivi primo-novecenteschi.

Il tipo di supporto con cui venivano prodotte le carte da parati scenografiche era particolarmente costoso e resistente. Eppure, benché resistente, era comunque soggetta all'umidità e dunque una delle installazioni più grandi che si trovava a Palazzo Lefèbvre di Isola del Liri è andata perduta. Secondo le testimonianze di cui disponiamo, in particolare quella dell'ingegner De Rogatis che vide gli ambienti attorno alla Prima guerra mondiale, nel 1915, le sale principali di Palazzo Lefèbvre di Isola dovevano essere interamente coperte con questo tipo di carta da parati, raffinatissima e costosa, da assomigliare all'affresco. Purtroppo, proprio in quel periodo, a causa delle infiltrazioni dal tetto, si registrava la veloce rovina della carta da parati, distaccata e ammuffita, tanto da risultare irrecuperabile e venir poi distrutta del tutto; è una grande perdita e al momento non sono state trovate descrizioni, disegni o fotografie di quelle realizzazioni che poco dopo il 1915 furono del tutto distaccate e distrutte.



Carta da parati realizzata con macchina 24 colori, del tipo prodotto nell'adiacente Fabbrica San Carlo. Immagine scattata per gentile concessione della famiglia Nota di Atina. Si nota sulla sinistra il parziale sollevamento della carta per infiltrazioni di umidità.

Negli esempi riportati in queste pagine, si mostrano delle carte da parati in grado di coprire molti metri quadri. Sulla sinistra dell'immagine riportata sopra, si vede come l'umidità abbia evidenziato le strisce stampate a mano (almeno 9 in questo caso, più una decina a sinistra al giro del muro) che, combinate e affiancate l'una all'altra venivano a comporre la grande scena classica con disegni architettonici, giardini, paesaggi bucolici e molti personaggi che sicuramente erano ispirati alla poesia classica.



Villa Pisani-Nota (ex Lefèbvre).
Dettaglio della scena dell'immagine precedente.

L'effetto ottenuto da queste carte di grandi dimensioni, anche 5 metri per 3, è pittorico. Come detto, gli interventi voluti da Ostrogovich sono integrati bene nella parte più recente della Villa. Ostrogovich – affittuario dello stabilimento San Carlo – nella Villa Lefèbvre visse con la moglie per poco meno di un decennio.⁴⁸ La moglie peraltro era figlia del direttore delle Cartiere Meridionali. Ostrogovich non poteva adornare l'ala nuova frontale della villa con altra carta da parati perché la San Carlo non la produceva più e i suoi artigiani si erano dispersi dopo il 1896-1897. Nel particolare ingrandito si vede la qualità della stampa. Il paesaggio e i salti

⁴⁸ Ho ricevuto queste informazioni ad personam dagli attuali proprietari di Villa Nota nel maggio del 2018.

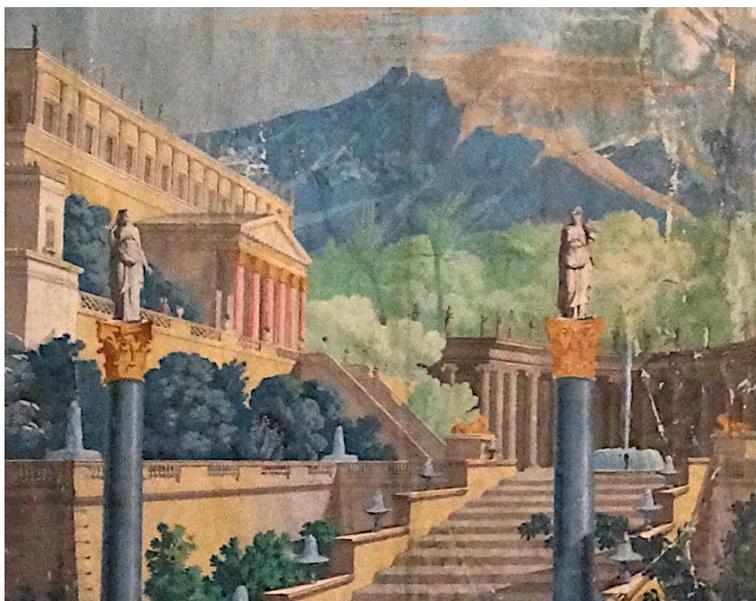
d'acqua ricordano la zona di Sora e Arpino e del fiume Fibreno.



Villa Nota. Una delle composizioni di carta da parati extralusso scenografica. Si noti la ricchezza dei particolari. Questa scena è composta da 7 rotoli di circa 50 centimetri di larghezza per circa 2 metri e mezzo l'uno accostati in modo che le linee del disegno combacino perfettamente.

Nell'immagine sopra, altro esempio di carta da parati nella Villa Nota, ex Lefèbvre. Anche in questo caso l'umidità ha reso possibile evidenziare le fasce verticali che segnalano i vari rotoli (almeno 7). Si noti che la composizione, stampata con un avanzamento di riquadri all'incirca di 50 centimetri per cinquanta centimetri, con molti passaggi colore (almeno 15), continua anche sulla parete di sinistra e su quella di destra oltre la porta. Questo fa comprendere la complessità di questa produzione e il costo che tali carte dovevano avere. La scena è d'ispirazione classica.

È probabile che l'alto monte che sovrasta l'antica città greca, magnificamente resa sulla carta da parati, possa essere l'antica Ercolano o Pompei prima dell'eruzione del 9 d.C.



Villa Nota. Dettaglio della scena precedente: paesaggio classico.



Villa Nota. Un'altra composizione posta fra due finestre.

Qui sopra, altro esempio di una carta scenografica da parati a Villa Nota ex Lefèbvre. Anche in questo caso l'umidità, staccando parzialmente la carta, ha reso possibile evidenziare le fasce verticali che segnalano i vari rulli o strisce di carta. Il monte rappresentato al centro della composizione corrisponde al profilo del Monte Olimpo.

In altri casi sembra riconoscibile il Golfo di Napoli o Capo Miseno nella rappresentazione di qualche scena classica. La successiva, infatti, è una marina che rappresenta, probabilmente, un qualche episodio dell'*Eneide*. La carta da parati in questo caso è tagliata per circondare il caminetto in stile rococò e tardo-settecentesco. Grande qualità mostrano gli effetti luminosi che disegnano il mare e il cielo al tramonto.



Scena classica, attorno al caminetto. Villa Nota. Particolare.

Carte da parati come queste erano stampate con materia prima composta da stracci e fibre tessili: il che garantiva maggiore resistenza. Va considerato che Villa Nota fu abitata ininterrottamente prima dai Lefèbvre (che tuttavia erano presenti soltanto in alcuni periodi dell'anno avendo la loro residenza principale a Napoli), poi dai De Caria, da Ostrogovich, Pisani, vari direttori delle Cartiere Meridionali e infine dalla famiglia Nota. Quindi ha potuto godere, nonostante alcuni periodi di semiabbandono, di una costante cura, di riscaldamento che l'ha preservata dall'umidità che invece – a causa del decennale abbandono – non ha risparmiato le carte dell'antistante Palazzo Balsorano.

Queste, descritte da alcuni ospiti come “meravigliose” (purtroppo senza altri dettagli), erano già distaccate e rovinate dalle infiltrazioni d'acqua nel 1914 e ancora più nell'estate del 1915, quando il perito De Rogatis dovette constatare i danni causati dalle disastrose infiltrazioni d'acqua causate dal crollo

di parte del tetto in seguito al terremoto di Avezzano del gennaio di quell'anno. Nel giro di pochi anni quelle carte andarono tutte completamente perdute.⁴⁹



Pannello panoramico Zuber disegnato da Jean-Julien Deltit.
Venduto a privati nel 2008.

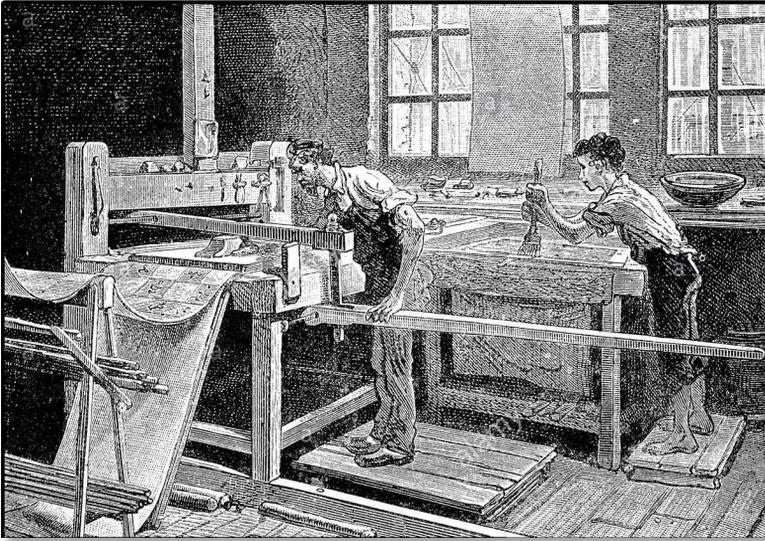
Qui sopra e nell'immagine seguente, un pannello e poi una veduta scenografica realizzata da Deltit per la fabbrica Zuber, l'artista il cui stile sembra rispecchiato, sin nell'uso dei colori e negli accorgimenti stilistici di realizzazione del cielo e degli alberi (in più tonalità di verde), in quelle che si possono vedere nella ex Villa Lefèbvre di Isola del Liri.

⁴⁹ Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 149-151.



Hindoustan (Zuber) di Jean-Julien Deltil.

Nell'immagine che segue si può vedere una postazione di stampa a mano che poteva essere facilmente riconvertita anche a usi di stampa tessile. Sulla sinistra si vede l'assistente che inchiostra con attenzione e uniformemente la tavola o blocco mentre l'operatore alla pressa misura attentamente la posizione della tavola che deve combaciare con delle crocette.



Postazione di stampa per carta da parati o per tessuti molto simile a quella presente negli stabilimenti Lefèbvre.



Disposizione ad angolo della carta da parati in continuità delle carte scenografiche.

Capitolo 10

Carte scenografiche e illusione dello spazio

Che non esistessero molti produttori che potessero vantare carte scenografiche come quelle che si possono ammirare nella Villa Lefèbvre oggi conosciuta come Villa Nota è cosa certa: i maggiori e più importanti erano francesi, i Dufour parigini e gli Zuber alsaziani, in primis. Ma le carte dei Lefèbvre mostravano anch'esse una qualità notevole e anzi, come vedremo, del tutto pari secondo gli osservatori dell'epoca.

Il ciclo di carte scenografiche della Villa appare coerente: si tratta di scene d'ispirazione classica antica che andavano lette in sequenza e rappresentavano luoghi ed episodi ispirati alla storia e alla mitologia classica. La Villa, pur molto grande, non poteva competere con l'antistante Palazzo Lefèbvre e probabilmente venne costruita per essere abitata perlopiù dai direttori delle Manifatture del Fibreno. Dal momento che si trattava di persone che avevano una grande responsabilità e dalle quali ci si aspettava un'efficienza assoluta, erano anche ben remunerate e dimoravano in un luogo adatto. Sappiamo per certo che quando le Manifatture del Fibreno furono acquistate dalle Cartiere Meridionali, i direttori abitarono lì: probabilmente si trattava di una consolidata abitudine. Se il ciclo di carte scenografiche della Villa ci appare oggi notevole si può immaginare quanto fosse più notevole quello che si poteva vedere al Palazzo, molto più vasto e dotato di almeno due grandi saloni, uno dove si danzava e si suonava la musica, con i pavimenti di marmo rosa, e uno dove si mangiava. De

Rogatis testimonia che nel momento della sua visita gli spazi, anche quelli più grandi, erano ricoperti da carta “dipinta” rovinata, staccata e ammuffita per la pioggia e le infiltrazioni. Nonostante ciò, l’ingegnere fa capire che doveva trattarsi di qualcosa di notevole. Quasi certamente, anche se non ne abbiamo la sicurezza assoluta – De Rogatis non si esprime in proposito – quelle carte “dipinte” erano carte scenografiche esattamente come quelle che si trovano nella Villa. Palazzo Lefèbvre di Isola del Liri era un luogo frequentato da molte persone facoltose che da decenni vi avevano trovato un ambiente raffinato ed esclusivo come quello dei salotti parigini.

La famiglia Lefèbvre aveva ospitato per decenni, sin dal 1824, e forse anche prima, artisti, ambasciatori, nobili, uomini di stato, uomini di chiesa, poeti, pittori, ambasciatori e viaggiatori di ogni nazionalità. Il Palazzo era diventato una tappa per alcuni di coloro che, nel loro Grand Tour, sceglievano di passare da quei paraggi per spostarsi da Roma a Napoli e viceversa, anche per visitare i vicini luoghi ciceroniani. Risulta allora del tutto congrua la decorazione con carte scenografiche non soltanto nella più tarda Villa ma anche nel Palazzo, e comunque risulta adatto il soggetto che ancora oggi si può ammirare nel primo edificio: una scena di navi che arrivano su una spiaggia, una marina, una scena silvestre con personaggi classici, una città antica con templi e colonnati. Queste carte aprivano lo spazio chiuso della Villa e sicuramente anche del Palazzo in un modo che è stato ben descritto da Giuliana Bruno che vede, certo, con qualche ragione, un antesignano delle ragioni del cinema nelle carte scenografiche. Se la supposizione sia o no fondata qui non ci interessa, sicuramente esisteva nel Settecento e nell’Ottocento la necessità del viaggio, dello spostamento, dell’esotico e le carte scenografiche consentivano di ottenere viaggi restando

in casa, sfondando illusoriamente le mura. Questo valeva soprattutto per i luoghi di rappresentanza, le case di lusso, magari frequentate – come era per le abitazioni dei Lefèbvre – da viaggiatori e curiosi geografi.

La moda della tappezzeria panoramica fece la sua comparsa in Europa alla fine del Settecento. All'epoca affreschi e arazzi erano stati soppiantati dalla carta da parati che abbelliva le stanze con varie immagini, in special modo paesaggi. Come dimostrano gli interni sopravvissuti della pompeiana Villa dei Misteri, le pareti affrescate hanno sempre fornito una forma di doppio architettonico e un viaggio meta architettonico. La pittura decorativa fu di moda al tempo dell'antica Roma e riaffiorò con un tocco illusionistico durante il periodo barocco, quando i dipinti ornamentali, che spesso raffiguravano elementi architettonici, coprivano i soffitti e le pareti di chiese e palazzi. Le tecniche del trompe l'oeil pervasero l'arredamento, mentre la pittura murale divenne di moda nella decorazione della casa. Il diciottesimo secolo vide l'ascesa della stanza giardino, ove i confini della superficie coperta si espandevano fino a farne una veduta totale. Nel diciannovesimo secolo la decorazione murale aggiunse una dimensione nuova e globale all'ornamento. Iniziata da Joseph Dufour, Jean Zuber e altri, la nuova moda di rivestire di tappezzerie panoramiche l'intera stanza acquistò sempre più maggiore popolarità soppiantando dipinti e arazzi. La tappezzeria panoramica re-inquadrava l'interno a mo' di esterno. Unico elemento decorativo della stanza, era un aspetto architettonico che trasformava l'esterno in interno.⁵⁰

Dunque, se è vera la supposizione che le stesse carte, o simili, adornavano il grande Palazzo che fu testimone di tanti ricevimenti e del passaggio di tanti viaggiatori, quale migliore

⁵⁰ Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 149.

scelta estetica di sfondare le pareti con vedute che ricordavano i fatti classici, ed estendevano la vista?

La tappezzeria panoramica non era semplicemente un'estensione delle precedenti forme di decorazione murale, ma una nuova invenzione tecnologica. Creata industrialmente come immagine seriale si basava sulla modalità della produzione di massa. L'affresco, opera unica e frutto di procedimento artistico, era dunque sostituito da una serie di immagini prodotte industrialmente. [...] il papier peint panoramique non solo anticipava la modalità cinematografica di produzione ma, in quanto composizione strutturata ritmicamente in una serie di tableaux, esponeva la nuova forma di raffigurazione spaziale del cinema. Le scene si succedevano le une alle altre senza ripetersi, descrivendo un paesaggio o narrando una storia. Lungo il percorso si manifestavano delle rotture, perché la sequenza di immagini incollata alla parete era fatta di pannelli separati, ciascuno dei quali accuratamente inquadrato. I pannelli erano collegati tra loro da elementi strutturali che avevano la funzione di creare (dis)giunzioni e produrre un effetto di continuità sequenziale. Fantasiosamente suturati, i contorni delle scene raffigurate erano disegnati in modo tale che la tappezzeria apparisse come un flusso ininterrotto di immagini che scorrevano senza commessure fra le pareti. Film prima del cinema, la tappezzeria panoramica, [...] era frutto di un montaggio di immagini. [...] L'inquadratura filmica dei fotogrammi e il procedimento del loro montaggio sequenziale nascono dunque, dal punto di vista architettonico, sulle pareti di casa prima di migrare nella movie house. Il *papier peint panoramique* modellava l'impulso panoramico che il cinema avrebbe riprodotto tecnicamente; nel tentativo di raggiungere tale visione, accentuava la direzione orizzontale del suo orizzonte visivo.⁵¹

⁵¹ Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 150.

L'autrice spinge per questa identificazione delle carte scenografiche come antesignane del cinema (come i diorami o i panorami, di cui i Lefèbvre sappiamo erano curiosissimi) e di certo questa apertura, questo sfondamento, questo alludere a fatti e racconti di ascendenza classica-mitologica, denota cultura e desiderio di stupire e intrattenere.

Del resto, era una famiglia perennemente in viaggio, che si era attrezzata con una carrozza grande, una serie di carrozze più piccole per la servitù, uno chef, per affrontare continui passaggi in Francia e Svizzera. Così nelle case avvolte dalle carte scenografiche si aveva l'impressione di viaggiare restando immobili, e questo effetto si ritrova nelle sorprendenti decorazioni delle *papier peint* della Villa che appartenne agli industriali della carta e della carta da parati.⁵²

⁵² Altre fabbriche note, oltre alla Zuber e alla Dufour, tra le non molte che producevano carte panoramiche, c'erano Desfossé & Karth, la Leroy e probabilmente anche la Roger, cfr. in Turgan Julien, *Les Grande usines: études industrielle de France*, Parigi 1923 dove si trova menzione della fabbrica Desfossé & Karth, pp. 113-128; della Isidore Leroy, pp. 193-208 e della Roger à Mouy, pp. 1-6.



