



10: Israël Silvestre, *San Pietro*, 1643-1644 [Courtesy of National Gallery of Art, Washington].



11: Johann Wilhelm Baur, *Processione a Piazza San Pietro*, Roma, 1630 ca. [collezione privata, Courtesy of © KARL & FABER Kunstauktionen].

## Una breve conclusione

Le vedute di Viviano Codazzi sono il risultato di una organica combinazione tra i loro modelli iconografici ed elementi tratti dalla sua esperienza dei luoghi e dalla memoria di essa. I primi consentono all'artista di descrivere con assoluta precisione ogni dettaglio dei monumenti, i secondi li collocano in uno spazio cittadino reale e vissuto. Con Codazzi, il primo «inventore della veduta realistica» [Longhi, 1955], i dipinti divengono registrazioni puntuali non soltanto delle architetture, ma soprattutto del contesto

urbanistico di Roma al momento della loro realizzazione. Una situazione caratterizzata dalla necessità di sopperire alle esigenze di una popolazione in costante aumento e di un flusso di visitatori sempre maggiore, ma al contempo fortemente condizionata dalle sempre più ambiziose iniziative personali di intervento sul tessuto cittadino. Con pennello dalla precisione quasi lenticolare Codazzi ricostruisce su tela la propria realtà quotidiana, composta da circostanze di ordinaria coesistenza tra monumenti antichi, edifici storici e costruzioni più recenti, tra il lusso della città barocca e la semplicità delle strutture destinate a ospitare i suoi visitatori, tra ruderi e nuove strade. Le piccole scene popolari inserite dagli specialisti di figure riflettono (ma non descrivono) i comportamenti della società loro coeva [Briganti, Trezzani, Laureati 1983, 6-12], mentre le composizioni di Codazzi ne raccontano i mutamenti ritraendo la realtà. Il confronto tra le sue opere e la cartografia più o meno contemporanea accerta la veridicità dello scenario dipinto dall'artista e consente di ricavare dei primi punti di riferimento cronologici per ritracciare il percorso delle stratificazioni urbanistiche che hanno interessato alcune tra le aree più dinamiche dell'Urbe. Nonostante occupino poco spazio all'interno della vastissima produzione di Codazzi, le sue vedute costituiscono un valido punto di partenza per l'osservazione di alcune realtà come le locande, le stazioni di posta o le abitazioni popolari, i cui comportamenti nel tempo possono raccontare queste variazioni del tessuto cittadino, la loro entità e le loro circostanze.

## Bibliografia

- AGO R. (2023). *Roma Barocca. Potere, arte e cultura nel Seicento*, Roma, Carocci Editore.
- BOREA E. (1970). *Caravaggio e Caravaggeschi nelle gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970), a cura di E. Borea, Firenze, Sansoni.
- BOROBIA M. (2011a). *El Arco de Constantino c. 1650-1660*, in *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 18/10/2011-22/1/2012), a cura di D. Rodríguez Ruiz, M. Borobia, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 232-233.
- BOROBIA M. (2011b). *Exterior de San Pedro, Roma c. 1636*, in *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 18/10/2011-22/1/2012), a cura di D. Rodríguez Ruiz, M. Borobia, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 245-246.
- BOUILLET J. (1893). *Séance Publique pour la distribution des prix des concours de l'année 1893*, in *Bulletin de la société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers*, vol. XVI, serie decima, pp. 84-85.
- BRIGANTI G. (1966). *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Ugo Bozzi.
- BRIGANTI G. (1983). *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento/I*, Bergamo, Poligrafiche Polis.
- BRIGANTI G., TREZZANI L., LAUREATI L. (1983). *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, Ugo Bozzi.
- BROLI C. (2022). *Not just an environment: role and significance of ruins in 17th c. Italian art through the example of Viviano Codazzi*, in «Quart. The Quarterly of the Institute of Art History at the University of Wrocław», n. 64, pp. 3-21.

- BRUNETTI E. (1958). *Some unpublished Works by Codazzi, Salucci, Lemaire and Patel*, in «The Burlington Magazine», vol. 100, n. 666, pp. 311-317.
- DE MARTINO F. (2022). *Veduta dell'Arco di Tito*, in *Dipinti del Seicento e del Settecento*, a cura di F. De Martino, Roma, Campisano Editore, pp. 31-32.
- FAUCHEUX L. E. (1857). *Catalogue raisonne de toutes les oeuvres qui format l'oeuvre d'Israël Silvestre*, Paris, Veuve Jules Renouard.
- FOCHETTI F. (2015). *Conservatorio delle Mendicanti, poi Opera Pia Rivaldi. Archivio Storico, inventario 1549-1908*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- GIAVARINI C. (2005). *La Basilica di Massenzio. Il monumento, i materiali, le strutture, la stabilità*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- GUIDONI E., MARINO A. (1979). *Storia dell'Urbanistica. Il Seicento*, Milano, Laterza.
- HASKELL F. (2021). *Mecenati e pittori*, Torino, Einaudi.
- INCISA DELLA ROCCHETTA G. (1933). *Il palazzo ed il giardino del Pio Istituto Rivaldi*, in «Capitolium», anno IX, pp. 213-234.
- KETTERING A. M. (1988). *Drawings from the ter Borch studio estate in the Rijksmuseum*, vol. I, Amsterdam, Rijksmuseum.
- KRAUTHEIMER R. (1987). *Roma di Alessandro VII (1655-1667)*, Roma, Edizioni dell'Elefante.
- LOIRE S. (2006). *Peintures Italiennes du XVIIe siècle du Musée du Louvre*, Paris, Gallimard.
- LOIRE S. (2017). *L'Arc de Constantine à Rome*, in *Heures italiennes, trésors de la peinture italienne en Picardie*, catalogo della mostra, Gand, Snoeck.
- LONGHI R. (1955). *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in «Paragone», VI, n. 71, pp. 40-47.
- LONGHI R. (1960). *Codazzi e l'antologia*, in «Paragone», XI, n. 123, p. 43.
- MARINI M. (1976). *Viviano Codazzi/Il Capriccio del vero*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 3 (La città/Immagini e documenti), pp. 121-136.
- MARINO A. (2017). *Abitare a Roma nel Seicento. I Chigi in città*, Roma, Gangemi Editore.
- MARSHALL D. R. (1993). *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano/Roma, Jandi Sapi Editore.
- OZZOLA L. (1913). *Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo. Appunti*, in «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», anno XVI, pp. 1-17.
- PANTANELLA R. (2004). *Intorno a Viviano Codazzi pittore di Taleggio. Le origini, la famiglia, il testamento*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo Dell'Arco*, Milano, Skira.
- RODRÍGUEZ RUIZ D. (2014). *El Exterior de San Pedro del Vaticano*, in *Bernini, Roma y la monarquía Hispánica*, a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid, Museo del Prado, pp. 100-101.
- ROETHLISBERGER M. (1998). *A propos des années romaines de Baur*, in *Johann Wilhelm Baur 1607-1642. Maniérisme et baroque en Europe*, catalogo della mostra (Strasbourg, Palais Rohan, galerie Robert Heitz 14 marzo-7 giugno 1998), Paris, Adam Biro, pp. 55-62.
- SALERNO L. (1977). *I pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, vol. II, Roma, Ugo Bozzi editore.
- SESTIERI G., DAPRÀ B. (1994). *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e «cronista» napoletano*, Milano/Roma, Jandi Sapi Editore.
- SESTIERI G. (2015). *Il capriccio architettonico in Italia tra XVII e XVIII secolo*, Roma, Etgraphiae.