Schema di montaggio di una carta da parati scenografica.

Nell'immagine sopra si può vedere uno schema compositivo di una carta da parati scenografica. L'esempio è moderno ma la modalità di produzione è la stessa: 5 o più rotoli vengono stampati scomponendo in strisce l'immagine principale. Come si può immaginare, oggi il procedimento è facilitato dall'uso dei software dei computer, ma un tempo il disegno generale doveva essere riportato, ingrandito su una serie di tavolette o blocchi che poteva superare facilmente le 50 unità e poi stampate e ricomposte.

Immobile al centro della scena, lo spettatore-passeggero è abbracciato dalla composizione e trasportato dal flusso circolare delle immagini. La convenzione dell'abitante-spettatore-passeggero si stabilì architettonicamente prima di diventare una pratica filmica. Il corpo veniva fatto viaggiare dentro casa. L'ubiquità risiedeva in una stanza. L'impulso al viaggio dell'apparato era esaltato dai soggetti della tappezzeria panoramica,

che raffigurava scene di viaggio, scoperta e avventura nonché narrazioni storiche e mitologiche e scene naturali. [...] Lo spettatore di scene mitologiche o viaggi storici era il rappresentante di una storia familiare: le pareti contenevano anche la sua storia, messa in atto al loro interno e abbozzata sulle loro superfici. Abitante-viaggiatore, egli era sia in cammino sia stanziale. Quando stanze di soggiorno e sale da pranzo si aprirono verso l'esterno, migrando panoramicamente altrove, la chiusura degli interni crollò.⁵³

A questo punto è di estrema importanza notare che il gruppo che si radunava a Coppet, composto da Madame de Staël (1766-1816), Juliette Récamier (1777-1849) e René de Chateaubriand (1768-1848), per citare i più importanti, è composto da persone che sono ritenute anche in Italia (per esempio dagli esponenti della rivista *Il Conciliatore* di Milano) come gli ispiratori e maggiori sostenitori dell'esotismo romantico. Questo si declinava in resoconti di viaggio, come quelli di Chateaubriand, grande viaggiatore, ma anche nella produzione delle carte panoramiche che, secondo Paul Claval – importante studioso della geografia umana e tra i rifondatori della disciplina – sono un fenomeno inglese per l'origine ma, nella sua declinazione panoramica, eminentemente francese.⁵⁴

E dunque non sarà di poco conto notare, come è stato fatto in altri studi dedicati a questa famiglia e al suo vasto entourage culturale e industriale, che i Lefèbvre ebbero di frequente come ospiti a Napoli e a Isola del Liri, sia Chateaubriand e altri scrittori di quel giro, sia Juliette Récamier, che andava a visitare proprio i luoghi che venivano ritratti nelle carte

⁵³ Bruno Giuliana, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁵⁴ Claval Paul, *Le papier peint panoramique français, ou l'exotisme à domicile*. In: «Le Globe. Revue genevoise de géographie», *L'exotisme*, tome 148, Ginevra 2008, pp. 65-87.

panoramiche di soggetto storico-mitologico. Nemmeno deve stupire che conoscessero bene anche Madame de Staël.

In buona sostanza, l'unica, vera, fabbrica di carta da parati panoramica italiana fu voluta e gestita da una famiglia che era fortemente legata, da interessi prima di affari (a Parigi) e poi di affetto, al circolo romantico-intellettuale che aveva fatto dell'esotismo verso il passato e verso l'altrove geografico una sua cifra intellettuale. Fabbrica italiana, certo, ma soprattutto fabbrica di gusto e di sensibilità tipicamente francese, impiantata nell'Italia centro-meridionale.

Capitolo 11

La carta da parati stampata con il sistema Potter & Ross

In un palazzo nobiliare appartenente alla famiglia Visocchi (un ramo diverso da quello che notoriamente si impegnò nella fabbricazione della carta) nella città di Atina, non lontano da Isola del Liri, esiste una sala coperta interamente da carta da parati del XIX secolo.⁵⁵ Per tradizione familiare dei Visocchi, ma anche per logica di contiguità e valutazione degli esperti del Museo di Rixheim, viene attribuita alla Fabbrica San Carlo di Ernesto Lefèvre e che oggi riporta ufficialmente questa attribuzione anche nella documentazione dell'Associazione delle Dimore Storiche italiana.⁵⁶

La scena stampata su questo esemplare di carta da parati è dotata di molte sfumature e ha struttura e complessità di colori che la rende compatibile con la carta prodotta con la macchina del sistema Potter & Ross (o della simile Leroy).

Essa è composta da strisce in successione che si integrano in un continuum ripetuto, ma il disegno è comunque contenuto in ciascuna striscia verticale. Potrebbe anche essere stata prodotta con il sistema della stampa a blocchi in unico rullo continuo ma l'uniformità delle scene e la distribuzione dei colori, quando esaminata con attenzione, fa propendere per il

⁵⁵ La famiglia Visocchi, numerosa e ricca, nel 1841 avviò, con Pasquale Visocchi (1817-1908), uno stabilimento di carta ad Atina che arrivò a impiegare nel 1870 circa 120 operai.

⁵⁶ Dopo aver visto la carta formulai personalmente nel 2018 la stessa convinzione.

primo caso.

Il soggetto mostra un paesaggio fluviale, un fiume alla sua foce – lontano si profila il mare – con edifici gotici di stile nordeuropeo, una scena di pastorizia in primo piano (un gruppo di pastorelli con un cane percorre una strada) tra alberi e colline.



Particolare della carta da parati dipinta a mano attribuita alla Fabbrica San Carlo. Immagine realizzata per gentile concessione della famiglia Visocchi di Atina.

Sul fiume, provenienti dal mare, si vedono alcuni battelli a vapore, di quelli a ruota, che erano peraltro una caratteristica dell'*Amministrazione della Navigazione a Vapore di Napoli* nella quale i Lefèbvre avevano molti interessi. Una fusione di modernità e tradizione tipicamente romantica, che risale certamente agli anni Sessanta-Settanta del XIX secolo e di

gusto francese. Le varie scene sono collegate tra loro non già da festoni e ghirlande, come capita in altri motivi, ma da staccionate e macchie di alberi che hanno la stessa funzione di raccordo. Del resto, la San Carlo produceva una carta di gusto francese e, come aveva asserito Betocchi, assolutamente indistinguibile dagli esempi d'oltralpe.

La qualità di questa carta ha fatto sì che fosse scelta come immagine di presentazione di un museo della carta da parati che si trova in Belgio, a Rixheim (Alsazia), nel quale viene conservata una porzione della stessa carta che si trova nel Palazzo Visocchi di Atina.⁵⁷ Il fatto che la carta sia arrivata in zona belga-francese fa comprendere che veniva anche esportata. Del resto, si trattava, in questo caso, di una carta da parati assolutamente all'altezza con la tradizione francese. Tuttavia, i curatori del museo non sono riusciti a risalire ad alcun esemplare francese e hanno accettato di attribuire quella carta alla San Carlo. Oggi si può ragionevolmente affermare che si trattò di una produzione Lefèbvre realizzata con gusto francese, con richiami al gusto gotico ma anche alla modernità della navigazione a vapore.

⁵⁷ Al momento in cui fu organizzata la mostra, nel 2018, gli organizzatori del Museo avevano scelto questa carta per la locandina della stessa ma ignoravano la sua origine. L'unico altro esemplare di questa carta è stato rinvenuto, appunto, ad Atina, e va attribuito alla produzione della Fibreno-San Carlo.



Dettaglio ingrandito dall'immagine precedente.



Carta da parati nel Palazzo Visocchi di Atina, attribuita alla
Manifattura del Fibreno-Fabbrica San Carlo,
(sesto decennio del XIX secolo).



Palazzo Visocchi. Fotografia tratta dal sito delle Dimore Storiche italiane.

Interessanti, per il periodo qui ricordato, sono le testimonianze visive che ci ha lasciato l'artista bolognese Giovanni Paolo Bedini (1844-1924) che dipinse molte scene di interni altoborghesi e aristocratici italiani, spesso vestendo i suoi personaggi secondo il gusto del tardo Settecento e del primo Ottocento. Le carte da parati però rispecchiano il gusto ottocentesco, e quindi possono essere considerate come un'interessante testimonianza visiva, anche se non proprio documentaria, del gusto italiano e francese della carta da parati.



Un dipinto del pittore bolognese Bedini (1844-1924) dove si nota una classica carta da parati a disegni floreali e monocroma, di moda in Francia e in Italia dalla fine del Settecento a tutto l'Ottocento.

Capitolo 12

Il momento della gloria. Le esposizioni del 1881 e 1884

Come testimoniava un articolo pubblicato nel n. X de *L'Illustrazione italiana* e scritto da Raffaele ERCULEI (grande esperto di storia dell'arte), gli artisti della fabbrica del Fibreno riproducevano i modelli dei palazzi napoletani e dei più lussuosi palazzi romani, come il Palazzo Corsini, per produrre e riproporre le carte da parati ai clienti del loro tempo. Il brano è uno dei più interessanti, se non il più interessante e informato fra quelli scritti sulla fabbrica in quegli anni, e ha un valore documentario notevole.

Chi ha visitato l'esposizione industriale di Milano del 1881, deve ricordare la mostra della Classe XXX, nella quale gli Stabilimento del Fibreno ottennero la medaglia d'oro per la "eccezionale loro esposizione di carta da parati, specialità di quella importante cartiera".

Le parole virgolettate sono tolte dalla relazione dei giurati, nella quale è detto anche che "le tappezzerie del Fibreno, massime quelle imitanti la seta, non temono assolutamente la concorrenza estera: armoniche le tinte, accurata la esecuzione".

Nel periodo fra l'esposizione industriale del 1881 e l'Esposizione del 1884 gli stabilimenti del Fibreno hanno percorso lungo e rapido cammino, non solamente perfezionando i loro sistemi tecnici, ma altresì applicando una serie di nuovi disegni come ne fa fede la vetrina che è in mostra a Torino e che noi presentiamo ai lettori in questo medesimo numero. [v. capitolo successivo]. Vedonsi in essa

riproduzioni di antiche stoffe veneziane, di tessuti controtagliati di Genova e di Firenze, di Gobelin tratti da originali esistenti nella Galleria Corsini di Roma, di broccati copiati da originali dei secoli XVII e XVIII di Cretonnez di buon gusto artistico.

La relazione dei giurati milanesi raccomandava al Fibreno la varietà dei disegni quindi, come diremmo anche di questo lato, esso ha fatto molto progresso, benché in Italia sia difficilissimo aver disegni per stoffe e per carta, essendo noi per disgrazia assai lontani dai progressi della Francia, ove più di 300 studi di disegnatori industriali sono impiegati nella sola Parigi, in servizio delle industrie artistiche.

Giova sperare che le scuole d'arte applicata all'industria, sovvenute dallo Stato, diano all'Italia una serie di valenti disegnatori, mercé i quali i prodotti del nostro paese, anche dal lato della forma e dell'armonia dei colori, non abbiano in avvenire a temere la concorrenza straniera. La industria della carta da parati data in Italia da breve tempo. Se ne attribuisce l'invenzione ai cinesi e in Europa non risale che al secolo XVII.

Nei secoli precedenti usavasi guernire con cuoi impressi a fondo d'oro o d'argento, usciti dagli opifici di Cordova, di Venezia o di Olanda e di Francia, gli appartamenti di Principi e Sovrani come ne fanno fede gli inventari di Francesco I, di Caterina de Medici, di Carlo VIII.

Ove non si adoperava il cuojo, i ricchi facevano distendere sui muri dei loro saloni velluti figurati e intagliati, damaschi di seta rabescati, tappeti tessuti in Oriente, come ci è dato accertarcene nel fondo dei dipinti degli artisti del Rinascimento. Il giorno in cui in Europa cominciò a sorgere il terzo stato, nasce naturalmente il bisogno di sostituire al cuojo, al velluto, alla seta, una tappezzeria più modesta, meglio accessibile alle borse borghesi, e si tentò di imitare il velluto o la seta, colorando e imprimendo la carta, in modo di darle apparenza di quella troppo ricca decorazione per abitazioni.

Fu l'Inghilterra che aprì praticamente la via a questo genere d'industria. Diciamo praticamente perché, come leggesi *nell'Histoire du mobilier* di Jacquemart, fino dall'epoca di

Francesco I, la Francia aveva fatto qualche tentativo più o meno fruttuoso. Alle prime carte inglesi rimproveravasi difetto di solidità e di resistenza all'umidità, quindi, poiché facile ad *inventis addere*, nel 1688 Giovanni Pavillon diede un grande impulso alla fabbricazione francese della tappezzeria di carta, la quale più tardi fu ispezionata da Giacomo Chanveau.

Giovanni Gabriele Huquier fu il primo a imitare le specie inglesi, ma Aubert nel 1756 trovò il vero modo di fabbricare carte vellutate e di damaschi a più colori. Che cosa sia diventato poi presso i nostri vicini questo genere d'industria, non abbiamo bisogno di dire.

Mentre in Francia progrediva l'arte di fabbricare la carta da parati, a Francoforte, a Worms e in altre città di Alemagna, lavoravasi per imitare e surrogare il cuoio da tappezzeria con una carta dorata e inargentata con fiori e ornati a rilievo.

L'applicazione delle macchine per impressione continua a vari colori, produsse in questa industria una vera rivoluzione, e la Germania, l'Olanda, il Belgio, la Svizzera, si divisero il mercato del mondo insieme all'Inghilterra e alla Francia.

La prima comparsa di questa industria in Italia fu nell'Esposizione di Milano del 1881, coi prodotti del compianto Carlo Oggioni, della ditta Giovanni Ferro e specialmente degli Stabilimenti del Fibreno.

Questi ultimi fondati nel 1827 dal conte di Balsorano in Isola del Liri, sono divenuti uno dei più colossali opifici nazionali, se è vero che l'importanza d'una industria viene determinata dalla quantità e dalla qualità di materie prime che impiega, dal loro valore, da quello dei prodotti, dalla loro esportazione, dal numero di operai che alimenta la potenza delle macchine che adopera.

Gli Stabilimenti del Fibreno possiedono potenti sfibratori meccanici che somministrano pasta di legno a una grande cartiera fornita di cinque macchine continue, due delle quali destinate a preparare carta da parati: essi hanno una fabbrica di prodotti chimici donde traggono i colori necessari alla loro industria.

Essi producono 1.200.000 rotoli di carta da tappezzeria all'anno, di circa un milione di lire oltre la carta da stampa, da scrivere ecc.

Tengono occupati oltre 1400 operai, ai quali danno sussidi di scuole gratuite, asili d'infanzia, i medicinali in caso di malattia, pensioni vitalizie nella vecchiaia e in caso di fortuita inabilità al lavoro.

Una rarissima macchina appositamente costruita nella officina Gontani Marten di Parigi imprime simultaneamente sino a 24 colori diversi e può produrre sino a 1200 rotoli di carta al giorno. Gli stabilimenti del Fibreno hanno case a Napoli, a Roma, a Milano, a Torino, e in quest'anno esportarono le loro carte persino nell'America del Sud. Siamo certi che questa importantissima industria, la quale fa tanto onore al nostro paese, troverà nella Giuria dell'Esposizione di Torino quelle giuste ricompense a cui le danno il diritto la qualità, la quantità, la bellezza e il buon mercato delle sue carte decorative artistiche.⁵⁸

⁵⁸ Raffaele Erculei, *L'Illustrazione Italiana*, n. 35, 31 agosto 1884, Treves, Milano 1884, p. 135.

Capitolo 13

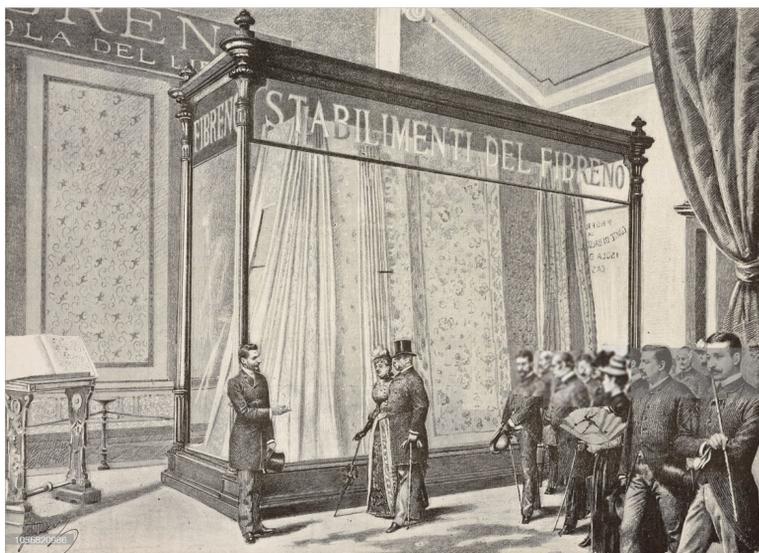
La visita dei reali d'Italia al padiglione delle Manifatture del Fibreno di Ernesto Lefèbvre

Sul numero 35 dell'*Illustrazione italiana* (31 agosto 1884) appaiono soltanto due immagini a corredo dell'articolo, come detto, circa la Mostra internazionale di Torino: *La mostra degli Stabilimenti del Fibreno, visitata delle loro maestà*, con una bella incisione di Ettore Ximenes e *La visita dello zio cardinale*, quadro di Raffaello Armenise. Evidentemente due momenti considerati importanti e significativi della mostra in quel periodo. Ciò confermava quanto scriveva dieci anni prima Betocchi.

Le Manifatture del Fibreno erano presenti in un'altra sezione della mostra, quella della produzione della carta, ma la visita dei regnanti Savoia fu decisa in questa sezione perché la carta da parati del Fibreno era un'eccellenza italiana da mostrare internazionalmente con orgoglio, mentre nel settore cartario e cartotecnico vero e proprio lo stabilimento di Isola del Liri nel 1884 era stato raggiunto da altre realtà industriali, soprattutto nel Nord Italia (Lombardia e Veneto in particolare).

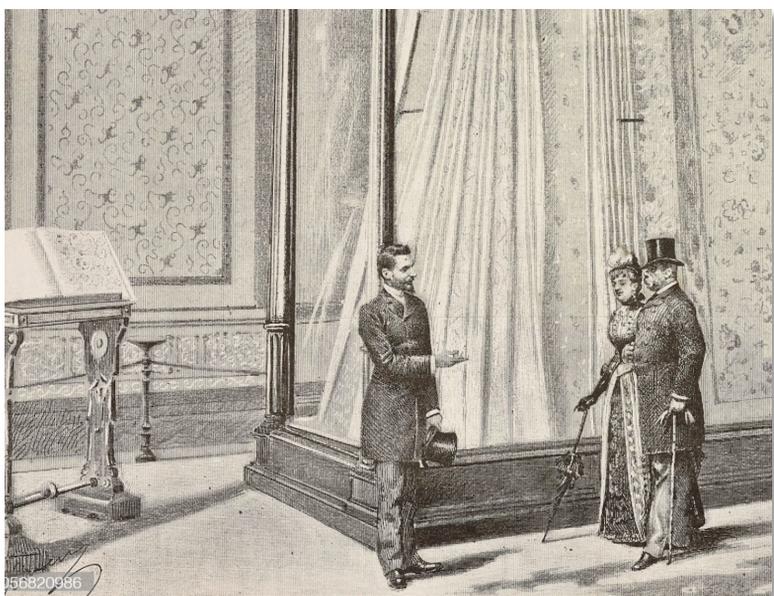
A ricevere i reali pare esserci proprio il conte Ernesto Lefèbvre, allora sessantatreenne. Sappiamo che era presente a Torino in quel periodo e soltanto lui poteva degnamente ricevere i Savoia. L'immagine mostra i delegati, gli organizzatori della mostra, i ministri, con al centro i reali che si avvicinano al Lefèbvre che tende loro la mano. Tutti sono

sotto un ampio padiglione che mostra alcune decine di varietà di rotoli di carta da parati. Sulla sinistra dell'immagine si vede un ampio campionario e la parete retrostante mostra la carta da parati distesa su un'ampia superficie.



Umberto I e Margherita di Savoia si avvicinano a Ernesto Lefèbvre al Padiglione del Fibreno. Altre due visite del Borbone si erano avute nel 1832 e nel 1858 allo Stabilimento delle Forme.

La sosta dei regnanti era dovuta al prestigio della produzione: la Manifattura del Fibreno aveva ormai a quel tempo vari concorrenti, soprattutto nel Nord Italia, come le Fabbriche Rossi di Perale di Arserio, ma nel campo della produzione della carta da parati meccanica e a mano conservavano un primato assoluto rivaleggiando, per qualità, con le carte francesi e inglesi.



Particolare dell'immagine precedente: il conte Ernesto Lefèvre e i regnanti. Sul leggio, il campionario con la produzione della fabbrica.

L'album-campionario, come si può intuire dall'immagine, è molto fornito e mostra probabilmente decine di varietà di disegni e colori. La grande vetrina-espositore è chiusa per tre lati da vetro ma libera sul davanti e consentiva ai visitatori di toccare e apprezzare con mano le carte esposte. La visita di Umberto I (1844-1900) e Margherita (1851-1926), nel cuore della Bell'Époque e dei fasti in fondo non trascurabili dell'Italia umbertina, sarà un altro momento apicale della carriera del Fibreno, seconda visita di un reale dopo quella di Francesco II nel 1840.

Purtroppo, questi primati e questa qualità non basteranno a salvare la fabbrica che, per via di un mercato ancora non sufficiente e di altre vicende familiari, finanziarie, giudiziarie

(la Fibreno subì un attentato che incendiò la Stamperia del Fibreno di Napoli e subì una truffa da parte di un figlio del Lefèbvre e di un suo complice). L'azienda non resisterà a lungo e a partire dal 1889 verrà chiusa momentaneamente in attesa di ricollocamento o affitto. Sappiamo di sicuro che per lunghi anni – ma ignoriamo quanti – il direttore della fabbrica fu Oreste Ricci, il quale il 22 marzo del 1892 prenderà in gestione la fabbrica come dimostra una lettera di scrittura privata:

Il signor Oreste Ricci ha assunto l'esercizio della Cartiera del Fibreno di mia proprietà.

Le attitudini speciali del signor Ricci e i servigi resimi per lunghi anni, me lo designavano di preferenza per continuare le tradizioni commerciali di questa Cartiera con soddisfazione della mia antica e rispettabile Clientela, alla fiducia della quale ora lo raccomando.

Gli Stabilimenti del Fibreno hanno il vanto di avere per primi introdotto l'industria della carta in questa Regione. Creati e diretti per quasi un secolo dalla mia famiglia, essi, tanto per la fabbricazione delle carte da scrivere e da stampa, e per le note Tipografie di Napoli e Roma, quanto per la fabbricazione dei prodotti chimici e delle Carte da Tappezzeria, si sono mantenuti all'altezza del progresso.

Le mie particolari cure saranno rivolte allo sviluppo ognor crescente della mia Fabbrica di Carte da Tappezzeria, la quale ha raggiunto, nell'ultimo decennio un'importanza primaria per i perfezionamenti artistici e meccanici introdotti, che mi hanno permesso di sostenere con orgoglio nazionale la concorrenza straniera, mentre mi propongo di offrire alla Clientela sempre maggiori facilitazioni, sia per la varietà dei disegni e la ricchezza dell'assortimento, che per la convenienza dei prezzi.⁵⁹

⁵⁹ La lettera ho potuto riprodurla nell'anno 2018 dagli Archivi del Fratelli Iafrate.

La lettera veniva scritta 4 mesi dopo la morte di Ernesto Lefèbvre dal figlio Francesco, che aveva assunto la gestione di tutto il complesso dando in affitto al Ricci la fabbrica delle Forme mentre vendeva la fabbrica del Carnello con la Villa a Gabriele De Caria. Questo significa che, dopo l'affitto e la cessione di gran parte delle fabbriche, anche la fabbrica di tappezzerie era rimasta attiva e che Ricci ne prendeva la gestione assieme a tutto il resto. In un'altra lettera, che si trova presso l'Archivio di Stato di Torino ma una cui copia si vede anche nella Collezione dei Fratelli Iafrate, lettera rivolta evidentemente alla clientela, e firmata dal Ricci si legge:

Ho l'onore di portare a conoscenza della S. V. che ho preso in esercizio la Cartiera del Fibreno, e la mia ditta sarà Oreste Ricci – Esercizio della Cartiera del Fibreno. L'esperienza acquistata durante ben 27 anni di lavoro nell'industria che ora per mio conto intraprendo, mi affida potere apportare nella esecuzione degli ordini che mi si vorranno trasmettere quelle migliori cure che potranno meritarmi la piena soddisfazione della Clientela.

Pregandola di voler prendere nota della mia firma, la riverisco con distinta stima.⁶⁰

La lettera ci conferma che il direttore di produzione di una fabbrica del complesso del Fibreno dal 1865 al 1892 per conto dei Lefèbvre era stato effettivamente Oreste Ricci. Il fatto che usi, per la scrittura privata, la carta della fabbrica da parati, fa capire che era stato il direttore della San Carlo dalla sua fondazione al 1892, ovvero esattamente per 27 anni e che mirava a prendere in gestione tutto il complesso del Fibreno (escluso il Carnello).⁶¹ Questo contratto, o promessa di

⁶⁰ Archivio di Stato di Torino, Atti Privati, 1897.

⁶¹ Il fatto è confermato anche da una comunicazione delle Gazzetta

contratto – non c'è atto di notaio – ebbe però una vita di pochi mesi perché si palesò una più cospicua offerta da parte della Società delle Cartiere Meridionali alla quale venne affittato tutto il complesso tranne la San Carlo che sicuramente era entrata nel contratto di Ricci.

Con un contratto datato 20 maggio 1892 lo stabilimento veniva affidato alla Ditta Avitabile per 3 anni con la corresponsione di 30.000 lire (ne erano state proposte 40.000). Poco prima della fine del primo triennio, Lefèbvre chiese alla Ditta Avitabile, che aveva continuato regolarmente la produzione e distribuzione della carta da parati, di anticipare la corresponsione di due annate di affitto dal 20 maggio 1895 al 20 maggio 1897.⁶² La Ditta Avitabile diede al conte 55.000 lire (anche se fecero risultare 80.000 per non far capire che c'era stato un anticipo dovuto alla mancanza di liquidità del conte). Dopo la Ditta Avitabile, evidentemente per mutua insoddisfazione del rapporto, subentrò Emilio Weiss, conte di Valbranca, marito della contessa Caterina Lucernari dei conti Lucernari dell'omonima Cartiera. Ma l'accordo, per ragioni non chiare, non andò a buon fine. Evidentemente, Weiss aveva rimborsato agli Avitabile il loro anticipo e quindi alla rescissione del contratto chiese la restituzione a Lefèbvre di 55.000 lire. In qualche modo le parti si accordarono quando il Weiss versò altre 27.500 lire e tenne l'affitto per 1 anno sino al 1896, ma non ebbe la restituzione delle 55.000 lire.⁶³ Alla

ufficiale del 1888 nella quale, da direttore della San Carlo, diffida chi ha emesso cambiali con firme false a nome della fabbrica a metterle all'incasso.

⁶² Copie sono conservate presso l'Archivio di Stato di Frosinone e altre copie dei medesimi contratti sono parte della Collezione Iafrate che li citano in Edmondo Iafrate -Amleto Iafrate, *Gli stabilimenti del Fibreno*, presso gli autori, Isola del Liri 2020, p. 174 e seguenti.

⁶³ Archivio di Stato di Roma, reg. 45, serie 1 n.8116, Atti privati (1896).

fine dell'anno il conte lasciò lo stabilimento chiedendo il pagamento delle miglorie che sarebbero state accordate. Lefèbvre rispose che erano state accordate in cambio di un prolungamento del contratto di altri 4 anni.

Lo stabilimento rimase chiuso, senza che il conte ne pagasse l'affitto e la questione fu messa in mano al tribunale che esentò Weiss da dare soldi al Lefèbvre. Dal 1896 al 1910 lo stabilimento rimase dunque fermo.⁶⁴ Soltanto in quell'anno fu affittato in parte a Federico Augusto Ostrogovich, ingegnere e inventore, marito della figlia del direttore delle Cartiere Meridionali.⁶⁵ Lo tenne meno di 4 anni perché dopo il terremoto del gennaio del 1915 l'edificio risultò inagibile.

Attorno al 1910 la fabbrica cessa ogni attività se il perito De Rogatis, facendo un sopralluogo nel 1915, troverà le macchine vecchie e mancanti di manutenzione da vari anni. Una triste fine, accelerata dal terremoto di Avezzano del 1915 che lesionò gravemente il grande edificio della fabbrica e che fu successivamente abbattuto alla fine della Prima guerra mondiale.

⁶⁴ Edmondo Iafrate - Amleto Iafrate, *op. cit.* p. 176.

⁶⁵ Questi, nel 1812, depositò una sua invenzione e denominò la sua iniziativa Prima fabbrica italiana di libretti da sigarette, settembre 1912. Archivio Centrale dello Stato. Regno d'Italia. Ministero Agricoltura, Industria e Commercio. Ufficio della proprietà intellettuale. Vol. 11, n. 12806.



Il conte Ernesto Lefèbre di Balsorano dà il benvenuto ai regnanti d'Italia all'Esposizione Internazionale di Torino del 1884. Dettaglio dell'immagine precedente.



Il conte Ernesto Lefèbvre di Balsorano poco prima della morte, qui ritratto attorno al 1890 quando invia il suo ritratto al cugino.

Capitolo 14

Descrizione dello stabilimento nella *Perizia de Rogatis*

Introduzione

In un documento che descriveva le proprietà dei Lefèbvre dopo la morte di Francesco Lefèbvre (1911) e di Teresa Doria D'Angri (1912), in seguito a controversie relative all'esatto valore dell'edificio palazzato detto Palazzo Lefèbvre (anche Palazzo Balsorano) di Isola del Liri e poi della Fabbrica delle Forme e Fabbrica San Carlo (altre parti del patrimonio, come la Villa Pisani-Nota citata sopra erano già state vendute), l'ingegner De Rogatis venne incaricato della Perizia dalla vedova del conte deceduto, Francesco Lefèbvre. Era ancora vivo, al tempo, un altro figlio che ottenne il titolo di conte alla morte del fratello. Questi era stato escluso dalla gestione delle cose di famiglia perché considerato uno dei responsabili del dissesto dell'impero Lefèbvre negli anni Ottanta-Novanta precedenti, ed entrò nella questione della divisione del patrimonio soltanto alla fine, ricevendo in realtà pochi soldi.

Quanto al De Rogatis, incaricato dalla contessa Giselle Wicker van Baecker-Dubois Lefèbvre (1858-1925), questi scrive una descrizione particolareggiata degli ambienti della casa, dei fondi circostanti e si avventura anche nella Fabbrica San Carlo. Qui di seguito riproduciamo la parte che riguarda, appunto, la fabbrica di carta da parati. Questa aveva lavorato, come sappiamo, dal 1865 sino al 1889 e poi, in affitto, sino al 1915. Si trattava di un affitto parziale che occupava una parte

della grande fabbrica: dal 1896 la produzione di carta da parati si era arrestata progressivamente e le grandi macchine erano rimaste ad arrugginire per più di 20 anni.

Nel frattempo, gran parte delle attività e delle proprietà della famiglia che aveva fondato la Fabbrica, i Lefèbvre, venivano cedute, affittate e poi vendute (1893-1907). Alcune unità produttive, come la Fabbrica Chimica, il Soffondo, le Forme, la Stamperia del Fibreno di Napoli e la fabbrica del Carnello avevano continuato l'attività sotto altre proprietà o erano state affittate. L'affitto era toccato alla San Carlo. Tra il 1890 e il 1915 aveva avuto vari affittuari, tra i quali, dal 1910, Federico Augusto Ostrogovich che produceva carta per sigarette (un mercato in forte ascesa in quel periodo). Dopo il terremoto del 1915, come testimonia questa stessa perizia, l'edificio risulta danneggiato. Non tanto da abbatterlo, secondo De Rogatis. Tuttavia, in seguito, subito dopo la guerra, esso verrà abbandonato e abbattuto.

Dalla *Perizia de Rogatis* di cui qui riproduco in trascrizione tutta la parte relativa allo stabilimento, veniamo a sapere che le grandi macchine da stampa, la Gontani-Martén e le altre macchine che avevano lavorato a pieno ritmo per circa 25 anni si trovavano ancora lì, anche se malmesse a causa della mancata manutenzione. In quel momento, Ostrogovich usava soltanto parte del macchinario e parte della fabbrica, e aveva poco più di una decina di operai.

Si tratta di una perizia molto algida: l'ingegnere non è interessato a riflettere sugli spazi o a dare una sua valutazione personale, ma a restituire le dimensioni, la successione degli spazi interni ed esterni; a comprendere soprattutto lo stato dei muri e dell'intero stabilimento per dare una valutazione pecuniaria; ancora: non è interessato a dare ragguagli sulle macchine, purtroppo, considerate durante la perizia vecchie e

superate ma soprattutto arrugginite e danneggiate dopo il terremoto. Eppure, le macchine erano ancora presenti in quel momento: esse sembrano del tutto invisibili agli occhi dell'ingegnere, pertanto dobbiamo restare alla perizia di circa 25 anni prima che ci restituiva un parco macchine ancora intatto, con 4 macchine continue, una mezza dozzina di macchine per la stampa a 2 e 4 colori e tutte le attrezzature per le lavorazioni secondarie e le rifiniture.

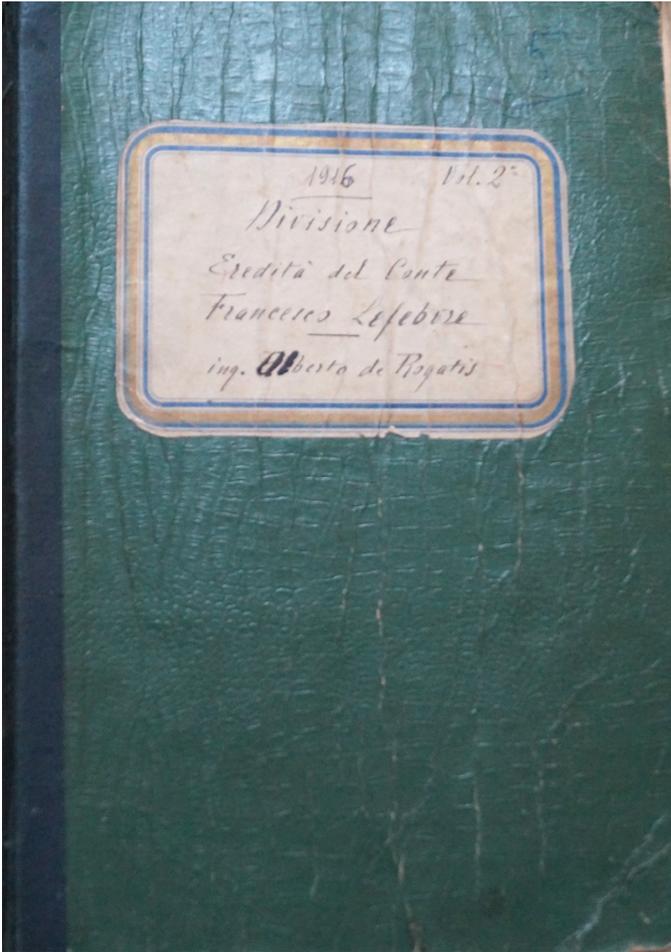
La perizia era infatti iniziata nell'autunno del 1914, poi fu sospesa a causa del terremoto del 15 gennaio 1915 e quando era tornato, nell'agosto di quell'anno, l'ingegnere aveva trovato una situazione compromessa che è quella che ci restituisce nella sua descrizione comunque preziosa per comprendere l'esatta struttura della fabbrica e le sue, veramente gigantesche, dimensioni. Una descrizione dei macchinari esiste per le altre unità produttive: la Fabbrica delle Forme (originata da un ex convento carmelitano) e lo stabilimento Soffondo, ed è datata 31 dicembre 1892.⁶⁶ Ma la perizia non fa menzione della Fabbrica San Carlo poiché in quel momento c'era solo l'interesse ad affittare lo stabilimento delle Forme.