SPEZZAFERRO L. (1997). *Baroque Rome: a 'Modern City'*, in *Rome-Amsterdam. Two Growing Cities in Seventeenth-Century Europe*, a cura di P. van Kassel, E. Schulte, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 2-12.

SUSINI F. (2018). *La nascita di un'industria ospitale europea nel XVIII secolo: locande, stazioni di posta, grandi alberghi e città turistiche*, in «Diciottesimo Secolo», anno III, pp. 47-67.

ÚBEDA DE LOS COBOS A., a cura di (2005). *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado.

VILLANI M. (2016). *Il Colonnato di Piazza San Pietro. Opera che fra le antiche poche ne ha pari, fra le moderne nessuna*, Roma, Gangemi Editore.

ZAMBONI E. (1921). *Alberghi italiani e viaggiatori stranieri (sec. XIII-XVIII)*, Napoli, Libreria Detken & Rocholl.

ZERI F. (1959). *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze, Sansoni Editore.

# URBAN MODELS BETWEEN VISUAL AND MATERIAL CULTURE: EXPLORING GENOA, OBJECTS, AND CITIES AROUND 1650

DAVIDE FERRI

## *Abstract*

*This paper examines three-dimensional representations of urban spaces in early modern Italy, focusing on Giovanni Battista Bianco's bronze relief of Genoa for the Cathedral of San Lorenzo (1649–52) and comparing it with Tomaso Orsolino's marble altarpiece dedicated to Saint Syrus in the Cathedral of Pavia. The analysis explores the interplay of medium, space, and material, looking at how urban models shaped identities and power relations at the intersection of sacred and secular contexts.*

## *Keywords*

*City models, Giovanni Battista Bianco, Tomaso Orsolino, Political iconography, Intermediality.*

In recent decades, studies on iconography and iconology have increasingly engaged with cities and urban landscapes, establishing the “iconography of the early modern city” as a distinct subfield with specific methodologies, discourses, and institutions [Nuti 1996; Roeck, Behringer 1999; De Seta, Stroffolino 2011; De Seta 2011; Roeck 2013; De Seta 2014; *Eikonocity* 2016-2025]<sup>1</sup>. The iconographic quest for the image's *subject* has frequently resulted in research questions concerned with the degree of objectivity in urban representations, often centering on whether city views accurately reflect historical “reality.” Images depicting cities have been analyzed diachronically in an attempt to reconstruct the evolution of urban spaces, tracing their additive (such as new architectural or

---

<sup>1</sup> This paper is based on my dissertation project, provisionally titled “The Queen of Genoa and Early Modern Territorial Aesthetics,” which I am conducting at the University of Bern, Switzerland. I would like to express deep gratitude to my supervisor, Urte Krass, as well as to the organizers of the conference *Intersections in Urban History: The City of Art Historians*, Bianca De Divitiis and Marco Folin, the chairs and discussants, and the anonymous peer-reviewers. Gerhard Wolf, Horst Bredekamp as well as Ilaria Andreoli, Isabella Balestrieri, Kelley Helmstutler Di Dio, Emanuela Garofalo, Roberto Santamaria, and Charlotte Whiting provided precious feedback on this ongoing research.

urbanistic projects) or subtractive modifications (e.g., due to natural or human-made disasters).

Such approaches have at times neglected the specifics of individual images, including the roles of artists and patrons, the contexts of production and reception, the interplay between space and form *within* the image, and, in some cases, the political discourses that these urban images shaped: a surprising omission, given that the critical investigation of political meanings is central to iconographic and iconological analysis. More recent research has highlighted how urban images shape and sustain collective “identities” [Hüppauf 2006]. Advocating for an autonomous agency of urban images “independent” of the built environment, scholars challenged their use as mere “sources” for reconstructing the history of cities [Beyer 2008; Brandt, Meier 2008]. Representational forms of the city have been regarded as integral to complex discourses surrounding the production of knowledge and societal dynamics [Michalsky 2014; Michalsky 2024] and, within the fields of cultural and media history, as components of a broader discourse on “urbanity” [Stercken, Schneider 2016].

Building on this scholarship, this paper explores three-dimensional representations of urban space in the early modern period, with a focus on northern Italy. Specifically, it concentrates on the genre of “city models”, examining not so much their secular uses (by sovereigns, governing bodies, or assemblies) but their deployment in sacred contexts. This approach not only seeks to offer a different perspective on the topic but also argues for the porosity between the spheres of the sacred and the profane. The central object of study will be Giovanni Battista Bianco’s sculpture from the mid-seventeenth century for the high altar of the Cathedral of San Lorenzo in Genoa. Despite its prominence in art-historical research, this work has not been studied through the lens of urban representation and artistic process. Such is the attempted approach of this paper, which will concentrate not so much on *what* urban images represent but on *how* they negotiate the relationship between space, medium, and material.