Nota: i numeri tra parentesi indicano la pagina dell'originale conservato nell'Archivio dei Fratelli Iafate di Isola del Liri.

⁶⁶ N. 939 dei Repertori (Tribunale di Frosinone, 1892) *Inventario dei locali e Macchinario dello stabilimento della Cartiera del Fibreno*, 31 dicembre 1892, copia conforme), Collezione fratelli Iafate.

Capitolo 15

Descrizione Stabilimento industriale denominato San Carlo. 1915-1916



Frontespizio della *Perizia de Rogatis* (1915-1916) che descrive la proprietà San Carlo e la divisione dell'eredità di Francesco Lefèbvre, morto nel 1911, fra la moglie, la madre, il fratello e altri congiunti.

(25)

Strada d'accesso

Sulla strada comunale di Arpino e propriamente all'incrocio con la strada di accesso alla Stazione Ferroviaria di Isola del Liri Superiore, alla distanza di un centinaio di metri dalla Stazione medesima, trovasi nel muro di cinta di un fondo di proprietà delle Cartiere Meridionali, venduto dal Conte Lefèbvre, un ampio vano della larghezza di metri 5.40, con due colonnine laterali di vecchio legno castagno, garantite al piede da due scansacarri di ghisa in curva che ne costringono il passaggio a m. 2,50.

Da detto passaggio si accede in una via interna nel fondo delle Cartiere Meridionali, la quale si prolunga in circa per una lunghezza di m. 132.50, dal detto

(26)

vano di ingresso fino all'estremo limite del fondo, ed è iniziato, a metri 8,50 a partire dal primo inizio da un binario di servizio per allacciamento dei vagoni delle cartiere con quelli della prossima rete ferroviaria. Esso è in terra con scarso ciottolato, solo nella parte centrale, a livello del fondo laterale, col quale è confuso, per cui la sua larghezza è alquanto indecisa. Dall'estremità di questo primo tratto, che attraversa il Fondo delle Cartiere Meridionali, essa si prolunga in curva nel limitrofo fondo a descriversi della eredità Lefèbvre denominato San Carlo per la lunghezza di altri 220 metri, fino a raggiungere uno spiazzale, a dirsi innanzi allo opificio industriale e San Carlo, mantenuta in terra con poco brecciamme nella sola parte centrale per una larghezza media di m. 2,50, che diventa incerto lateralmente, dove, confondendosi col

terreno del fondo, è limitata da fossi di scolo, serbando una larghezza complessiva variabile da m. 4,80 a m. 5,50. Da questo secondo tratto di via

(27)

si diparte un viottolo a destra che mena alla casetta colonica a descriversi quando si parlerà del Fondo San Carlo; a sinistra si apre altro breve tratto di via che conduceva alla palazzina denominata Trianon, ora diroccata dal terremoto del gennaio 1915, la quale via si prolunga attraversando l'altro fondo a descriversi denominato Strada dei Gelsi, per innestarsi con la strada rotabile per il Carnello. Tra detto viottolo e via laterale trovasi un ponticello sul canale Magnene che attraversa il fondo San Carlo, in ferro con traversine di legno garantito lateralmente da 4 pilastri in fabbrica e due deboli ringhiere in ferro, e infine, alla estremità della via laterale: ed infine, alla estremità della via in parola, di accesso all'Opificio industriale trovasi due pilastri in fabbrica che delimitano lo spazio libero nella larghezza di m. 4,29 tra loro facce interne e oltre i quali si perviene al suaccennato spiazzo innanzi all'Opificio.

La descritta via interna che mette in

(28)

comunicazione il suaccennato punto d'incrocio tra le strade per Arpino e per la stazione di Isola del Liri con l'Opificio industriale a descriversi, serve anche di accesso ai fondi dell'eredità Lefèbvre, oltre a servire del solo primo tratto già descritto, anche all'accesso della zona di terreno della Cartiere Meridionali venduta dal Conte Francesco Lefèbvre con

istrumento per Notar Vallauri di Torino in data 25 gennaio 1903. Pel riferito primo tratto di questa, in questa zona di terreno venduta è a notarsi che esso si è qui descritto allo stato così come si è trovato e come si trova da molti anni per tacito consenso del defunto conte Lefèbvre e dei suoi eredi con la Società delle Cartiere Meridionali; ma dall'articolo 5 del suddetto contratto di compravendita ci risulta che si sarebbe dovuta lasciare libera in favore del Lefèbvre, sulla zona del fondo venduta, una strada privata della larghezza di m. 12 lungo il confine del tracciato ferroviario. Scopo vitale di tale strada privata pare che

(29)

sia stato quello di allacciare direttamente i carri provenienti dall'Opificio san Carlo con i vagoni della ferrovia, per cui pare che il conte Lefèbvre avesse acquistato diritto dall'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato, ma di cui i documenti non si sono esibiti al sottoscritto perito. Al riguardo è opportuno qui trascrivere le parole del surriferito contratto:

“La strada privata di cui sopra è quella che verrà costituita serbanda libera una zona di terra della larghezza di metri dodici tra la ferrovia ed il terreno ora descritto e confinato: essa servirà per far accedere alle Cartiere San Carlo e altre proprietà del venditore, e verrà innestata comodamente e all'occorrenza con istrambature alla strada comunale che conduce alla Stazione”.

Invece attualmente lungo il confine della ferrovia, nella zona di terreno venduta trovasi un binario morto a servizio delle Cartiere Meridionali, oltre,

(30)

come si è detto d'innanzi, il binario d'innesto con quelle della ferrovia medesima. Interrogati dal sottoscritto la vedova Lefèbvre e i suoi rappresentanti nulla hanno saputo rispondere in proposito. Interpellato qualche rappresentante della società delle Cartiere Meridionali si è risposto che, posteriormente al contratto di compravendita, esistono delle convenzioni speciali del Conte Lefèbvre non trascritte, di cui si sarebbero date notizie al perito, che poi non si son credute di dare. A noi pare che la zona libera a doversi lasciare sul fondo e della Società per le Cartiere Meridionali, sia quella al confine con la ferrovia, della larghezza di metri 12 da detto confine compreso il muro di cinta con riaccordo in cura lungo il confine della strada provinciale per Arpino fino all'innesto della strada che conduce alla Stazione; il tutto come è segnato nell'allegato tipo planimetrico (tav. 1) con una linea tratteggiata in rosso.

(31)

Nello stato attuale di cose, però, è opportuno fissare qui la via in parola nelle ubicazioni, come è riportato nell'allegato tipo planimetrico (Tav. 1), e con la larghezza rettificata e costante di metri 5. Salvo a chi di ragione di far valere il suo diritto verso la Società per le Cartiere Meridionali, e di notificarne il ripetuto primo tratto giusto o meno il surriferito contratto di compravendita. Salvo altresì, come necessaria conseguenza, il diritto di spostare il fondo San Carlo di proprietà degli eredi Lefèbvre, l'inizio del descritto secondo tratto stradale, per un conveniente allacciamento con il primo, ove mai questo venisse modificato, dovendosi in ogni caso però occupare il fondo San Carlo una striscia della larghezza

di metri 5 in sostituzione di quello attuale che sarà abbandonato in favore del presente proprietario del fondo con una corrisponsione d'indennità per una eventuale

(32)

maggiore occupazione in lunghezza, e per la coltura di tutta la nuova striscia.

Zona di terreno su cui è impiantato l'opificio e zone laterali industriali

Verso la parte esterna della descritta via, partendo per la strada per Arpino si attraversa, come si è detto, prima il fondo delle Cartiere Meridionali, poi il Fondo denominato San Carlo di proprietà Lefèbvre; trovasi nella maggiore estensione del medesimo fondo San Carlo, un'ampia zona di terreno, in parte, come si dirà, occupato dall'opificio San Carlo, in parte tenuta incolta a servizio dell'opificio medesimo, in parte tenuta a coltura. Dell'estensione comprensiva di metri quadri 15.400 a forma irregolare molto allungata, racchiusa tra il tracciato ferroviario Sora Isola Liri, il canale artificiale delle Forme proveniente dal fiume

(33)

Fibreno ed il canale di scarico detto Magnene, il quale si ravvicina quasi al contatto col primo alla estremità ad Ovest verso il limite con il fabbricato della Società per le Cartiere Meridionali.

Nella detta estensione è occupata dall'Opificio San Carlo la bella superficie di metri quadrati 7.740 e poiché esso è costruito proprio al limite del canale artificiale delle Forme, che è in rilevato sul livello del terreno e dal quale canale è separato da un passeggiatoio esterno, così l'Opificio resta circondato da zone di terreno a servizio dello Opificio medesimo.

È propriamente una prima zona di terreno dell'estensione di metri quadrati 3.870 resta in parte sul fronte principale dell'Opificio e si prolunga in questa in una striscia molto ristretta tra i due canali su accennati sino al loro massimo ravvicinamento presso il fabbricato della Società per le Cartiere Meridionali.

(34)

Una seconda zona, della superficie di metri quadrati 1.670 resta a destra dell'Opificio, limitata dal fosso Magnene e dalla prima e terza zona; e la terza zona della superficie di metri quadrati 2.070 resta nella parte postica dell'Opificio limitato dal canale in rialzo delle Forme con relativo passeggiatoio laterale e dal rilevato ferroviario Sora-Isola del Liri. E si ha la superficie complessiva delle tre zone a servizio dell'opificio nell'estensione totale di metri quadrati 7.610.

Opificio

Avendo già esaminato e descritto questo grandioso edificio in epoca precedente al terremoto dello scorso anno e avendo dovuto poi riesaminare in epoca

(35)

posteriore per effetto di rilevanti danni ne riporteremo qui una dettagliata descrizione allo stato in cui si trovava in epoca anteriore al terremoto e allo stato in cui si trova attualmente elencando tutti i danni in esso prodotti, allo scopo di formare un concetto il più approfonditamente esatto di ciò che occorre per ripristinarlo nelle sue diverse parti e determinare così a suo tempo il valore.

Prospetti esterni

Il fronte principale dell'Opificio San Carlo situato nel fondo omonimo, come innanzi si è già descritto, e come vedesi nel tipo planimetrico alligato (Tav. II) si presenta in una parte più sporgente di m. 1,75 nella sua lunghezza di m. 15,30 ed in una parte laterale a destra di m. 27.70, l'altra a sinistra di metri 11.40 formando così la lunghezza complessiva di m. 54.40. La parte centrale e quella a sinistra

(36)

È costituita da un pianterreno di m. 5,41, e da un primo piano di m. 5,20, con intonaco di rivestimento in parte distaccato e caduto nel solo piano superiore, semplicemente rivestito di abbozzo nel piano terreno, erano coperte a tetto, la prima a padiglione e la seconda a doppia falda con vano semicircolare nel centro del timpano per illuminazione del sottotetto; timpani e tetti che vedonsi in parte rovinati, come più dettagliatamente si dirà in seguito.

La parte centrale poi del prospetto in esame presenta tre ampi vani continuati a pianterreno, quello centrale senza chiusura e quelli laterali con antichi telai e vetri fissi nella parte superiore ed apritoi in due pezzi nella parte inferiore, e simili tre vani di finestre in verticale dei precedenti a primo piano con telai centinati in parte sgangherati e vetri quasi del tutto rotti. Nella parte laterale a sinistra si aprono a pianterreno

(37)

due vani arcuati di cui uno con solida e completa chiusura a due battenti e telaio a vetri in parte rotti, e l'altro con un'antica, sciupata e rattoppata chiusura a tre battenti; e nel primo piano si aprono due ampi vani di finestroni con un solo telaio rimasto in opera, alquanto sgangherato, e quattro pezzi apritisi nella parte rettangolare e fisso nella parte superiore con vetri rotti, come l'altro dissestato e caduto.

Tutti i descritti vani a pianterreno nella parte centrale e in quella a sinistra dell'Opicificio ed i vani a primo piano della parte centrale sono contornati da ottima arnia di pietra calcarea liscia, con rivolti di basi, capitelli e chiavi anche lisce. Delle pilastrature a stucco negli angoli ed una cornicetta di coronamento formano tutta la decorazione, alquanto sciupata delle due parti del prospetto a due piani, che presenta diverse lesioni sugli elencati rami.

(38)

Piano superiore

Il corpo di fabbrica a destra poi di maggiore lunghezza dei due precedenti, costituito dal solo pianterreno, presenta il suo

prospetto diviso in quattro parti mediante pilastrini polesine sporgenti di pietra calcarea sormontati rispettivamente da timpani triangolari di 4 tettoie a doppia falda. In ciascuna delle prime due parti in cui è distinto il corpo di fabbrica in parola vedonsi due ampi finestroni arcuati, con arnia di pietra vulcanica in giro, grate fisse in ferro e telai a vetri a due pezzi a feritoi nella parte rettangolare e pezzo fisso nella parte centinata.

Il terzo incasso tra i detti pilastri ha un vano finto con arnia come la precedente e solo è aperto con luce nella parte centinata superiore munita di grata fissa in legno e vetri. E finalmente nel quarto incasso trovasi un vano di passaggio con antica chiusura in legno a due battenti

(39)

e telaio nella parte centinata superiore come precedente. Il tutto, senza danni, salvo alcuni vetri rotti e una lesione di pochissima importanza sul secondo dei detti vani. Una cornicetta grezza di tegola a due registri corona il prospetto del descritto ultimo corpo di fabbrica a destra del quale trovasi un muretto con vano senza chiusura per quale si accede nella zona laterale a destra dell'opificio.

Lungo questa zona di terreno industriale si sviluppa il fronte a sud dell'opificio distinto in due parti, una più sporgente della lunghezza di metri 30,60 e l'altra in seguito rientrata di metri 6,20 dalla precedente dalla lunghezza di m. 126,20 entrambe ad un sol piano coperto a tetto con manto di tegole di argilla a una falda.

Non altro danno vedesi prodotto dal terremoto su questo lato, salvo nella estremità destra del detto corpo di fabbrica più sporgente nella

(40)

porzione di muro rovinato nella lunghezza di m. 5 insieme col tetto superiore in corrispondenza di un compreso di deposito a dirsi laterale all'officina ed il muro laterale a destra di detto compreso rimasto a ventaglio, vacillante, e da rifarsi. Sul medesimo lato vedevansi, prima del terremoto, 28 vani di finestroni arcuati ridotti dopo il terremoto a 27 per la descritta, piccola, parziale rovina, munite di grate fisse in ferro con antichi telai a vetri in piccola parte rotti apritisi nella parte rettangolare e fissi nella parte centinata, più nella parte più sporgente trovasi un vano di passaggio arcuato munito di robusto cancello in ferro a due battenti con parte superiore fissa, e nella parte più rientrante due vani di passaggio con sciupate chiusure a due battenti e telai fissi nella parte superiore al secondo, il secondo dei quali anche con grata fissa in ferro.

Quasi nella parte centrale di detta

(41)

zona di terreno a sud dell'opificio e da questo distaccata, vedesi un corpo di fabbrica incompleto, di recente costruzione, nella superficie di metri 11.30 x 6 costituito da solidi muri maestri in giro, in fabbrica di pietra calcarea grezza di grossezza metri 0,50 ed altezza m. 4,50 con 6 vani di finestroni muniti dei soli ormeggi grezzi pei telai inesistenti, con ampio vano d'ingresso arcuato senza chiusura sul lato Ovest.

Detta fabbrica è priva di copertura ma su di essa vedesi il solo armeggio di cinque incavallature di travi di legno di angolo con tiranti di ferro per freno.

Il fronte esterno ad Est dell'opificio, grezzo come gli altri due laterali, è anche ad un sol piano in parte più basso coperto a tetto di un sol spiovente ed in parte più alto coperto di piccole tettoie a doppio spiovente, tre dei quali ultimi vedonsi in parte rovinati in seguito al terremoto

(42)

Esso presenta in alto n. 11 vani di luce semicircolari con grate fisse in ferro e telai fissi in legno con vetri in parte rotti. Finalmente il prospetto a Nord nella sua lunghezza di metri 156,80, come quello a sud, si presenta per soli metri 5,50 a principiare dal suo estremo a Ovest a un solo piano e per tutto il resto a due piani come la parte a sinistra del fronte principale. Esso è addossato al terrapieno laterale al canale artificiale delle Forme ed è da questo separato per tutta la sua lunghezza mediante un passeggiatoio della larghezza di poco più di due metri. È frenato da tre ordini di catene di ferro cioè 30 catene, come scorgersi dai piatti di ghisa circolari esterni: ha poi due ordini di vani, uno a pianterreno e l'altro al primo piano. Il primo ordine di vani è costituito da ampi semicerchi qualcuno munito di grata fissa in ferro ma tutti forniti da vecchie grate in legno

(43)

a raggi con vetri quasi rotti e lamiera di ferro nello spicchio di mezzo girevole su appositi cardini, e piccola lamina circolare nel centro bucherellata per ventilatore. L'ordine poi dei 30 vani nel piano superiore è formato da ampi finestroni areati con antichi ma discreti teleri di legno e vetro in gran parte rotti, in due pezzi a feritoi nella parte rettangolari, e parte

superiore a raggi fissi con piccole lamiere circolari bucherellati al centro per ventilatori.

In questo lato, vedesi rovinata, in conseguenza del terremoto, la parte estrema a Est, che si è detta essere di un solo piano, il piano superiore della parte estrema a Ovest per una lunghezza di circa 6 metri, in angolo con la facciata principale, con la conseguente rovina di due parti di tetto, già accennato parlandosi dei fronti a Est e Ovest. Lungo tutta la parte rimanente ricorre in alto una cornice grezza di tre ordini

(44)

di tegole, uno più sporgente dell'altro, e quello superiore più sporgente in gran parte caduto insieme col canalone di zinco per le pluviali in gran parte distrutto.