## Giovanni Battista Bianco’s Bronze Sculpture for the Cathedral of Genoa

In the mid-seventeenth century, one of the most detailed and topographically accurate representations of the city of Genoa appeared as a three-dimensional bronze relief on the high altar of the Cathedral of San Lorenzo, situated in the heart of the Ligurian capital (Fig. 1). The cityscape is rendered as a bird’s-eye view, offering both a panoramic perspective and insight into the city’s structure. Valleys extend from the city center toward the mountainous suburbs, highlighting the topographical tension between the rugged terrain and the coastline’s narrow expanse. Key landmarks such as the district of Sampierdarena, the Cape of San Benigno with its lighthouse, the harbor basin, and the coastline stretching to the Bisagno estuary are clearly identifiable. Deep folds, representing the waves of the sea, alternate with three-dimensional buildings that protrude a few centimeters, as in the case of the lighthouse.



1: Giovanni Battista Bianco, *The Virgin Mary as Queen of the Republic of Genoa*, 1649-1652 [Genoa, Cathedral of San Lorenzo]. Photo campaign of the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, photo: Ghigo Roli. Reproduced with permission of the Arcidiocesi di Genova.

Two city walls enclose the city itself. The outer wall, built between 1627 and 1639, extended for twenty kilometers and, with its cyclopean dimensions, dominated the city both defensively and visually. The city walls are reproduced with extraordinary precision; almost every bastion and city gate can be recognized. The complex harbor development is meticulously reproduced, and we can identify each of the dockyards located between the twelfth- and the seventeenth-century main piers delimiting the harbor basin. The city's urban development is represented as an accumulation of cuboid buildings grouped around street axes, with easily recognizable landmarks such as Via Balbi and Via Giulia in the city's eastern part (now Via XX Settembre). Notable structures include Andrea Doria's suburban villa, the Cathedral and the nearby church of Il Gesù, the Dominican monastery of the Holy Spirit, and San Siro. The monumental dome and façade of Santa Maria Assunta di Carignano stand out with disproportionate prominence.

The approximately 1.5-meter-wide city view forms the lower portion of a life-size bronze sculpture of the enthroned Virgin Mary, which towers above the marble altar, creating the illusion of celestial suspension (Fig. 2). While two putti place a sumptuous crown on the Virgin's head, another pair hold the model of the city at her feet, as if unfurling the

urban fabric upon the altar. Viewed from the side, the sculpture reveals its full spatial complexity and Bianco's technical virtuosity. Cast between 1649 and 1652 by Giovanni Battista Bianco, son of the architect Bartolomeo Bianco, the sculpture was commissioned by the government of the Republic [Soprani 1674, 301; Varni 1879, 54-57, 75-78; Cervetto 1915; Poggi 1977, 22, 25, 81; Di Fabio 1990, 78-80; Chiappe 2008; Kranhold 2012; Ferri 2022, 45-47]. Despite limited biographical documentation, archival records suggest that Bianco had an established workshop in Genoa in the first half of the century and spent a period in Milan before realizing the sculpture [Soprani 1674, 300-301; Ratti, Soprani 1768, 434-435; Merzario 1893, 231; Rotondi Terminiello 1968, 226; Di Raimondo, Müller Profumo 1982, 129, 138; Belloni 1988, 64-68; Giacobbe 1992; Pessa 1995; Chiappe 2008, 38].

Bianco's bronze model of Genoa is an outstanding testimony to urban iconography, topographic representation, and expertise in optical and planimetric techniques. His representation of Genoa balances architectural detail with artistic interpretation, selectively highlighting key urban structures shaped by recent renovations and inextricably connecting the temporal level of topicality with the spatial dimension of this city view.



**2:** Giovanni Battista Bianco, *The Virgin Mary as Queen of the Republic of Genoa*, 1649-1652 [Genoa, Cathedral of San Lorenzo]. Photo campaign of the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, photo: Ghigo Roli. Reproduced with permission of the Arcidiocesi di Genova.

While the Virgin, the Child, and the angels are sculpted in the round, giving an almost weightless appearance to the altarpiece, the bronze cityscape below is rendered in low relief and remains legible only from the front. These two sculptural modes operate with different spatial and visual models, engaging with scales of dimension, volume, and flatness. As scholarship has extensively shown, freestanding altar sculptures gained prominence at the turn of the sixteenth to the seventeenth century, particularly in Rome [Lavagnino, Ansaldi, Salerno 1959; Colantuono, Ostrow 2014; Boeßenecker 2020]. Bianco's work anticipates the diffusion of this type of altarpiece in Genoa, which was acknowledged in the city only from the late 1660s, with Filippo Parodi and Pierre Puget [Preimesberger 1962; Herding 2023]. From the middle of the seventeenth century, marble bas-reliefs became a popular genre in Rome, as evidenced by the works of sculptors such as Alessandro Algardi, Domenico Guidi, and Pierre Legros [Pierguidi 2017]. The emergence of this particular type of altarpiece is complex, and it should also be closely related to the art theoretical discourses on sculpture and the *paragone* between sculpture and painting [Ostrow 2004; Pierguidi 2017]. Often depicting narrative scenes, these sculpted altarpieces unfold across multiple levels of spatial and temporal dimensions.

### Tomaso Orsolino's Marble Altarpiece for the Cathedral of Pavia

A few years before Bianco began working on the bronze sculpture, Tomaso Orsolino, who was running one of the most active workshops in Genoa, was working at the altar dedicated to Saint Syrus for the crypt of the Cathedral of Pavia (Fig. 3), a city belonging to the Duchy of Milan just over 100 km north of Genoa, on the other side of the Apennines [Alfonso 1985, 140-144; Parma Armani 1989, 26-30; Bainsi 1994, 68-75; Montanari 2017, 4; Montanari 2019, 84; Sanguineti 2019, 140-141; Casati 2021, 96-105]. While work on the crypt altar was completed in the late 1640s, work on the altarpiece continued into the 1650s; in 1933, Orsolino's altar was relocated to the cathedral transept, and the altar was supplemented with a glass shrine containing the saint's body. The altarpiece features the Virgin Mary holding the Infant Jesus while handing the keys of the city of Pavia to Saint Syrus, the city's patron. The background consists of alabaster, which allowed light from the crypt windows to shine through the altarpiece. Below the clouds, carved in marble, is the city of Pavia seen from the southwest, with the fortification on the Ticino River and the Ponte Coperto. While Orsolino's altarpiece shares thematic parallels with Bianco's bronze sculpture – both feature urban models in sacred contexts – it introduces an intermediary figure, Saint Syrus, bridging the divine and the civic. The treatment of spatial relationships, however, differs considerably. In Orsolino's work, the Virgin Mary and the city share the same pictorial and sculptural space. The city of Pavia appears from a suspended, elevated viewpoint, though its viewing angle is much lower than in Bianco's more topographically complex Genoa model. As a result, Pavia's walls and towers align almost parallel to the viewer's line of sight.