In genere i muri perimetrali in tutti e quattro lati, oltre a quanto si è innanzi descritto, non presentano altre tracce di danni apprezzabili.

Pianterreno

Entrando per vano centrale descritto, parlandosi della facciata principale nel corpo di fabbrica più sporgente, vano munito di cancello in legno a metà altezza, si accede a un piccolo vestibolo a forma quasi quadrata, di m. 3,05 x 2,8 pavimentato di lastre di pietra viva, intonacato e interamente macchiato di cemento sulle pareti e a volta a vela di copertura, pareti a volta che presentano leggieri lesioni di diverso senso. Nel muro di fronte al detto vestibolo è un ampio varco arcuato con arnia di pietra viva in giro e simile zoccolatura

(45)

risaltata, capitelli e chiave di arco liscia, munito di grande e buona chiusura a due battenti di legname castagno con cornicetta superiore e coda di paone nella parte centinata fissa a raggi di legno e vetri. Per questo vano si passa in un'ampia sala di aspetto a descriversi. A destra e a sinistra sono due vani arcuati più piccoli del precedente con buoni telai a vetri in parte rotti e parte fissa centinata superiormente.

Per quello a sinistra si passa nella gabbia di scala per accesso al piano superiore e per quello a destra si accede nella *Sala del Custode*.

Sala del custode

Questo altissimo compreso di superficie 5.10 x 2.89 intonato e deturpato per infiltrazioni pluviali sulle pareti rivestite di carta sciupata, è pavimentata da mattoni di argilla e coperto da volticine di mattoni fra *poutrelles* in ferro. Nella parte destra trovasi uno dei tre ampi vani arcuati già accennati partentesi dal prospetto

(46)

principale nella parte più sporgente con telaio a vetro e sopratelaio fisso, e nella parete a sinistra trovasi un simile ampio vano dell'altro, con arnia liscia di pietra viva in giro, munito di robusta chiusura a legno castagno con movimento a coulisse, per quale si comunica pure come per il vano già accennato dal descritto vestibolo con la *Sala d'aspetto*.

Questa sala o magazzino centrale per deposito dei lavoratori, occupa tutta la lunghezza del descritto vestibolo e Sala del Custode e della gabbia di scala a dirsi. Essa è di grande altezza, a forma rettangolare, di superficie m. 15,20 x 4,30, pavimentata di asfalto in buono stato, intonacato a macchina sulle pareti e sotto la copertura di volticine di mattoni fra finestrelle in ferro. Due di queste volticine vedonsi in gran parte cadute, ed alcune lesioni di non grave importanza vedonsi nei muri laterali. Anticamente, oltre che coi

(47)

due compresi già descritti, questa grande sala comunicava con la gabbia di scala a descriversi, indicante un altro ampio vano sul lato l'ingresso (vano attualmente abolito), nel quale vedesi una robusta porta di castagno rettangolare come quella nel vano di comunicazione con la sala del custode con un movimento a *coulisse* e con battente apritoio in un quadro. Sul lato di fronte a quell'ingresso, vedonsi tre vani, due quali grandissimi come i precedenti con simili robuste chiusure a due battenti a *coulisse* ed uno più piccolo, rettangolare, al centro con magnifica chiusura di legno castagno ad un pezzo verniciato a spirito a quadri bugnati in ambo le facce decorata con mostra, in giro e con *coulisse* a base e capitelli intarsiati di simile legname e cornice superiore a stile gotico in forte rilievo: per ciascuno di detti rami si passa nel grande salone

(48)

centrale dell'Opificio per le macchine a goffrare. Nella parete a sinistra poi, entrando nella sala in esame, trovasi altro grandissimo vano rettangolare simile ai precedenti con simile

chiusura a *coulisse* e con portalino e feritoio nel quale si passa per la sala di lavorazione per le stampe a mano. E finalmente nella parete a destra è un ampio vano arcuato senza chiusura nel quale si comunica con la sala delle macchine per la carta a stampare.

Salone centrale per le macchine a goffrare e per magazzino di deposito

Questo lunghissimo e largo salone dell'Opificio è propriamente diviso in due grandissime sale di lunghezza m. 69 e di larghezza 19.20 corrispondenti alla lunghezza delle laterali sale d'aspetto intermezzanti e comunicanti fra loro mediante un cortile scoperto di metri 19,20 x 14.50 con passaggi laterali di larghezza m. 3.20 che prima del terremoto costituivano due porticati di archi e pilastri

(49)

che ora vedonsi rovinati. Entrambe le dette sale, la prima delle quali veniva adibita per le macchie a goffrare e la seconda per magazzino di deposito, sono suddivise in due parti mediante un sistema trasversale di quattro pilastri in fabbrica e cinque archi. Esse sono pavimentate d'asfalto in parte deteriorato, intonacate sulle pareti e coperte ciascuna da cinque cardini di tettoie a doppia falda in senso longitudinale con armatura di legname castagno e manto d'argilla, interrotto per la illuminazione di ciascuna sala da 36 lucernari con inferriate e vetri, con relative grate per garanzia dei vetri. A sostegno di detta armatura sono, per ciascuna sala, quattro ordini d'impiedi di legname castagno, squadrate, allineati fra

loro nel senso longitudinale e trasversale, e formanti detti impiedi, per ogni sala, poggiati sul pavimento e incastrati in apposite piccole basi di cemento che si elevano dal pavimento

(50)

medesimo per l'altezza di soli 10 centimetri. Superiormente ai detti impiedi, dell'altezza di metri 5 sono fissati dei cuscinetti e due razze laterali per sostegno dei correnti trasversalini sui quali a loro volta sono poggiati correnti longitudinali di sostegno alle capriate dei cinque ordini di tettoie innanzi accennati, con freccia nel vertice di metri 1,10 di altezza. Ciascun impluvio tra le falde di due tettoie consecutive e tra quelle estreme lungo i muri porta un canalone di zinco longitudinale il quale riversa le pluviali in appositi canaloni trasversali di zinco e poi in grondaie appoggiate ai muri, che a loro volta riversano le pluviali in corsetti longitudinali sotto il pavimento che trasportano le acque del Magnene. Nella prima parete della prima sala sono interamente rovinati, in seguito al terremoto tre dei descritti ordini longitudinali di tettoia a doppia falda, così come col relativo ormeggio di legname così

(51)

con termini ivi corrispondenti. Similmente nella seconda parte della seconda sala, è caduta una porzione del manto di argilla, per la lunghezza di circa 5 m e per tre ordini di tettoie.

Il resto, in tutta la residuale amplissima superficie, è in discrete condizioni pel descritto legname ma il manto d'argilla e le grondaie di zinco hanno bisogno di saltuarie riparazioni – Si noterà nel pavimento della prima sala diverse botole in

legno, chiuse da castagno, per cui si accede in piccole [cavità] che servivano per tenere in fresco colori e stampe.

Sul lato destro, immediatamente entrando dalla sala d'aspetto nella prima sala in parola, trovasi un largo e alto vano arcuato, munito di buon telaio a due pezzi con vetri rotti e coda di paone nella parte superiore, pel quale si comunica con la sala delle macchine a stampare; e in seguito a detto vano di passaggio si trovano

(52)

12 vani di finestroni, dai quali prende luce la sala laterale per le macchine a stampare, muniti di discreti telai a due battenti, completi di ferrature, con sovratelaio centinato fisso nella parte superiore e vetri in gran parte rotti. Sul lato sinistro vedesi poi prima un simile vano di finestra, poi un vano di passaggio come il precedente che comunica con la sala laterale per la lavorazione delle stampe a mano, poi altri vani di finestroni simili, altro vano di comunicazione con detta sala senza chiusura, ed in seguito 7 vani di finestroni del tutto simili ai precedenti per illuminazione e areazione della stessa sala laterale. Infine, sul lato di fronte vedonsi, nella parte centrale, altri 3 vani di finestroni simili che ricevono luce dal suaccennato cortile di separazione con la seconda sala in esame, e di destra e di sinistra. Con ampi vani arcuati con simili telai

(53)

a vetri comunicanti rispettivamente con i due sovraccennati porticati laterali al cortile e per i quali si accede nella seconda sala in esame. Detti passaggi sono pavimentati di asfalto e

coperti da tettoia a doppia falda appoggiati per un capo in un corrente longitudinale assoldato a muro sulla marcatura di archi e pilastri verso il cortile con correnti trasversali per maggior sostegno; il tutto ora quasi interamente rovinato, come detto innanzi.

Nella parte a destra del passaggio a destra trovasi due vani di finestroni simili ai precedenti e un vano arcuato centrale di comunicazione con la sala dello stenditoio; e nella parete a sinistra del passaggio a sinistra due simili vani di finestroni e un vano centrale per comunicazione con la sala per la lavorazione delle stampe a mano, infine, sul fronte di ciascuno di detti passaggi

(54)

trovasi un vano arcuato con simile telaio a vetri rotti per comunicazione con la seconda sala in esame in seguito alla precedente che abbiamo detto essere adibita per magazzino di deposito e che forma la seconda parte del gran salone centrale dell'Opificio. Questa, come si è descritto innanzi, è del tutto simile alla precedente, ha sul lato d'ingresso dai descritti passaggi laterali al cortile tre vani di finestroni comunicanti col cortile medesimo ed altri 23 vani di finestroni del tutto simili a quelli descritti per la prima parte nei muri laterali, 12 cioè nel muro a destra per illuminazione e areazione della sala per stenditoio; e 11 nel muro di sinistra per illuminazione e areazione della sala per le stampe a mano, anch'essa a descriversi. In fondo, nel muro a destra, è un ampio vano con forte e buona chiusura di legname castagno per accesso alla sala di svolgimento

(55)

della carta e a sinistra vi è altro vano munito di cancello di ingresso per comunicazione con la seconda delle dette sale a descriversi: nell'angolo in fondo a sinistra, mediante archi e pilastri è ricacciato un piccolo compreso grezzo, coperto con voltine di mattoni tra finestrelle in ferro, che serviva per fogliacci e aveva un armeggio per ascensore del quale non restano che le sole quinte di legno. Sul lato di fronte infine è un piccolo vano con chiusura a un battente per quale si passa in un compreso più in fondo, di circa metri 7 x 5 adibito per deposito di roba fuori uso, senza pavimentazione, con fabbrica grezza, coperto prima del terremoto da tre ordini di tettoie simili alle precedenti e ora del tutto rovinate illuminato da una delle finestre semicircolari di cui si è innanzi accennato parlandosi del prospetto sul lato opposto dell'opificio.

(56)

Corpo di fabbrica centrale a destra

Questo corpo di fabbrica a destra del precedente della lunghezza di m. 14,50 è diviso anzitutto in due reparti nel senso della sua lunghezza da un sistema di 31 pilastrini in fabbrica, ciascuna a sezione quadrata di 0,80 metri, con 30 vani arcuati intermedi ciascuno di larghezza 4,20. È divisa poi trasversalmente in due sistemi, ciascuno di 9 pilastri in fabbrica e 10 piccoli vani intermedi con archi superiori sormontati da due grandi archi per sostegno della tettoia a dirsi, in tre parti disuguali, la prima delle quali di larghezza 19,3 era adibita per la macchina da taglio della carta da tappezzare, la seconda della rilevantissima lunghezza di m.

113,50 era adibita per gli stenditoi a dirsi di detta carta stampata in rotoli e sviluppata dalla sala precedente, e la terza di lunghezza 14,50 adibita come sala di avvolgimento e taglio della carta medesima.

(57)

Infine, alla estremità in fondo della detta ultima sala mediante un muro trasversale, è separato un compreso di deposito della carta di superficie m 5x18. Descriveremo partitamente nei loro dettagli le 3 sale accennate e il magazzino di deposito stampa.

Sala delle macchine per la stampa della carta da tappezzare

Ad essa si accede via dal descritto vano a destra della sala di aspetto già accennato parlandosi del primo corpo di fabbrica centrale sia dal passaggio anch'esso descritto al muro a destra della sala delle macchine a goffrare della quale vedonsi in seguito comunicanti con la sala in esame.

Due degli innanzi accennati finestroni arcuati con teleri a vetri di fronte al vano comunicante con la sala d'aspetto vedensi un vano arcuato

(58)

senza chiusura, sì di passaggio al primo compreso del terzo corpo di fabbrica a dirsi. È illuminato sul lato a destra da 4 degli ampi vani de' finestroni descritti innanzi parlandosi del fronte principale dell'edificio; separa dal gran salone per gli stenditoi, mediante uno dei suaccennati sistemini trasversali di

archi e pilastri e composta da 2 ordini longitudinali di tettoie a doppia falda poggiate sui muri laterali e in una parte del sistema centrale di archi e pilastri, di cui abbiamo detto essere formato longitudinalmente, nella parte centrale, il corpo di fabbrica in esame. Dette tettoie, impostate all'altezza di metri 5,70 dal pavimento con freccia sul cervine (?) di m. 1,90, sono sostenute da capriate di legname frenate da tiranti in ferro, con correnti e tavolato, il tutto di legname castagno in discrete condizioni ed hanno il ... (?) di tegoli e cornici di argilla in piccolissima parte rotti. Nella seconda di esse è ricacciato

(59)

un gran lanternino in ferro e vetri in parte rotti, a doppia falsa, per maggiore illuminazione.

Addossata alla parte centrale del muro esterno, trovasi una vasca in fabbrica con condotta di ferro portante acqua del Fibreno e relativo scarico sottofosso nel Magnene.

Le pareti sono intonacate ma sporche e deteriorate; la pavimentazione è per la gran parte costituita da tavolato di legname castagno separate dal resto da asfalto in qualche punto deteriorato e mancante. Nell'angolo a sinistra di fronte si apre una botola mediante la quale si discende in un composto sotterraneo adibito all'ingranaggio di trasmissione col loro asse (?) in comunicazione delle turbine a dirsi.

Sala per gli stenditoi

Questo lunghissimo compreso inframmezzato longitudinalmente da archi e pilastri come è detto innanzi, con pavimentazione di mattoni d'argilla in

(60)

buono stato nella parte centrale, per il resto in asfalto anch'esso in buono stato, pareti costituite di intonaco e copertura a doppio ordine di tettoie longitudinali a doppia falda come le precedenti. Essa riceve luce secondaria da numero 22 finestroni in comunicazione con il descritto corpo di fabbrica centrale a sinistra, e a destra simile luce secondaria da numero 21 finestroni a due vetri, a due pezzi, e sulla parte centinata fissa superiormente completi di ferratura e in discrete condizioni, comunicanti con diversi compresi a descriversi, facenti parte del terzo corpo di fabbrica e che a loro volta ricevono luce diretta, come si dirà, dal lato Sud del fabbricato. Infine, la sala in esame comunica mediante simili vani di passaggio arcuati, nel centro a sinistra, col porticato del cortile già descritto del secondo corpo di fabbrica del centro a destra con passaggio dell'opificio

(61)

dal lato Sud e, lateralmente, poco discosto con l'abitazione del custode. Sul lato di fronte a quello della sala precedente vedesi, come si è detto, un altro ordine trasversale di piccoli archi e pilastri dal passaggio degli antichi filatoi in comunicazione con la...

Sala per avvolgimento della carta

Questa sala di dimensioni già dette, intermezzata nella sua lunghezza da archi e pilastri, è pavimentata, intonacata, e coperta come le precedenti con laterizi *centerisso* in ferro e

vetri sulla tettoia. Due vani di finestroni danno passaggio sulla sinistra comunicanti con la sala di deposito del corpo centrale già ivi descritti, tre i vani, simili, a sinistra comunicanti con il corpo centrale e tre vani a destra comunicanti con ancora vani da destra si fa passaggio di cancello in legno con grata metallica con cui si accede nel...

(62)

Compreso per deposito

di forma rettangolare, di dimensioni come innanzi precisati, di buon aspetto, intonacata sulle pareti e coperto sulla tettoia con falda in buon ormeggio di legname tavolato e coperto di argilla superiore. Oltre i tre vani di finestroni già accennati in comunicazione con la sala precedente, in altra finestra in comunicazione con compreso all'esterno del terzo corpo di fabbrica e un finestrone semicircolare a sinistra cominciante col ripostiglio già descritto; e, di fronte, in alto cinque vani di luce esterna circolari con grate fisse, freno e teleri fissi in ferro con vetri in gran parte rossi prospicienti sul terreno della parte fissa del *corpo di fabbrica a destra del precedente*.

Questo terzo corpo di fabbrica, della larghezza di m 5,60, accompagnante tutta la lunghezza dell'Opificio è diviso mediante muri trasversali in diversi compresi come descriveremo successivamente.

(63)

Compreso per il lavaggio dei feltri

A questo primo compreso si accede dalla descritta sala per le macchine da stampa mediante il suaccennato vano, di fronte a quello della sala di aspetto munito di antico e sciupato cancello di legno a un battente. Esso è pavimentato di asfalto, intonacato e deteriorato sulle pareti coperte da tettoia con orneggio di correnti longitudinali e trasversali murali con coppi d'argilla in parte rotti, illuminato da un vano semicircolare alto e un muro esterno sul fronte principale già descritto innanzi nell'angolo a destra entrando nel compreso in esame e vedesi una vasca in muratura pel lavaggio dei pellami con relativa intubatura di scarico in ghisa, per l'acqua del Fibreno e scarico per sottopasso nel Magnene. Nel muro di fronte vedesi un vano

(64)

armato senza chiusura in comunicazione con un compreso del corpo di fabbrica del muro a sinistra lesionato, e con un pezzo mancante è altro vano arcuato senza chiusura con due scalini a salire di pietra calcarea deteriorata per il quale si passa nel *Compreso per la Dinamo e Pozzo a Turbina*.

Questo compreso è diviso in due parti mediante un basso muretto convesso di comunicazione, pavimentazione di asfalto con intonaco deteriorato alle pareti e coperto da tettoia da una falda simile a quella del precedente compreso con lanternino centrale in ferro e vetri rotti, nella prima di 7 parti che riceve luce secondaria anche alla sua destra da due vani di fianco

arcuati senza chiusura comunicanti con la Sala da Falegnameria a dirsi, è lasciato libero

(65)

un solo passaggio ed il resto è chiuso da tamburato di legname finestrato nella parte inferiore in due lati con porticina apritoia per accesso in un racchiuso e nella quale è impiantata una piccola dinamo per illuminazione; nella seconda delle accennate parti in cui è diviso il compreso in parola è aperta un'ampia buca circolare garantita da parapetto in fabbrica per un pozzo nel quale si accede mediante cataratta in ferro a più rampicanti garantiti da ringhiera e intercalati da dei ripiani a volta di pietra calcarea. In fondo al detto pozzo è impiantata la turbina, che riceve la forza dinamica come si dirà altrove e mediante apposito ingranaggio sul suo asse verticale mette in moto l'asse orizzontale principale della trasmissione che si prolunga a sinistra sotto il compreso delle macchine da stampa già descritte. Un vano

(66)

arcuato a destra senza chiusura con 2 scalini a discendere rivestiti di deteriorata pietra calcarea mette in comunicazione questa seconda parte del compreso in esame con la sala dei falegnami e per spedizioni. E un piccolo vano rettangolare anche esso senza chiusura nel muro di fronte la mette in comunicazione con l'officina meccanica.

Sala per falegnami e spedizioni

Questo compreso grande, rettangolare, di superficie di metri 19,50 x 5,50 fa parte del corpo di fabbrica aggiunto a quello in esame più sporgente sul descritto lato esterno a sinistra. A esso si accede come si è detto tanto dal descritto compreso del lavaggio del pellame tanto in quello di seguito nel muro di comunicazione col quale come si è detto due ampi vani di finestroni arcuati senza chiusura. Vi si accede pure dall'estremità destra del fronte principale dell'edificio

(67)

mediante un accennato vano con antica chiusura di legname castagno a due battenti e telaio in vetri semicircolare che riceve ampia luce mediante 4 dei finestroni arcuati esistenti su quel lato, come pure si è detto innanzi, munito di grate fisse in ferro con antichi telati a vetri rotti, apritisi in due pezzi nella parte rettangolare e fissi nella centinata superiore. Esso è diviso in due parti, una quasi tripla dell'altra mediante un pilastro a due archi fortemente lesionati, dissestati e da rifarsi: ha l'asfalto della pavimentazione come rivestimento, l'intonaco sui muri, sciupati e da rifarsi ed è coperto a tetto a una falda simile a quelli precedenti rovinati e per circa 6 metri della lunghezza dei compresi, e del resto variamente da ripararsi nel solo manto di argilla.

(68)

Officina meccanica

Ritornando nel descritto Compreso della Turbina, e passando per l'accennato vano di fronte, si accede nell'officina meccanica pavimentata in gran parte da ciottoli con pareti rivestite di intonaco sciupato, tettoia come la precedente con cornici in gran parte rotti, e lanternino in ferro come gli altri con vetri rotti e mancanti. Nella rimanente parte del pavimento in mattoni di argilla, in prossimità del vano d'ingresso, si apre una botola con copertura di vecchie tavole di legno castagno con la quale, mediante una scaletta di legname e di ferro, si discende sull'estremità del canale che conduce l'acqua del Fibreno e che in quel punto forma il salto per animare la turbina di cui si è parlato innanzi.

Nel muro a destra si aprono due vani muniti di antiche chiusure di legname dai quali si accede rispettivamente a due piccoli compresi di deposito a dirsi e di seguito si apre un altro dei vani di luce arcuati con grata fissa di telaio simile ai precedenti

(69)

prospicienti sul fronte a Sud dell'edifizio. Nel muro a sinistra si aprono tre dei descritti vani di finestroni arcuati per luce secondaria degli stenditoi già descritti, e, nel muro di fronte, si apre un vano arcuato senza chiusura che dà adito al compreso per la fucina.

Deposito laterali depositi a destra dell'officina

Questi erano due piccoli compresi per deposito di legname, ingranaggi, utensili ecc. comunicanti fra loro in un vano di passaggio arcato (sic) munito di sottochiusura di legno centinato a due battenti, illuminato ciascuno da un vano di finestrone come i precedenti e coperto da travi e tavole con embrici superiori in gran parte distrutti dal terremoto. Uno dei detti compresi, anzi, è quello che si è detto completamente rovinato nell'angolo più sporgente del corpo di fabbrica del descritto estremo a Sud.

Compreso per la fucina

Ritornando nell'officina meccanica, c'è l'accennato

(70)

vano nel muro di fronte, in parte lesionato e da ripararsi si passa nel compreso per la fucina che è in tutto simile a quello dell'officina, con due vani di finestroni, comunicante con lo stenditoio e due finestroni sul fronte a Sud con gli altri e i vetri quasi tutti rotti. Al soffitto, vedesi sospesa una campana di ghisa per aspiratore della fucina che è distrutta.

Abitazione del custode

A essa si accede da un vano esterno sulla facciata a Sud con sciupata chiusura ai due battenti e telaio superiore fisso centinato. È costituita da un solo grande compreso diviso in 2 da un tramezzo di mattoni con parte centrale chiusa da antico

tamburato grezzo in legname sfinestrato nella parte superiore con debole porticina del vano di comunicazione. Detti compresi sono pavimentati da antico tavolato di legname in mediocre stato intonacati e luridi sulle pareti in parti rivestite di paratico sciupato di carta

(71)

a disegno e coperti da tettoia a una falda con mattoni di argilla e soffitti di tela rivestita d'incartato sciupato e rotto. Il primo compreso ha un vano a destra rettangolare munito di chiusura e due battenti e comunicante con la sala della mola per rifornire i cilindri a stampa a descriversi e un vano di fronte unito di mediocre telaio a due battenti con vetri mancanti, sostituite da vetri inchiodati nella parte inferiore e comunicanti con descritto compreso degli stenditoi. Il secondo compreso è illuminato da uno dei tanti bagni di finestroni a Sud, con chiusura alla romana nella parte rettangolare, telaio fisso a vetri sulla parte centinaia superiore e cancello fisso in ferro. Di fronte a detto vano di luce è ricavato un finestrone comunicante con gli stenditoi e mascherato da carta da parati appiccicata sopra.

Sala della mola per ritornire i cilindri a stampa

(72)

In questa grande sala della grandezza costante degli altri compresi e della lunghezza di m 20 si accede tanto dall'abitazione del portiere, come si è già detto, quanto dall'ingresso e passaggio al centro del lato a Sud che or ora si

descriverà mediante un vano munito di solida chiusura a due battenti con telaio fisso nella parte centinata superiore. È pavimentata da tavolato di legname in generale in discrete condizioni e solo in qualche punto da ripararsi, e coperto da tetto di una falda come gli altri e soffitto di tela rivestito di carta. Separato in generale da carta da parati in gran parte sciupata e distrutta per infiltrazione dei pluviali. Ha quattro vani di finestroni in comunicazione con il descritto salone per gli stenditoi e simmetricamente sul lato esterno a sud 4 vani di finestroni come gli altri in questo lato.

Ingresso a Sud

È un breve vestibolo situato proprio al centro del lato a Sud con vano di ingresso munito di

(73)

buona chiusura, a due battenti e telaio a vento centinato nella parte superiore. È pavimentato di asfalto in buono stato, intonacato sulle pareti e coperto da tettoia. Ha una falda in discrete condizioni. Nel muro di fronte all'ingresso ha il vano di comunicazione con gli stenditoi di cui si è già parlato a sinistra il vano di comunicazione con la descritta sala della mola e a destra un simile vano di chiusura e telaio simili per il quale si passa nella *Sala per la stampa della carta da parati a fondo misto*

Questo lunghissimo salone di m. 79x5,50 occupante quasi tutta la metà della lunghezza del lato a Sud del fabbricato era destinato per le macchine a fondo misto, con relativo stendaggio per lo svolgimento della carta. Esso è pavimentato

di asfalto in buone condizioni, con una piccola buca rettangolare come altra simile ne è nel descritto ingresso a Sud munita di sportelletto di ghisa

(74)

in corrispondenza e per esame del sottoposto canale di carico per la turbina. Ha le pareti rivestite di intonaco in buono stato ed è coperta da tettoia, come le altre, a una falda in buone condizioni, salvo piccole riparazioni da farsi nel manto di argilla. Sul lato interno a sinistra si aprono 15 finestroni già descritti dei quali 11 in comunicazione con gli stenditoi, 3 con la sala per l'avvolgimento della carta e 1 con il magazzino di deposito. Sul lato esterno a Sud, simmetricamente ai precedenti si aprono 25 vani di finestroni con cancelli fissi in ferro, telai apritoi nella parte rettangolare e pezzo fisso centinato nella parte superiore, il tutto in discrete condizioni ma con vetri in gran parte rotti; e finalmente sul fronte esterno a Est si aprono in alto due dei vani semicirculari di cui si è detto innanzi parlando di quel fronte.

Corpo di fabbrica esterno a sinistra

(75)

Quest'ultimo corpo di fabbrica dell larghezza di metri 10, situato nell'estremità a sinistra dell'edificio, è diviso anzitutto in due parti per tutta la estensione della sua lunghezza meno una piccolissima parte in fondo, come si dirà in seguito, da un sistema di pilastri in fabbrica e altrettanti vani arcuati trasversalmente. Sulle due facce dei detti pilastri centrali sono

addossati altri pilastri e altrettanti in corrispondenza sui muri laterali opposti con altrettanti archi, essi improntati in maniera da risultare tutta la maggior parte del corpo di fabbrica in esame suddivisa in 60 rettangoli coperti da altrettante volte e a crociera in fabbrica. Esso ha accesso diretto dai due vani arcuati già descritti con lesioni superiori parlando della parte sinistra del fronte principale del fabbricato a cominciare sul lato destro indicante vani di passaggio come

(76)

anche innanzi si sono categoricamente descritti, con la sala di aspetto, col salone per le macchine a goffrare, col porticato a sinistra del cortile, col salone di deposito in seguito al cortile medesimo e col compreso in quel salone ricacciato pel montacarichi. Il medesimo lato a destra ha i 23 vani del finestrone con vetri in gran parte rotti comunicanti come innanzi si è descritto, col primo corpo di fabbrica centrale costituito in gran parte dal salone per le macchine a goffrare, col cortile, col porticato laterale e col gran salone di deposito in seguito.

È illuminato sul lato a sinistra corrispondente al fronte esterno dell'edificio Nord, da 30 vani di finestroni semicircolari, in alto, uno per ogni crociera a sinistra. Qualcuno, come si è detto, munito di grata fissa in ferro ma tutti forniti di antichi e mediocri telai in legno a raggi con retti in gran parte rotti

(77)

e lamiera di ferro nello spicchio di mezzo, girevoli, su appositi cardini, e piccola lamiera di ferro nel centro

bucherellata per ventilatore. Tutto il muro sinistro presenta abbondanti macchie di umido nella sua parte inferiore, per essere addossato al terrapieno che costituisce argine al canale di presa delle Forme, argine che si eleva di circa m. 2,50 dal livello della pavimentazione di questo corpo di fabbrica. E, nel medesimo muro a sinistra, sono aperti quattro piccoli vani, che danno adito ad altrettanti piccoli e bassi compresi coperti da volticine sotto il passeggiatoio e ricacciati nell'argine medesimo per prese di acqua del canale del Fibreno mediante appositi piccoli canali di derivazione e relative tubazioni di ghisa, il tutto in detti piccoli compresi quasi in abbandono e cadenti. La pavimentazione d'asfalto è molto sciupata per la sola parte

(78)

della lunghezza di metri 25 a partire dall'ingresso principale e del resto è tutto in discrete condizioni. Di sotto il pavimento sono costruiti dei canaletti in fabbrica per le acque di rifiuto che si scaricano nel Magnene, le pareti, gli archi, i pilastri e le volte sono intonacate. I muri sono frenati da 30 catene di ferro trasversalmente all'imposta delle volte. Queste, nella prima e seconda crociera a sinistra, sono variamente lesionate e da rifarsi; tutte le altre, nella fila a sinistra, presentano una forte lesione longitudinale che può rimarginarsi e "abbeverarsi" con gesso e cemento. Similmente per una parte delle volte della fila a destra. L'intonaco sulle pareti e sotto le volte è in parte distaccato e cadente. I muri che tempo fa, come risulta da informazioni assunte, vennero stabilmente sottofondati come pure i pilastri non presentano lesioni apprezzabili, salvo una piccola parte

(79)

dei due muri esterni in angolo fra il fronte principale e quello a Sud, per cui bastano piccole riparazioni di non grave importanza. Nella prima crociera a sinistra, lateralmente al corrispondente vano l'ingresso sul fronte principale esterno è un piccolo racchiuso con tamburato in legno dipinto ad olio, sfinestrato nella parte superiore con vano di passaggio munito di bussola a vento, impiantito e copertura di tavola di discrete condizioni. Nel centro della seconda crociera a sinistra è impiantata, per una base circolare di pietra da taglio sagomata con torno in giro, una magnifica scala di ferro e ghisa di altezza metri 5,20 per accesso a piano superiore, con fuso centrale, scalini foracchiati a disegno con fronti sagomati e ringhiera elicoidale di garanzia in bastoni di ferro e boccioli di ghisa. Sopra la seconda crociera a sinistra

(80)

un piccolo muretto lesionato con vano centrale munito di cancello fisso in legno e altri sette cancelli in legno a due pezzi apritoti semplici, formati da strisce di legname orizzontale e verticale, sono infissi nei primi detti vani di passaggio fra le crociere a destra e quelle di sinistra, e d'altro simile di traverso nella sesta crociera. Lateralmente dal muro al centro della terza crociera a sinistra era situato un antico montacarichi in legno che comunicava al primo piano e che più non esiste. Nel centro del lato a sinistra trovasi tutt'ora una scala d'accesso a piano superiore in due larghi rampanti con 27 scalini rivestiti di pietra da taglio garantiti da ringhiera in ferro e inframezzati da pianerottolo, girando a sinistra del quale si perviene in un basso studiolo del che si determina e dal quale vedesi a pian

terreno l'impiantito di travi e tavole intercalati a metà altezza dalla crociera centrale a destra.

(81)

In fondo sono segregate tre crociere a destra e altrettante a sinistra mediante un muretto con vani muniti di antiche e basse chiusure a vetri fissi nella parte superiore per uno dei quali si accede in un compreso per ottemperare i colori e per l'altro nel compreso per la colla a descriversi. Tutto il resto della parte longitudinale a destra del corpo di fabbrica in parola era adibito come *Sala di lavorazione degli stampi a mano*. La parte longitudinale a sinistra, nella sua estensione precedente alla suaccennata scala di fabbrica, era adibita a *Deposito di carta a rotolo da lavorare* e la residuale parte dopo la scala era adibita a *deposito degli stampi a mano*, nel compreso per stemperare i colori, umido e lurido, occupante, come si è detto, le ultime crociere a sinistra sono addossate delle vasche in muratura divise in 42 scompartimenti con rispettive prese di acqua dal Canale delle Forme e canaletti di scarico sotto il pavimento. Sul muro a destra che le divide dal compreso a destra a descriversi trovarsi tre eguali vani di tipo a muro muniti di

(82)

chiusurette a due battenti.

Il compreso pel rammollimento della suola da colla, anch'esso umido e lurido occupante, come si è detto, le ultime tre crociere a destra è pavimentato da materiali di scarto con inclinazione al centro per scarico delle acque di rifiuto in appositi corsetti sottoposti che le trasportano nel Magnene. Vi

è una vasca in fabbrica per deposito di calce e due vasche di lavaggio nel quale è immessa l'acqua mediante apposita condotta di ghisa con presa dal Canale delle Forme. Questo compreso, oltre i due vani di finestroni comunicanti col primo corpo di fabbrica centrale e il vano di passaggio già detto, munito di chiusura a *coulisse* e comunicante

(83)

col piccolo compreso per montacarichi in detto corpo di fabbrica ricacciato, ha un piccolo vano rettangolare nel lato di fronte, munito di chiusura a un battente, con telaio semicircolare con vetri rotti nella parte superiore, per quale vano si passa negli ultimi due compresi per la fabbricazione della colla. Questi due ultimi compresi situati all'estremità del corpo di fabbrica esaminato, con fornelli, fumaiolo e altro sono quasi del tutto distrutti in seguito al terremoto. Di essi non resta che solo una porzione dei muri esterni lesionati come già accennato parlando del prospetto a nord.

Primo piano

Il primo piano, che prima del terremoto del gennaio 1915 occupava tutta l'ala a sinistra del fronte principale dell'opificio, è la parte di questo opificio che ha riscontrato i maggiori,

(84)

i più forti danni dall'immane disastro che ne distrusse una parte lasciandone il resto in condizioni anormali. Sarà qui

descritto allo stato come si trovava e come attualmente si trova agli effetti del calcolo delle importanti ricostruzioni e riparazioni da doversi seguire; il che potrà giovare pure agli aspetti dei benefici e agevolazioni che allo scopo si potrebbe facilmente ottenere in virtù delle leggi speciali del terremoto della Marsica; ad esso dunque si perviene, come si è accennato innanzi, dal descritto pian terreno, per tre diverse vie, cioè per l'accennata scala in fabbrica, attualmente diruta, situata a sinistra del vestibolo d'ingresso sul fronte principale dell'edificio; per la scala a chiocciola in ferro e ghisa già descritta parlandosi dell'ultimo corpo di fabbrica a sinistra del pian terreno; e finalmente per la scala in fabbrica di cui è anche parlato al centro della parte a sinistra dell'ultimo corpo di fabbrica.