On the reverse of the marble altarpiece, Orsolino sculpted another bas-relief depicting Saint Syrus offering a model of the city to the Virgin Mary (Fig. 4). This dual-sided



**3:** Tomaso Orsolino, *Altar of Saint Syrus*, front side, 1650s [Pavia, Cathedral]. Photo: Fiorenzo Cantalupi. Reproduced with permission of the Diocesi di Pavia.

design introduces a layered iconography: on the front, the city integrates into the sacred narrative, while on the back, it becomes an autonomous object, physically held in the saint's hands and offered to the Virgin.

Orsolino's double-sided altarpiece intertwines materiality and mediality in a highly sophisticated manner. The interplay between white Carrara marble and translucent alabaster creates dynamic visual and tactile effects as changing light conditions transform the sculpture throughout the day [Casati 2021, 102-103]. The dual-sided format also imposes a kinetic viewing experience on worshippers, who must move around the work to appreciate its full iconographic complexity. The altarpiece's devotional and civic meanings are embedded in the symbolic motifs of the city's keys and its modeled representation.

Despite its significance, Orsolino's work has never been considered in connection with Bianco's *Virgin Mary as Queen of the Republic*. However, Orsolino was likely aware of Bianco's altarpiece, given its prominence and completion in 1652. There would be much to explore regarding the intricate material significance of bronze and marble in these sculptures. However, they also offer an opportunity to expand the scope of investigation into the visual and material qualities of the urban space around the mid-seventeenth century, as I aim to do in the following.

## Urban Bas-reliefs

Between the mid-sixteenth and the mid-seventeenth century, three-dimensional representations of cities appeared across various artistic contexts and genres. Sculpted altarpieces often integrated urban imagery, as in Pietro Paolo Olivieri's *Adoration of the Magi* (1595-1599) in the Caetani Chapel in Santa Prudenziana, Rome [Gori 2012, 271-272; Pierguidi 2017, 34-37; Parlato 2020, 65-68], or Pompeo Ferrucci's *Saint Peter Receives the Keys from Jesus*, a signed work for the high altar of the Cathedral of Frascati dated to 1613 [Pierguidi 2017, 91-95]. Urban bas-reliefs, often represented within waterscapes, were primarily featured in narrative scenes, both in sacred and secular contexts.

In the 1610s, Ranuccio I Farnese, Duke of Parma and Piacenza, commissioned the sculptor Francesco Mochi to honor his father, Alexander Farnese, with an equestrian monument in Piacenza's Piazza del Comune, alongside one commemorating himself [Lingo 2017, 103-147; Montanari 2020]. One of the two bronze bas-reliefs in the monument to Alexander Farnese portrays his military success at the Scheldt River, where the city of Antwerp is depicted in profile: a conventional iconography that was already popular in engravings celebrating the duke's victory [Lingo 2017, 140-143].

A comprehensive investigation into the emergence of urban space in sculpture remains a significant research desideratum, as the examples presented here represent only a fraction of the broader artistic phenomenon. Giovanni Battista Bianco must have been well aware of the developments and challenges of relief sculpture during these years in Genoa and elsewhere, especially in Rome, in marble and bronze, since his workshop used both materials. In this respect, his depiction of the city of Genoa in the Cathedral of San Lorenzo (Fig. 1) stands out for at least two reasons.

The first concerns how the city is represented. In Orsolino's front side of the *Altarpiece of Saint Syrus* (Fig. 3), the city is shown in profile. While individual buildings are recognizable and the urban identity of Pavia is clear, this representation lacks the detailed topographical accuracy seen in Bianco's work. The latter rendered the city from a bird's-eye perspective, as seen from an elevated and thus imaginary viewpoint. This allows the viewers' eye to perceive the city as a self-contained entity enclosed by its walls while also enabling them to penetrate with the gaze inside the urban fabric and to closely inspect (and recognize) its streets and architectural landmarks [Buci-Glucksmann 1996].

The second distinctive feature of Bianco's urban representation lies in its spatial construction and its complex interplay between image and city. In the front side of Orsolino's altarpiece, the city is embedded within the narrative space, serving both as



**4:** Tomaso Orsolino, *Altar of Saint Syrus*, back side, 1650s [Pavia, Cathedral]. Photo: Fiorenzo Cantalupi. Reproduced with permission of the Diocesi di Pavia.

a background and a functional element: when the Virgin Mary hands over the keys of the city of Saint Syrus, the representation of the city of Pavia is an essential element for understanding the scene, making Bishop Syrus recognizable as the city's patron saint. By contrast, in the Cathedral of Genoa, Bianco created a composite sculptural ensemble featuring the Virgin Mary, the Christ Child, angels, cherubs, and a draped textile bearing the city of Genoa in relief (Fig. 2). Unlike in Orsolino's work, the Virgin and the city of Genoa occupy separate spatial registers but are cast from the same bronze. This union is additive and attributive: the city becomes an object held, made visible, and symbolically offered by the angels undergoing a process of material objectification. Ultimately, the viewer perceives the city not as an entity belonging to the space of the scene but as a three-dimensional object between the mass of clouds and the altar.

## The City as Space and the City as Object

As seen in the reverse side of Orsolino's *Altarpiece of Saint Syrus* (Fig. 4), the representation of a holy figure alongside the city as an autonomous object links Bianco's *Virgin Mary as Queen of the Republic of Genoa* to the medieval tradition of portraying saints with the model of the city they protect (Fig. 2). While examples from Greek and Roman antiquity exist, the portrayal of cities held by their patron saints, founders, or rulers became firmly established during the early Christian period. These iconographies flourished particularly from the twelfth century, with the city held in the hands emerging as a key symbol for recognizing a city's patron saint, enjoying wide diffusion and diversification between the fourteenth and fifteenth centuries [Klinkenberg 2009; Camelliti 2014; Camelliti 2017].