(85)

La scala a sinistra del vestibolo, di cui ora vedonsi i soli ruderi, con ampio vano di finestrone di passaggio già descritto parlandosi della facciata principale e con adibito vano di comunicazione con la sala di aspetto, era a tre rampanti, ognuno di dieci scalini, con ottimo rivestimento di pietra calcarea, garantiti da buona ringhiera in ferro e inframezzati da due riposi con rivestimento di quadrelli di argilla come sul pianerottolo a livello del primo piano. Essa era ampiamente illuminata da due vani di finestroni, uno a pianterreno e l'altro in alto, ciascuno a due pezzi apritoti nella parte rettangolare e uno fisso nella parte centinata superiore. Aveva pavimentazione di buon asfalto a pian terreno e coperture di frontelle in ferro e voltine di mattoni, letteralmente la parte a primo piano di questa scala è distrutta

(86)

con tutto il telaio di copertura e coi due rampanti più alti. I muri residuali son ampiamente lesionati ma possono facilmente ripararsi. Per essa si accedeva direttamente a un appartamento a primo piano in angolo Nord Est del tutto distrutto dal terremoto. La scala a chiocciola già descritta innanzi, e tutt'ora esistente, raggiungeva un compreso del piano superiore laterale all'appartamento accennato. Infine, la scala in fabbrica al centro dei descritti compresi nell'ala sinistra del pian terreno è quella tutt'ora esistente che ha diretta comunicazione fra il pianterreno e la parte industriale dell'opificio a primo piano, quella cioè più in uso e più necessaria all'opificio e che non ha sofferto danni di gran rilievo. Essa è costituita da un primo compreso rampante di quindici scalini in fabbrica, rivestiti di pietra calcarea in buono stato e antico passamano in legno superiore.

(87)

Salendo detto rampante si perviene in un pianerottolo con rivestimento in asfalto, sul cui fronte trovasi un vano centinato, con forte chiusura di un battente, pel quale si comunica direttamente con il passeggiatoio superiore all'argine laterale al canale delle forme. Volgendo a sinistra di detto pianerottolo, si trova un secondo tratto del pianerottolo medesimo, normale al precedente, e pavimentato in legno di fronte al quale trovasi un vano rettangolare con discreta chiusura di un battente per cui si mette nel basso studiolo ammezzato, ricacciato, come si è detto innanzi nella parte alta della crociera centrale del lato a destra dell'ultimo corpo di fabbrica al pianterreno, meditante un impiantito in legname, che vedesi di sotto, formato da sei

(88)

travi squadrate e tavolo dipinto ad olio.

Esso è coperto da altro simile buono impiantito di travi squadrate e tavole illuminato verso il cortiletto centrale da un piccolo vano arcuato munito di telaio a vetri a due pezzi e garantito da ringhiera in ferro alla romana. Per lo stesso studiolo si domina tutto il corpo di fabbrica all'estremità a sinistra del pianterreno mediante 2 piccoli vani con chiusura a un battente, sfinestate superiormente, per i quali si passa in due piccole opposte verande garantite da ringhiere in ferro e prospicienti verso una estremità e verso l'altra del detto corpo di fabbrica.

Ritornando sul descritto pianerottolo di scala e volgendo a destra si trova altro rampante di 12 simili scalini garantiti similmente, per i quali si perviene direttamente e liberamente nel compreso del primo piano. Volgendo a sinistra del detto compreso centrale al primo piano, si trovano altri due rampanti di sedici lunghi e robusti scalini in legno intermezzati da riposo anche in legno pei quali si perviene al

(89)

soppalco a descriversi che arriva tutto al primo piano. Detti rampanti e riposi sono costruiti con robuste travi squadrate e tavolo con attacchi di pilastri e tirantini di ferro e appoggio su due colonnine di ghisa impiantate sui basi di pietra da taglio lavorate, e sono garantiti lateralmente da ringhiere di ferro e boccioli di ghisa con passamani in legno superiore il tutto in mediocri condizioni. Il verticale della porta di uscita sull'argine del canale la descritta scala riceve luce in alto da altrettanti vani di finestroni accennati del lato a nord

dell'opificio tagliati da uno e traversati in tutta la parte del primo piano corrispondente su quasi tutta la estensione dell'ala del fabbricato nelle due importanti lunghezze di metri 150 (159) e nella sua larghezza di metri 11, compresi i muri laterali era divisa anzitutto in due parti longitudinali mediante un sistema centrale di pilastri a 30 archi in verticale di quelli del pianterreno.

(90)

Sui muri laterali esterni e in corrispondenza di quelli centrali sporgevano altri pilastri, sui quali erano impiantati altrettanti archi per modo che tutta la superficie restava così divisa in comparti, una occupata dalla descritta gabbia di scala e le altre coperte da volte in fabbrica a crociera frenate da un sistema di 30 robuste catene di ferro, che vedonsi in alto a livello dell'imposta, incastrate trasversalmente coi loro estremi nei muri laterali e frenate alla loro volta sulle pareti estreme di detti muri per robusti piatti circolari di ghisa. Le ultime 6 crociere in angolo a nord ovest e altrettante in angolo a nord est vengono interamente rovinate insieme coi pilastri centrali e con le tettoie superiori, e quattro di dette catene ivi vedonsi contorte e attaccate. Sicché ivi vedonsi soli i muri di ambito in parte lesionate e in parte caduti come si è accennato parlando del prospetto a Nord. Tutte le altre residuali crociere son fortemente lesionate

(91)

in vari punti delle volte con intonaco distaccato saltuariamente, e i pilastrini addossati ai muri esterni laterali vedonsi dove caduti, dove contorti, dove parzialmente spostati

dal piano di imposta delle volte, girati su se stessi, per non essere originariamente bene incastrati ai muri di perimetro, che sono costituiti da materiale calcareo e struttura incerta, meno la sola crociera centrale di fronte alla gabbia di scala che è pavimentata con tavolato di legname in discrete condizioni. Tutta la parte residuale è pavimentata da uno spesso strato di asfalto in buone condizioni in cui longitudinalmente è infisso un piccolo binario di servizio in ferro quadrello frenato da viti. Le pareti e le volte ancora a posto sono in generale rivestite da un intonaco in parte distaccato e cadente. Tutta la detta parte residuale è ampiamente illuminata da grossissimi finestroni arcuati muniti di

(92)

telai a vetri in discrete condizioni, con robusti paletti di ferro tondo, a grosse maniglie di ghisa lavorate e cunei corrispondenti per riceverne le punte sopra e sotto. E cioè attualmente sono in opera 28 finestroni, già 30, prospicienti sul lato a Nord Ovest, sul lato verso il Canale delle Forme, 1, già 2 prospicienti sul fronte principale, due sul lato a Est della parte postica del fabbricato e 28 sul lato Sud prospicienti sulla copertura della prima sala centrale al pian terreno, 1 cioè per ogni crociera – a meno di 2 ultimi le 2 estremità di questo lato dove trovansi i due vani di passaggio. A riguardo poi dall'antica disposizione dell'uso di dette crociere a notarsi quanto segue: che cioè 3 di esse nella parte centrale a sud, la prima cioè di fronte alla descritta sala e le altre due laterali erano chiuse da tramezzi sotto i detti archi longitudinali e trasversalmente come vedensi in pianta (tav. 2) e costituivano una

(93)

Sala di aspetto

con 4 simili vani 1 nella parte longitudinale a sinistra della sala, un altro a destra, e gli altri due rispettivamente nelle pareti trasversali a destra e a sinistra, muniti tutti di buone chiusure di legname castagno a 2 battenti, ciascuno a 3 riquadri bugnati e scorniciati in ambo le facce e dietro inoltre scorniciate e complete di ferrature. Detti tramezzi sono quasi interamente rovinati, una di dette chiusure è sfasciata. Entrando per primo di detti vani nella parete longitudinale a sinistra, si accedeva in un compreso racchiuso da alti tramezzi, anch'essi ora rovinati, adibito all'ufficio cassa; lateralmente a sinistra di codesto tramezzo vedesi un foro con sportellino di legname a coulisse e tavoletta di marmo sporgente in fuori per pagamenti degli operai ed altri. Entrando pel vano a destra, [si notano] nell'altra parete laterale alla scala di accesso nello studio ricacciato

(94)

(da) due crociere laterali a destra della sala macchine da altri tramezzi che attualmente vedonsi del tutto rovinati. Per l'accennato vano poi a sinistra della sala d'aspetto nel tramezzo trasversale anch'esso caduto, si accedeva all'ala sinistra del piano in esame, la quale racchiudeva 26 delle descritte crociere, adibita a deposito di carta finita. All'estremità a destra di quest'ala era un vano rettangolare munito di chiusura di un battente pel quale si passava in un piccolo compreso fuori dall'ala illuminato sul lato di fronte a quello d'ingresso da un vano di finestrone simile ai precedenti, pavimentato di asfalto, intaccato sulle pareti e coperto da

impianti di travi e tavole. Questo compreso che attualmente è quasi del tutto distrutto corrispondeva in verticale di quello descritto a pian terreno in fondo al secondo salone del primo corpo di fabbrica

(95)

centrale, e aveva una botola nel pavimento garantita da ringhiera in legno pel montacarichi dal piano inferiore mediante il quale si innalzava la carta da parati completata di ogni lavorazione. Dal pian terreno al primo piano e mediante il quale s'innalzavano pure nel sottotetto materiali di scarto o in disuso inadatti per le spedizioni. A sinistra del descritto compreso trovansi un basso muretto di divisione con 3 piccoli vani e relative chiusure per accesso a tre stanzini con altrettanti cessi con uso turco il tutto attualmente nella più grave parte rovinato e distrutto.

Finalmente ritornando nella suaccennata sala di aspetto ed entrando pel vano dell'ultimo dei detti tramezzi trasversali, che più non esiste, si passava all'ala destra del piano adibito in massima parte, e cioè per 22 crociere, a magazzino di spedizioni del cui stato già si è parlato innanzi e pel resto casa di abitazione.

(96)

Questa casa occupava non solo le 5 crociere già per ora accennate in angolo Nord-Ovest ma già tutta la parte principale del fronte centrale in verticale dei descritti compresi a pian terreno costituendo la scala, il vestibolo, l'ingresso, la sala del custode, la sala di aspetto. Ad essa si perveniva direttamente dalla detta scala a sinistra del vestibolo sul lato

principale dell'opificio e dalla scala a chiocciola come si è già detto innanzi. Come vedesi nell'allegata pianta (tav. 2) eseguita prima del terremoto, essa era costituita da due salette d'ingresso, 6 stanze di diverse dimensioni, un salone in un angolo e una cucina con due stanzini da cesso il tutto racchiuso e diviso da deboli e sottili muretti o da tramezzi di mattonelle e coperti in parte da finestrelle e voltine di mattoni e in parte dalle dette volte in murature in angolo Nord-Ovest. Era illuminata ampiamente dai vani che si sono successivamente descritti

(97)

nei muri esterni e anche parte piccoli vani prospicienti verso il lato a Est della tettoia di copertura al primo corpo di fabbrica centrale al pianterreno. Il tutto con antiche, sciupate e deboli chiusure alla romana e con semplici telai a vetri deteriorati nei detti vani di luce ed efficienti chiusure nei vani di passaggio. Era fornita inoltre di condutture di acqua con relativi rubinetti per cessi e per le vasche della cucina e di conduttura elettrica e con energia elettrica proveniente dalla dinamo dell'opificio come tutto il primo piano. Accennato così sommariamente a questa casa di abitazione crediamo inutile dilungarsi in ulteriori dettagli come furono accuratamente annotati e descritti prima del terremoto visto che essa è attualmente del tutto diroccata.

Soppalco

Per la descritta scala al centro del lato a nord dell'opificio si accede al soppalco

(98)

Soppalco a tetto che con copriva tutto il descritto primo piano e di cui le due parti estreme sono rovinata in corrispondenza di quelle di cui si è largamente parlato pel primo piano. La residuale parte centrale è coperta a tetto a doppia falda armato su incavallature di travi di legname castagno alla distanza di un metro luna dall'altra, con robusti correnti longitudinali poggianti su pilastri di fabbrica e con morali trasversali per sostegno del manto di argilla. Tutto il detto armeggio residuale in legno è in generale in discrete condizioni salvo qualche saltuaria ripartizione e correnti per cambio di qualche cavallo e di qualche corrente e pel miglior sostegno di qualcuno di esse. Anche riparazioni occorrono al residuale manto di argilla oltre alle sostituzioni di nuove grondaie di zinco. Detto soppalco riceve luce e aria da diversi abbaini a una falda verso il lato Sud con telaietti in gran parte

(99)

deteriorati e mancanti. Riceveva ancora luce e aria da due vani di finestroni semicircolari nei due timpani esterni a Est e a Sud che più non esistono perché distrutti dal terremoto.

Macchinari

Prima del terremoto del 1915 esisteva in questo opificio diverso macchinario operatore per la lavorazione della carta da parati giusta inventaria e consegna fattane dal signor Ostrogovich e relativo verbale esibito dalla contessa Lefèbvre all'inizio della presente perizia come si è detto nella parte

introduttiva del presente rapporto. Ed altro materiale esisteva che non fu consegnato al suddetto conduttore. Esaminato tale macchinario, esso risulta nella più gran parte di vecchio modello e in cattivo stato di funzionamento per l'abbandono in cui era tenuto. Sopraggiunto peraltro il disastroso terremoto, una gran parte del

(100)

macchinario in parola fu travolto tra le macerie e maggiormente deteriorato, in maniera dal rendersi quasi del tutto inservibile agli usi per i quali era destinato. Nel momento intanto della presente perizia e dopo il terremoto, dalla contessa Lefèbvre nella qualità di amministrativa della proprietà ne venne provocata la vendita con analoga sentenza del tribunale di Cassino, vendita alla quale si è proceduto ai prezzi correnti di metallo vecchio sicché attualmente l'opificio è rimasto spoglio di qualsiasi macchinario di lavorazione e non è il caso più oltre di parlarne. Resta in opera il macchinario motore che interessa per la seguente abitazione.

Valutazione della forza motrice nel pozzo e nel laterale locale sotterraneo della descritta sala delle macchine a stampa. Esso è costituito da una turbina verticale sistema Fornauld [sic] di m. 1,10 di lamiera in ferro in cattivo stato di funzionamento con

(101)

un albero di ferro verticale tornito, 4 ingranaggi di ferro fuso in discreto stato, 21 rapporti grandi di differenti dimensioni, 1 distributore di ferro con relativa tubazione, 1 regolatore a mano in discreto stato con relativo volantino a

manubrio, cuscinetti e accessori di bronzo. Più 5 pezzi di alberi di trasmissione della lunghezza totale di m. 22 e diametro cm 60 in ferro tornito, 23 supporti in ferro fuso, 11 puleggie di ferro di diverse dimensioni e cuscinetti di bronzo.

Esiste ancora un albero di trasmissione del descritto compreso per una piccola dinamo per l'illuminazione n. 9549 Undrech Indermin 1400 volt 220 ampere 27 del peso di circa kg. 400.

Forza motrice

Dal fiume Fibreno di Isola del Liri contrada Carnello si diparte un lungo canale artificiale detto Canale delle Forme nel quale scorre un importante

(102)

volume di acqua che a mezzo di antiche opere viene derivata in misura non inferiore di 1/3 della portata normale del detto fiume. Questo canale, dopo aver attraversato alcuni fondi di aliena proprietà, di cui sono stabiliti i relativi diritti e servitù attiva, si inoltra nei fondi dell'attuale proprietà Lefèbvre, formando propriamente il confine tra i due fondi di questa proprietà denominata l'uno San Carlo e l'altra Strade dei Gelsi fino a raggiungere e azionare i motori impiantati nell'opificio industriale di detta cartiera del Fibreno. Questo opificio fu venduto tra l'altro dal defunto conte Francesco Lefèbvre alla società per le Cartiere Meridionali con rogito del notar Vallauri di Torino in data 29 gennaio 1903 registrato a Caselle il 23 febbraio al n. 330. E con l'art. 3 e seguenti del detto rogito il defunto conte Lefèbvre senza aver la proprietà del canale delle Forme cedette e trasferì alla Società delle

(103)

Cartiere Meridionali i diritti e servitù attive quali sino ad allora spettarglisi sui fondi altrui attraversati dal ripetuto canale e costituì su propri fondi a norma di legge servitù di passaggio di acquedotto con spettabile pattuizione dell'onere di manutenzione ordinaria e straordinaria del canale a carico della società e rinuncia esplicita da parte del conte Lefèbvre a qualsiasi responsabilità della società per danni ai suoi fondi fossero o si producessero da insufficienza delle dette manutenzioni. Nel seguente articolo 4 del medesimo rogito furono elencati i prelevamenti d'acqua dal medesimo canale a monte della Cartiere del Fibreno esistenti per irrigazioni o per forza motrice e fra l'altro a farne dello stabilimento San Carlo un prelevamento non eccedente moduli italiani 4 e litri 30 pari a litri 4,30 al minuto secondo con espressa facoltà di avvicinarlo

(104)

allo stabilimento San Carlo per una più facile manovra la presa a questo pertinente. E fermi in ogni rimanendo i suaccennati prelevamenti indicati nella prima parte dell'articolo 4, il conte Lefèbvre si obbligava per la residuale quantità l'acqua spettante alla Cartiere del Fibreno mantenere tutte le garanzie stabilite con precedente strumento di fitto della stessa cartiera con la medesima società stipulati per gli atti del notar Bonucci di Napoli in data 1892, restando ben esonerato da detto obbligo quanto fosse riuscito a far egualmente riconoscersi dalla autorità competente la quantità di acqua spettante al Canale delle Forme in misura non inferiore a un terzo della portata normale del fiume Fibreno,

meglio ancora ad assicurare maggiormente questa stessa misura mediante stabili opere di ripartizione.