Among the innumerable examples from the late medieval to early modern times is the early-fifteenth-century statue of Saint Blaise holding a model of the city of Ragusa (modern-day Dubrovnik), which was chiseled on a gilded silver plate, originally part of an altarpiece dismantled in the 1667 earthquake [Lupis 2008]. A late example of a silver city model represented alongside a patron figure is the bust of Saint Irene of Thessalonica, created by Carlo Schisano in 1733 for the Chapel of the Treasure of Saint Januarius in the Cathedral of Naples [Catello E., Catello C. 2000, 111-112, 197; Hills 2010, 217-230]. Irene had been elected co-patroness of Naples in 1719, and the silver bust shows her protecting the city from lightning. The city is represented as a silver model, held by a gilded cherub, and highlights the coastal urban development and the fortress of Castel Sant'Elmo.

It has been suggested that, by the second half of the sixteenth century, the practice of depicting cities as models gradually declined. Instead, urban spaces began to merge with the pictorial space of the narrative scene, as seen in the front side of Orsolino's *Altarpiece of Saint Syrus* (Fig. 3). In painting, a striking example of this shift is Annibale Carracci's *Madonna of Bologna*, in which the Virgin Mary ascends with the Child, angels, and cherubs above a panoramic cityscape of Bologna, depicted as a bird's-eye view (1593-1595, Fig. 5) [Spike 2002; Brogi 2006]. In this painting, both the Virgin and the city share the same pictorial space, blending the sacred and the urban seamlessly.

In contrast, in Lorenzo Sabatini's slightly earlier altarpiece realized for the Church of Santa Lucia in Bologna, *Virgin Mary and Child with Four Saints* (1568-1570, Fig. 6), the city of Bologna is offered to the Virgin by Saint Petronius, the city's patron saint [Balzarotti 2023, 308-309]. Here, the city is depicted not as an integrated part of the scene but as an object—an urban model that the saints and angels interact with physically. The model of Bologna closely mirrors the actual city's topography and the appearance of the city at the time. The angels' gestures of holding and bending under the weight of the city model reinforce its tangible, object-like quality.

The history of urban iconographies combined with figures (such as a patron saint or the Virgin Mary) is vast, and these examples represent only a few of the potential cases. One could explore the history of urban representations through their *visual* and *material* qualities in various media, whether the narrative scene occurring in the space



5: Annibale Carracci, *Madonna of Bologna*, 1593-1594 [Oxford, Christ Church, University of Oxford, acc. no. JBS 183]. Reproduced with permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford.



6: Lorenzo Sabatini, *The Virgin Mary with the Child, Four Saints, and a Model of the City of Bologna*, 1568-1570 [Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. no. 335]. Photo: Jörg P. Anders. Reproduced with permission of bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.

of the city or the city existing as an object. In the works discussed thus far, we could distinguish cities represented “as an object” in the statue of Saint Blasius in Dubrovnik (1417-1420), Sabatini’s *Virgin Mary with Four Saints* (1568-1570), Orsolino’s reverse of the *Altarpiece of Saint Syrus* (1650s), and Schisano’s *Saint Irene of Thessalonica* (1733). In Carracci’s *Madonna of Bologna* (1593–94) and the front side of the *Altarpiece of Saint Syrus* (1650s), the city is represented “as a space” within the sacred narrative.

The distinction between the “city as space” and the “city as object” – though in my analysis rooted in the spatiality and materiality of images and objects – has recently been explored by Inge Hinterwaldner. Hinterwaldner frames this as a dialectic between pictoriality and model-likeness, emphasizing the fundamental separation between the discourses of images and models, focusing on architectural models in the digital age between their representative and productive functions [Hinterwaldner 2017]. Based on the examples explored here, I argue that the relationship between the “city as space” and the “city as object” is not a linear progression but rather persists permeably through time. It shifts according to the material used, the functions of the artifacts, and the contexts in which they were created and received.

This dynamic tension is particularly evident in artifacts that cross multiple media, as in the case of Sabatini's *Virgin Mary with Four Saints*, a painting depicting a city model. Bianco's sculpture belongs to the tradition of depicting cities as objects. The city of Genoa is presented as a three-dimensional model with distinct physical and material qualities. Yet, this representation is transformed by the artistic device of a fictional textile support: the city is not cast in bronze as a model but appears as a city represented on a draped fabric, with the waves of the sea becoming the folds of the fabric. The relationship between the subject of the image and its support thus becomes complex and layered.

Additionally, unlike a traditional orthogonal city model or a bi-dimensional city view, Bianco's depiction of Genoa from a bird's-eye perspective offers a multitude of possible individual views. With this, Bianco created a work that navigates between the poles of pictoriality and model-likeness, incorporating urban modeling within the aesthetic discourse of sculpture. The fact that the *Virgin Mary as Queen of the Republic of Genoa*, which combines the crowned Madonna with a view of the city, is based on an iconography first created by the painter Domenico Fiasella a few years earlier and subsequently translated into sculpture by Bianco, as we will see in the final part of this essay, adds further complexity to the understanding of these intermedial intersections [Bernini 1969, 19; Di Fabio 1990].

## Urban Models as Objects of Knowledge and Power

Research on the visual representations of cities as objects in sacred contexts, from the late medieval to the modern period, has often overlooked a crucial quality of the urban model: its role as a tool for conveying and producing knowledge. Models can serve anticipatory functions in drafting, designing, and planning; they can be created post facto, as in the case of Genoa; or they can possess timeless quality, as observed in utopian or dystopian city models [Evers 1995; Frommel 2015]. While the theoretical and methodological complexities of the concept of the "model" have been extensively explored elsewhere [Oechslin 2011; Bredella 2018; Meister et al. 2024], what interests me here is tentatively proposing a history of city models in sacred painting and sculpture, specifically as objects of knowledge.

These representations have frequently been used as visual sources to reconstruct the urban layouts of cities in the past or to date artworks by referencing specific buildings or urban projects. In this way, models have often established irrefutable criteria for dating and historical analysis. However, there remains a gap in our understanding of the epistemological role these models played at the time of their creation. What information about the city did these models convey to contemporary observers? Before the advent of aerial photography, how did these models function to *make the city visible* as a distinct, defined entity *seen from above*? Moreover, what sources did painters and sculptors rely upon to create these representations? What are the collaborative practices involved in their creation?

Bianco's sculpture encourages us to broaden the field of inquiry, and I would like to bring into play a parallel tradition to three-dimensional city models from sacred contexts, which have always been considered separate from this due to their "secular" purpose and use. These include three-dimensional scale models of cities (or plains in relief), often made of wood, created by city or state administrations for a variety of purposes: urban and military planning, documenting urban changes or destructions, or as prestigious objects commissioned by sovereigns and rulers [Kocks 1974; Buisseret 1998; Martin 1999; Puff 2008; Puff 2017]. These objects, fragile by nature due to their size and material qualities, are largely preserved in civic or military museum collections today. While their role in art-historical research has been relatively minor, relief models, particularly in the early modern period, were used for military functions. One such example is the 1530 wooden model of Florence, a «truly rare and marvelous object» [Vasari 1984, 202-203] created by Tribolo and Benvenuto della Volpaia for Pope Clement VII, allowing the Pope to follow the siege of Florence from Rome [Camerota 2001]. City models were often created on the occasion of the construction of fortifications, a relevant element also in Bianco's model of Genoa. In the second half of the sixteenth century, Duke Albrecht V of Bavaria commissioned Jacob Sandtner to create city models of the residence cities of the duchy: Munich (1570), Landshut (1571), Ingolstadt (1572), and Burghausen (1574). These models, today preserved in the Bavarian National Museum, were part of Munich's *Kunstammer*, where they served not only as tools of knowledge but also as objects that helped shape the Duke's identity as a sovereign ruler over his territory [Reitzenstein 1967; Puff 2017, 94-103; Schiermeier 2018].

By the seventeenth century, the construction of urban models became more widespread, and the artists responsible for their creation increasingly professionalized [Puff 2017, 109-111]. During Louis XIV's long reign, a large number of urban models were created, with a 1697 inventory listing 144 scale models in the king's collection [Brisac 1981; Corvisier 1993; Roux, Faucherre, Monsaingeon 2007]. These models were displayed in monumental galleries where the king and his officials studied them, as several engravings document.

Between 1678 and 1681, architect Giuseppe Sardi remade the marble façade of the Church of Santa Maria del Giglio (or Santa Maria Zenigo) in Venice, to honor Admiral Antonio Barbaro, who died in 1679 after participating in numerous military operations in the Aegean Sea and the Balkans. The complex iconographic program includes, beyond Barbaro's statue dominating the central part of the façade, six bas-relief depictions of views from cities that marked Barbaro's military career (Candia, Zadar, Padua, Rome, Corfu, Split) [Rossi 1997; Rosen 2023]; this follows the tradition of depicting models of Venetian fortresses in the funeral monuments of Venetian commanders, as in the case of the monument to Benedetto Pesaro in Santa Maria Gloriosa dei Frari from the early sixteenth century or that to Tommaso Luigi (Alvise) Mocenigo in San Lazzaro dei Mendicanti (1657-1665). John Ruskin, in *The Stones of Venice*, famously criticized the façade of Santa Maria Zenigo for its incorporation of what he viewed as "profane" elements, denouncing it as a «manifestation of insolent atheism» [Ruskin 1853, 124].



**7:** Unknown artist, Frontispiece of *Le sagre memorie di Ravenna antica* by Girolamo Fabri, Venice, Francesco Valvasense, 1664 [Los Angeles, The Getty Research Institute, Special Collections, BX1548.R3 F33 1664].

If, with Ruskin, the use of urban models for the façade of a church becomes a ground for ideological contention, the visual association of city models with figures claiming their possession, protection, or control appears to be a phenomenon that, in the seventeenth century, transcended the boundaries of “profane” and “sacred.” In 1664, Girolamo Fabri, a presbyter and historian from Ravenna, published his *Le sagre memorie di Ravenna antica* [Fabri 1664], which described the city’s religious buildings and archbishops. The frontispiece features a model of the town surrounded by its archbishops, referencing the Heavenly Jerusalem (Fig. 7). Some figures seem to offer the model to the heavens, while others observe the city’s topography with intense focus.

## Coda: Bodies and Urban Territories

Louis XIV's plan reliefs represent the culmination of a centuries-long tradition of visualizing a territory in three dimensions as a practice particularly suitable for affirming its control. This was part of the broader phenomenon of associating a ruler with their domain, thereby asserting sovereignty. This connection between the figure of the ruler and the territory is similarly present in Bianco's *Virgin Mary as Queen of the Republic of Genoa* (Figs. 1-2). In 1637, fifteen years before the works on Bianco's sculpture began, the Senate of the Republic of Genoa had decided to proclaim the Virgin Mary as "Queen of the Republic": a symbolic act to reaffirm the authority and autonomy of the Republic and to assert its position in Europe on equal terms with other states [Ravecca 1990; Bottaro Palumbo 1991; Lanzi 1992].

Following this proclamation, Domenico Fiasella was commissioned to create a new iconography combining the Virgin Mary with a bird's-eye view of the city of Genoa [Di Fabio 1990; Ferri 2022; Gorse 2024]. From 1637 onward, paintings with this new iconography were sent to the Genoese national churches in Naples and Palermo. Additionally, as mentioned, Fiasella's designs for a statue of the Virgin Mary were later realized by Giovanni Battista Bianco. Sculptures and frescoes of the *Maria Regina* were also commissioned for the Doge's Palace, and statues were placed at the city's gates. Genoese coins were redesigned to feature the crowned Virgin Mary. Based on the Virgin Mary's proclamation as a symbolic queen, a few months later, Agostino Pallavicino became the first doge to be crowned with *royal* insignia, a tradition that continued until 1797, when the Republic was dissolved [Schnettger 2006; Ceccarelli 2013; Schnettger 2016; Zunckel 2011].