(105)

Intanto all'art 6 del ripetuto contratto firmato dal notar Vallauri è detto che nella Cartiera del Fibreno che fra l'altro si vendeva alla Società delle Cartiere Meridionali e che precedentemente era tenuta in fitto dalla medesima società come innanzi accennato, esisteva una dinamo di una pompa che veniva esclusa dalla vendita e che doveva continuare a funzionare a esercizio esclusivo del conte Lefèbvre sino al termine di 3 anni ancora dopo il perfezionamento del contratto di compravendita il quale era soggetto a una quadruplici condizione sospensiva. E dagli effetti di quanto diremo della dotazione di forza motrice al descritto stabilimento San Carlo è opportuno descrivere qui quanto detto testualmente nell'ultima parte dell'art. 6 "elapso il detto termine di 3 anni, dinamo e pompa cesseranno di funzionare ma il conte Lefèbvre avrà il diritto di prelevare dal canale delle Forme a monte della Cartiera l'acqua necessaria a alimentare uno o più motori che impianterà nelle due proprietà della forza complessiva di 40 cavalli effettivi e per la pompa da impiantare parimenti nelle due proprietà e far qualunque più prelievi l'acqua occorrente per gli usi domestici, tutto ciò quando gli piaccia ne potrà fare senza sua responsabilità prelevare complessivamente

(106)

fino a 120 litri al minuto secondo laddove per incredibile ipotesi venga a mancare l'afflusso ai moduli della cartiera del

Fibreno oltre a quella suaccennata non potrà venir praticata altra innovazione che sottragga acqua a monte di detta cartiere ancorquando venga provata la salvezza dell'impianto a flusso minimo di moduli 25. Sicché riepilogando oltre la proprietà del canale delle Forme ed i prelevamenti a monte della Cartiera del Fibreno elencati all'art. 4 in rogito per notar Vallauri ad uso irrigazione e altro di cui si dirà in seguito il conte Lefèbvre si riserva seguendo l'art. 4 il prelevamento di 1 400 al minuto secondo che già esistevano in favore del descritto stabilimento San Carlo col diritto di avvicinare meglio allo stesso stabilimento la relativa presa acqua pertinente e per l'art 6 si riserva il diritto di nuovo prelevamento corrispondente a 4 cavalli effettivi di forza motrice dopo 3 anni dal perfezionamento del contratto soggetto come si è detto a condizioni sospensive. Avvenuto tale perfezionamento e passati i tre anni stabiliti il conte Lefèbvre dette l'incarico all'ingegner Ciccodicola di studiare un progetto per la cessazione di quelle opere atte a derivare quella quantità di

(107)

acqua dal canale delle Forme capace di aggiungere nello stabilimento San Carlo, a quello già esistente, una forza di cavalli effettivi 40, col salto in detto stabilimento già esistente, disponibile ed usufruibile e con quelle modalità occorrenti per le condizioni imposte dal ripetuto art. 6 del contratto per notar Vallauri. Da analoghi studi e relazioni del sullodato ingegnere risultò che, col salto disponibile nello stabilimento San Carlo, per ottenersi una forza di 40 cavalli effettivi occorreva prelevarsi dal Canale delle Forme una quantità di acqua corrispondente a 270 litri al minuto. E poiché già un azionamento dei motori nello stabilimento era dato dalle acque

che provenivano, e costantemente in misura di litri 430 al minuto dal Canale delle Forme mediante presa ubicata in contrada Montemorano in un punto di detto Canale delle Forme, a circa 500 metri a monte dello stabilimento, in questo trasportati con canale di subderivazione che corre lateralmente allo stesso delle Forme, ma a piano più basso così si provvede a modificare detta presa

(108)

e il canale di subderivazione in maniera da aversi una portata complessiva di 700 litri al minuto secondo. Attualmente, quindi, in contrada Montemorano a far circa 500 metri a monte dello stabilimento di San Carlo nella sponda sinistra del Canale delle Forme, è aperta una luce a un battente di larghezza 0,95 e altezza 0,35 da cui si ottiene il detto prelievamento complessivo di litri 700. Le acque così fluiscono in apposito canale di subderivazione il quale dopo lo attraversamento dei fondi di alcune proprietà s'interra sotto la descritta zona di terreno industriale di proprietà Lefèbvre nella parte prossima dello stabilimento del Fibreno attraverso questo opificio nella sua estrema ala destra passando sotto il pavimento della descritta sala per le macchine a fondo ingresso a sud della sala per la macchina della mola, abitazione dell'esattore, del custode, officina meccanica e da questo estremo riversa le acque con considerevole salto di cui si dirà nel descritto pozzo per la turbina donde, azionati i motori, le acque si divaricano in altro canale: questo canale di scarico anch'esso in sottosuolo attraversando la restante parte dell'esterna ala a destra dello stabilimento di poi i fondi San Carlo e Strada dei Gelsi, il parco e la casa palazzata dell'eredità Lefèbvre, a riunirsi nel canale di scarico della

cartiera del Fibreno come accennato nella planimetria (tav. 1).
A ricercare in seguito il valore della forza motrice

(109)

che si produce mediante le due suaccennate manifatture e allo scopo ci serviremo di alcuni dati rilevanti dalla sullodata perizia Ciccodicola da noi riscontrati esatti in apposite esperienze e verifiche sopra luogo, salvo le varianti che derivano dalle modifiche apportate, come innanzi si è detto, alla bocca di fresa e al canale di subderivazione in seguito all'esecuzione del progetto e cioè, assunta come questa ideale di livello come di m. 50 relativa alla faccia superiore alla soglia dell'ultimo vallo dello stabilimento San Carlo sul descritto fronte principale rivolto a occidente: ne risulta quanto segue 1) essendo la quota del pelo d'acqua al pozzo di carico dei motori di m 14,79 e quella del pelo d'acqua al canale di scarico di m 33.95 (canale ha il fondo a quota 32.95) ne risulta un salto con fruibile rappresentato dalla differenza di detta quota in m 14.80.

2) Il canale di derivazione (di m. 2 con pendio variabile) ha al suo inizio la quota del fondo a m. 51, con falda d'acqua che si avvicina molto sino ai 70 centimetri di altezza portandosi

(110)

il filo d'acqua ad un massimo ordinario di quota 57,70. [...]

4) Esclusi i casi di piena e di magra straordinaria e date le oscillazioni che, come risulta dalle indagini assunte, possono far elevare e abbassare in condizioni normali il pelo d'acqua del Canale delle Forme, al punto della località Montemorano, dove è la bocca di presa, può ritenersi la quota del pelo d'acqua

in quel punto oscillante fra m. 52.55 e 52.45 con una media molto attendibile di metri 53.45. [...]

(111)

Pagina occupata da calcoli

(112)

Del San Carlo accoglie anche intermittenemente piccole quantità di acqua immediatamente dopo la presa del Canale delle Forme dal fosso Magnene che si diparte dal medesimo Canale delle Forme e poco più a monte della presa dello stabilimento San Carlo. E la medesima forza motrice può subire delle oscillazioni per i normali ribassamenti del pelo dell'acqua del Canale delle Forme. Tutto però tenuto presente e calcolato si può ritenere con certezza che i 700 litri di acqua derivati dal Canale delle Forme dieno allo stabilimento San Carlo normalmente in ogni tempo lo sviluppo della forza motrice non inferiore ai 100 cavalli effettivi, ricordando ora che dei 700 litri derivati come innanzi, 430 rappresentano un diritto di prelevamento già esistente tenuto fermo col contratto di compravendita pel notar Vallauri stipulato tra il conte Lefèbvre e la Società per le Cartiere Meridionali come furono riconosciuti altri prelevamenti a monte della Cartiera del Fibreno. Occorre qui esaminare se per i residuali litri 270

(113)

di prelevamento aggiunti posteriormente, per lo sviluppo della forza di 40 cavalli effettivi, consentiti in più dal contratto possa sorgere alcuna responsabilità per l'inattendibile ipotesi espressa nell'innanzi trascritto art. 6 del medesimo contratto, ove mai venisse a mancare la disponibilità dei 25 moduli per

la Cartiera del Fibreno. Nel qual caso non si potrebbe prelevare a norma del trascritto articolo più di 120 litri al minuto secondo, che coi 400 riconosciuti già esistenti formerebbero una dotazione di litri 550 al secondo, i quali coi dati su ricercati e per la formula innanzi espressa darebbero una forza motrice disponibile pel San Carlo non superiore agli 80 cavalli effettivi. In proposito si rileva anzitutto da informazioni assunte sopra luogo tale ipotesi non si è mai verificata sino a oggi dall'epoca della modifica dalla presa del San Carlo ed è davvero normalmente inattendibile salvo i casi di magra molto oltremisura, matematicamente poi si deduce che la larghezza del canale delle Forme poco più a valle è largo m. 3,20.

(calcoli idraulici di portata idraulica, 114)

(calcoli idraulici di portata idraulica 115)

(116)

A vantaggio dello stabilimento denominato San Carlo sia senz'alcun dubbio di cento cavalli effettivi, tanto più che dai calcoli surriportata si è riscontrata una media di 103 cavalli effettivi e la differenza va compensato appunto sulla lontanissima eventualità della (detta) ipotesi.

Bibliografia

Alcouffe Daniel - Dion Tenenbaum Anne - Ennes Pierre, *Un Age d'Or des Arts Décoratifs 1814-1848* (catalogo della mostra), Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1991.

Alcouffe Daniel (a cura di), *Le arti decorative alle grandi Esposizioni universali (1851-1900)*, 1988, Idea Libri, Milano 1988.

Aprà Nietta, *Dizionario enciclopedico dell'antiquariato*, Mursia, Milano 1969.

Bahman Johanna, cur., *Encyclopedia of Interior Design*, Routledge Londra e New York 2015.

Barbolini Ferrari Elisabetta, *Arredi dell'Ottocento: il mobile borghese in Italia*, Artioli, Modena 2002.

Betocchi Alessandro, *Forze produttive della Provincia di Napoli*, Stabilimento Tipografico De Angelis, Portamedina della Pignasecca, 1874.

Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Cito Filomarino Anna Maria, *L'Ottocento: i mobili del tempo dei nonni, dall'Impero al Liberty*, Görlich, 1969.

Claval Paul, *Le papier peint panoramique français, ou l'exotisme à domicile. In: «Le Globe. Revue genevoise de géographie»*, *L'exotisme*, tome 148, Ginevra 2008.

Dewerpe Alain, *Croissance et stagnation protoindustrielle en Italie méridionale: la vallée du Liri au XIXe siècle*, «Mélanges de l'école française de Rome», Année 1981.

Entwickle Eric A., *French Scenic Papers, 1800-1860*, Lewis, Leigh on Sea 1972.

Erculei Raffaele, *Le carte decorative del Fibreno*, L'Illustrazione Italiana, n. 35, 31 agosto 1884, Treves, Milano 1884.

Fabry Pierre de, *Dessins et Dessinateurs de la Manufacture Jean Zuber et Cie, 1790-1870*, «Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse», Mulhouse 1984.

Hoskins Lesley, cur., *The Papered Walls: the History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, Thames and Hudson, Abrams, Londra-New York 1994.

Iafrate Amleto, *Collezione dell'avv. Amleto Iafrate. Opuscolo illustrativo. Isola del Liri e le sue industrie. Profili storici e note critiche*, Isola del Liri 2018, senza pagina, sezione in cui si commenta il pannello 22.

Iannaccone Mario, *L'industria dimenticata. La Chimica Lefèbvre di Bagnoli (1853-1887)*, inedito, 2019.

Jacqué Bernard - Nouvel-Kammerer Odile, *Le Papier Peint Décor d'Illusions*, Gyss, Schirmek 1986.

Jacqué Bernard, *Les Papiers Peint Panoramiques de Jean Zuber et Cie. Au XIX Siècle: Leur Elaboration, Leur fabrication*, in «Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse, Mulhouse 1984.

Jacqué Bernard, *Un Manufacture Alsacienne* in «Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse, Mulhouse 1988.

Lacour Virginie, *La manufacture de papiers peints Isidore Leroy de Saint-Fargeau-Ponthierry*, Somogy éditions d'art, Parigi 2010.

McClelland Nancy V., *Historic Wall-Papers: From Their Inception To the Introduction of Machinery* Lippincot, Philadelphia 1924.

Nouvel-Kammerer Odile, cur., *Papier Peints Panoramiques*, Flammarion, Parigi 1990.

Iafrate Amleto - Iafrate Edmondo, *Gli stabilimenti del Fibreno*, presso gli autori, Isola del Liri 2020.

Pyenson Lewis, *The Shock of Recognition: Motifs of Modern Art and Science*, Brill, Leida 2020.

Sanborn Kate, *Old Time Wall Papers. An Account of the Pictorial Papers on Our Forefathers' Walls with a Study of the Historical Development of Wall Paper Making and Decoration*, Clifford & Lawton, New York 1905.

Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Spicer Brothers, Londra 1851.

«Journal of the Royal Society of Arts», Volume 82, I (1933), Londra.

Teynac Françoise - Nolot Pierre - Jean-Denise Vivien, *Wallpaper: A History, Thames and Hudson, Londra e New York*, Rizzoli 1982.

Documenti

Anonimo, *La fabrique de papiers peints Jean Zuber à Rixheim, stampato in proprio*, Rixheim 1897.

Archivio di Stato di Roma, reg. 45 serie 1 n.8116, Atti privati (1896).

Le carte da tappezzeria. Gli stabilimenti del Fibreno in Isola del Liri (Caserta). Torino e l'esposizione italiana del 1884.

N. 939 dei Repertori (Tribunale di Frosinone, 1892) *Inventario dei locali e Macchinario dello stabilimento della Cartiera del Fibreno*, 31 dicembre 1892 (copia conforme), Collezione fratelli Iafrate.

Perizia de Rogatis, *Divisione eredità conte Ernesto Lefèbvre (1915-1916)*, Collezione fratelli Iafrate, Isola del Liri.

INDICE NOMI

- Armenise, Raffaele, 137
Arthur, Jean, 20
Aubert, Jean, 20
Avitabile (famiglia), 142
- Bedini, Giovanni Paolo, 131
Bellelli, Gennaro, 97
Bérenger, Antoine, 29, 30
Betocchi, Alessandro, 89, 98-100, 102-104, 129, 137
Betocchi, Attilio, 31
Bontour, Felice, 29
Bonucci, Giovanni, 199
Borbone (dinastia), 7
Bruno, Giuliana, 120
- Carlo VIII di Francia, 134
Cecioni, Adriano, 61, 65, 66
Chanveau, Giacomo, 135
Charavel, Francesco, 28-31, 69
Chateaubriand, François-René de, 125
Chippendale, Thomas, 14
Ciccodicola, Pasquale, 201, 202
Claval, Paul, 20, 125
Cole, Henry, 39, 54
Corot, Jean-Baptiste Camille, 53
Crace, John Gregory, 32
Crane, Walter, 74
- De Caria (famiglia), 115
De Caria, Gabriele, 141
De Cesare, Raffaele, 81
- De Gubernatis, Angelo, 79, 80
De Rogatis, Alberto, 48, 51, 56, 107, 109, 115, 119, 120, 143, 147, 148
De' Medici, Caterina, 134
Degas (famiglia), 97
Degas Bellelli, Laure, 97
Degas, Edgar Hilaire G., 38, 97
Dell'Orefice, Anna, 10
Deltil, Jean-Julien, 21, 116
Dewerpe, Alain, 10
Dollfiis, Jean-Jacques, 21
Dollfiis, Nicolas, 21
Donkin, Bryan, 19
Doria d'Angri, Teresa, vedi Lefèbvre, Teresa
Dufour (famiglia), 119
Dufour, Joseph, 121
- Ehrman, Eugène, 21
Erculei, Raffaele, 102, 133
- Ferrouillat, Jean-Antoine, 21
Francesco I di Borbone, 134, 135
Francesco II delle Due Sicilie, 139
- Huquier, Giovanni Gabriele, 135
- Iafrate, Amleto, 141, 149
Iafrate, Edmondo, 141, 149

- Jacquemart, Albert, 134
 Jones, Owen, 40
- Keppel, Willem van, 18
- Lanier, Jerome, 13
 Lefèbvre “de Clunière”,
 Francesco «Franz», 141-143,
 147, 152-155, 198-202, 204
 Lefèbvre “de Clunière”,
 Francesco Ernesto, 7, 10, 22,
 28, 33, 43, 51, 58, 61, 77-80,
 82, 98, 99, 108, 127, 135,
 137, 140, 141, 154, 155, 202
 Lefèbvre (famiglia), 8, 9, 24,
 28, 43, 49, 52, 58, 69, 92, 98,
 99, 107, 115, 119-121, 123,
 125, 128, 129, 141, 147, 148,
 152, 153, 155, 156, 198, 202
 Lefèbvre o Le Fèbvre “de
 Clunière”, Charles-Flavien
 «Carlo», 7, 8, 9, 24, 28, 29,
 31-33, 43, 48, 58, 69, 85
 Lefèbvre, Teresa, 147, 155,
 196, 197
 Lega, Silvestro, 66
 Leroy, Louis Isidore, 26, 27,
 63
 Lucernari Weiss, Caterina,
 142
- Madame de Staël, vedi Staël-
 Holstein, Germaine Anne-L.
 Margherita di Savoia, 139
 Mongin, Pierre-Antoine, 21
 Montgolfier (famiglia), 24
 Montgolfier, Jacques-Étienne
 de, 23, 24
 Montgolfier, Joseph-Michel
 de, 23, 24
- Morris, William, 71, 72
- Nota (famiglia), 115
- Oggioni, Carlo, 78, 79, 135
 Ostrogovich, Carlo, 107,
 111, 115
 Ostrogovich, Federico
 Augusto, 143, 148, 196
- Papillon, Jean il giovane, 13,
 20
 Papillon, Jean il vecchio, 20
 Papillon, Jean-Michel, 20
 Pavillon, Giovanni, 135
 Pillement, Jean-Baptiste, 13
 Pisani (famiglia), 115
 Potter, Charles, 26
 Potter, Edwin, 26
 Potter, Harold, 26
 Pugin, Augustus Welby N.,
 38-40, 71, 72
- Raffaello Sanzio, 38
 Récamier, Jeanne Françoise
 J. A. «Juliette», «Madame
 Récamier», 125
 Redgrave, Richard, 34, 39
 Réveillon, Jean-Baptiste, 13,
 20, 23, 24
 Ricci, Oreste, 140-142
 Richoud, Antoine, 21
 Risler, Hartmann, 21
 Robert, François, 20
 Robert, Louis-Nicholas, 18,
 19, 26
 Roessinger, Francesco, 98,
 99
 Ross, William, 26

Sanborn, Kate, 22
Savoia (dinastia), 137
Staël-Holstein, Germaine
Anne-L. de, 125, 126

Toma, Gioacchino, 74

Umberto I di Savoia, 8, 139

Visocchi (famiglia), 127

Waechtbaecker Dubois
Lefèbvre, Gisèle «Gisella»,
147
Walpole, Horace, 15
Weiss, Emilio, 142, 143

Ximenes, Ettore, 137

Zipelius, Émile, 21
Zuber (famiglia), 119
Zuber-Kahn, Jean, 21, 22,
35, 121

Il presente volume è un'edizione privata.
È vietata la vendita al pubblico.