The iconography of the Virgin Mary as Queen of the Republic of Genoa is grounded in a compositional and semantic dualism: the combination of a corporeal figure, the Virgin Mary as Queen, and a territorial entity, the city of Genoa. This duality belongs to the long tradition of composite images that represent a social or political group, such as a state or nation, and the incorporation of its territory into the figure of a sovereign [Koschorke et al. 2007; Bredekamp 2015, 194-228]. As a sovereign figure, however, the Virgin Mary has an entirely different range of action than allegories such as the female personifications of Liguria, Corsica, or the double-headed Janus. Drawing from the veneration of the Virgin Mary as *Regina* and the post-Tridentine Mariology, the Virgin Mary as Queen embodies a political iconography of the body that reflects the organological metaphors of the state popular in the late sixteenth and early seventeenth centuries. In this context, the Virgin Mary as Queen of the Republic of Genoa can be considered within a broader visual history of the incorporation between sovereign and territory. This tradition includes such images as the *Ditchley Portrait* of Queen Elizabeth I (1592), where the Queen is visually united with the globe beneath her; the *Belgic Lion*, emblematic of the Low Countries, merged with a map of their territory; and Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651), with its frontispiece by Abraham Bosse, which provides the most influential theoretical visualization of the integration between sovereign and territory [Hobbes 1651].

These reflections open broader issues and debates concerning the entanglement between bodies and territories, especially in relation to political, devotional, and ecological discourses. While these aspects will be explored in more detail elsewhere, the bronze statue by Bianco in the Cathedral of Genoa stands as a powerful example of the visual strategies used by the Republic of Genoa in the seventeenth century to negotiate its identities. It reveals the complexities and ambiguities of “republican” visual discourses [Warnke 1991], which are evident both in textual sources [Zucchi 2021; Zucchi 2024] and images [Ferri 2022].

These preliminary reflections emphasize how the three-dimensional representation of urban spaces in art during the seventeenth century intersected various media (sculpture and painting), dimensions (2D and 3D), and contexts (sacred and secular). In contrast to urban scenes represented as part of a pictorial space, modeling a city activates the sensory qualities of objects, allowing them to be experienced visually and haptically. Bianco’s bronze model of Genoa, Orsolino’s marble model of Pavia, Schisano’s silver model of Naples – and also Sabatini’s and Fabri’s “fictional” models in painting and print – are unique and complex objects that manipulate the spatial and material aesthetics of the city. These models generate knowledge about the urban territories of their respective cities, ultimately conveying a sense of protection and control, and should, therefore, be considered within political discourses. Through their materiality, these representations of urban space become powerful narrative agents *within* the image, which can be offered, presented, held, and touched.

## Bibliography

- ALFONSO L. (1985). *Tomaso Orsolino e altri artisti di “Natione Lombarda” a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova, Biblioteca Franzoniana.
- BAINI L. (1994). *Tre altari seicenteschi nella cattedrale di Pavia: note su Tommaso Orsolino e la sua committenza*, in «Artes», n. 2, pp. 68-97.
- BALZAROTTI V. (2023). *Lorenzo Sabatini: la grazia nella pittura della Controriforma*, Bologna, Bononia University Press.
- BELLONI V. (1988). *La grande scultura in marmo a Genova: secoli XVII e XVIII*, Genova, GBG.
- BERNINI D., a cura di (1969). *Mostra dei dipinti restaurati della Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi di Palermo*, Palermo, Poligrafico Dall’Esa.
- BEYER A. (2008). *Wie kommt die Stadt ins Bild? Das Stadtbild zwischen Realienkunde und eigenem Recht*, in *Stadtbild und Denkmalpflege: Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt*, a cura di S. Brandt, H. R. Meier, Berlin, Jovis, pp. 20-27.
- BOESSENECKER H. (2020). *Skulpturale Altäre im römischen Seicento: Die Vergegenwärtigung des Sakralen*, Petersberg, Michael Imhof.
- BOTTARO PALUMBO M. G. (1991). “*Et rege eos:*” *la Vergine Maria Patrona, Signora e Regina della Repubblica (1637)*, in «Quaderni franzoniani», n. 4, fasc. 2, pp. 35-49.
- BRANDT S., MEIER H.-R., a cura di (2008). *Stadtbild und Denkmalpflege: Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt*, Berlin, Jovis-Verlag.

- BREDELLA N. (2018). *Modell*, in *Werkzeuge des Entwerfens*, a cura di B. Wittmann, Zürich, Diaphanes, pp. 107-121.
- BREDEKAMP H. (2015). *Der Bildakt*, new edition, Berlin, Wagenbach.
- BRISAC C. (1981). *Le musée des plans-reliefs: Hôtel national des invalides*, Paris, Pygmalion.
- BROGI A. (2006). *La madonna in gloria sulla città di Bologna*, in *Annibale Carracci*, a cura di D. Benati, E. Riccomini, Milano, Electa, pp. 258-259.
- BUCCI-GLUCKSMANN C. (1996). *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée.
- BUISSERET D. (1998). *Modeling Cities in Early Modern Europe*, in *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 125-143.
- CAMELLITI V. (2014). *La città in una mano: per una storia della rappresentazione di modelli urbani dalle origini all'Occidente medievale*, in *Un medioevo in lungo e in largo da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo): studi per Valentino Pace*, a cura di V. Camelliti, A. Trivellone, Ospidaletto, Pacini, pp. 289-300.
- CAMELLITI V. (2017). *In the Hands of God: City-model Offerings in Renaissance Italy*, in *Saints, Miracles and the Image: Healing Saints and Miraculous Images in the Renaissance*, a cura di S. Cardarelli, L. Fenelli, Turnhout, Brepols, pp. 115-129.
- CAMEROTA F. (2001). *Tribolo e Benvenuto della Volpaia: il modello ligneo per l'assedio di Firenze*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Signa, Nova, pp. 87-104.
- CASATI A. (2021). *Marmi in viaggio: pietre da costruzione e altari policromi nel Duomo di Pavia nel Seicento (con una nota sul ruolo dello scultore-impresario)*, in «Marmora et lapidea», n. 2, pp. 89-155.
- CATELLO E., CATELLO C. (2000). *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento, Di Mauro.
- CECCARELLI A. (2013). *Tra sovranità e imperialità: Genova nell'età delle congiure popolari barocche (1623-1637)*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», n. 93, fasc. 1, pp. 251-282.
- CERVETTO L. A. (1915). *La statua in bronzo sull'altar maggiore del duomo*, in *Maria Santissima nei fasti della ligure storia: raccolta di scritti inediti offerta a sua eccellenza Rev.ma Monsignor Lodovico March. Gavotti, Arcivescovo di Genova*, Genova, Adamo G. Lanata, pp. 22-23.
- CHIAPPE I. (2008). *La Genesi della Regina della Città nei documenti d'archivio*, in *Il restauro dell'Altare Maggiore della Cattedrale di San Lorenzo in Genova*, a cura di C. Montagni, Genova, Colombo, pp. 33-40.
- COLANTUONO A., OSTROW S. F., a cura di (2014). *Critical Perspectives on Roman Baroque Sculpture*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- CORVISIER A., a cura di (1993). *Actes du colloque international sur les plans-reliefs au passé et au présent*, Paris, SEDES.
- DE SETA C. (2011). *Ritratti di città: dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- DE SETA C., a cura di (2014). *L'immagine della città europea dal Rinascimento al secolo dei lumi*, Milano, Skira.
- DE SETA C., STROFFOLINO D., a cura di (2011). *L'Europa moderna: cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, Electa.
- DI FABIO C. (1990). *Un'iconografia regia per la Repubblica di Genova: la 'Madonna della Città' e il ruolo di Domenico Fiasella*, in *Domenico Fiasella*, a cura di P. Donati, Genova, Sagep, pp. 61-84.

- DI RAIMONDO A., MÜLLER PROFUMO L. (1982). *Bartolomeo Bianco e Genova: la controversa paternità dell'opera architettonica tra '500 e '600*, Genova, E.R.G.A.
- Eikonocity (2016-2025). *Eikonocity: storia e iconografia delle città e dei siti europei*, Journal of the Interdepartmental Research Centre on the Iconography of the European City (CIRICE), University of Naples Federico II.
- EVERS B., a cura di (1995). *Architekturmodelle der Renaissance: Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, München, Prestel.
- FABRI G. (1664). *Le sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia, Francesco Valvasense.
- FERRI D. (2022). *Genuas Königin*, in «Zeitschrift für Ideengeschichte», n. 16, fasc. 2, pp. 42-50.
- FROMMEL S., a cura di (2015). *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Paris, Picard.
- GIACOBBE A. (1992). *Bianco Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico dei Liguri dalle origini al 1990*, a cura di W. Piastra, Genova, Consulta ligure, vol. 1, pp. 564-565.
- GORI L. (2012). *La cappella Caetani in Santa Prudenziانا: scultura e gusto antiquario in un cantiere di fine Cinquecento*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento: protagonisti e problemi*, a cura di W. Cuppero, G. Extermann, G. Ioele, San Casciano V. P., Libro Co., pp. 263-298.
- GORSE G. L. (2024). *A 'Royal Republic.' The Virgin Mary as 'Queen of Genoa' in 1637*, in *Contending Representations III: Questioning Republicanism in Early Modern Genoa*, a cura di E. Zucchi, A. Metlica, Turnhout, Brepols, pp. 124-131.
- HERDING K. (2023). *Pierre Puget, 1620-1694*, a cura di G. Bresc-Bautier, 3 voll., Dijon, Éditions Faton.
- HILLS H. (2010). *How to Look Like a Counter-Reformation Saint*, in *Exploring Cultural History: Essays in Honour of Peter Burke*, a cura di M. Calaresu, F. de Vivo, J. P. Rubies, Farnham, Ashgate, pp. 207-230.
- HINTERWALDNER I. (2017). *Prolog: Modellhaftigkeit und Bildlichkeit in Entwurfsartefakten*, in *Bildlichkeit im Zeitalter der Modellierung: Operative Artefakte in Entwurfsprozessen der Architektur und des Ingenieurwesens*, a cura di S. Ammon, I. Hinterwaldner, Paderborn, Wilhelm Fink, pp. 13-26.
- HOBBS T. (1651). *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, London, Andrew Crooke.
- HÜPPAUF B. (2006). *Stadtbilder: Visuelle Konstruktionen urbaner Identität*, in «Archiv für Sozialgeschichte», n. 46, pp. 481-504.
- KLINKENBERG E. S. (2009). *Compressed Meanings: The Donor's Model in Medieval Art to around 1300. Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension between Tradition and Likeness*, Turnhout, Brepols.
- KOCKS D. (1974). *Architektur- und Stadtmodelle in der italienischen Malerei des 13.-16. Jahrhunderts*, in *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter*, a cura di G. Binding, Köln, Kunsthist. Institut der Universität, pp. 14-37.
- KOSCHORKE A., LÜDEMANN S., FRANK T., MATALA DE MAZZA E. (2007). *Der fiktive Staat: Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt am Main, Fischer.
- KRANHOLD K. (2012). *Giovanni Battista Bianco: Maria Regina di Genova*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena, Panini, vol. «Testi», pp. 371-373.

- LANZI N. (1992). *Genova Città di Maria Santissima: storia e documenti della pietà mariana genovese*, Pisa, Giardini.
- LAVAGNINO E., ANSALDI G., SALERNO L., a cura di (1959). *Altari barocchi in Roma*, Roma, Banco di Roma.
- LINGO E. (2017). *Mochi's Edge and Bernini's Baroque*, London/Turnhout, Harvey Miller Publishers.
- LUPIS V. B. (2008). *O srebrnoj pali i srebrnom reljefu sv. Vlaha*, in «Peristil», n. 51, pp. 119-130.
- MARTIN A. J. (1999). *Stadtmodelle*, in *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, a cura di B. Roeck, W. Behringer, München, Beck, pp. 66-72.
- MEISTER A. M. et al., a cura di (2024). *Are you a Model? On an Architectural Medium of Spatial Exploration*, Berlin, Jovis.
- MERZARIO G. (1893). *I maestri comacini: storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, vol. 2, Milano, Agnelli.
- MICHALSKY T. (2014). *Das Wissen der Kunst: Ein Plädoyer für den visuellen Diskurs in Landschaftsmalerei und Kartographie*, in *Die Entdeckung der Ferne: Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, a cura di U. Gehring, Paderborn, Fink, pp. 17-39.
- MICHALSKY T. (2024). *Napoli in scala: le rappresentazioni della città (XIV-XXI secolo). Saggi scelti su pratiche e media*, a cura di A. Bremenkamp, A. Magnago Lampugnani, E. Scirocco, Milano, Dario Cimorelli.
- MONTANARI G. (2017). *Una proposta per Ercole Ferrata alla Certosa di Pavia*, in «Paragone», n. 68, fasc. 131, pp. 3-14.
- MONTANARI G. (2019). *Tomaso Orsolino tra Pavia e la Certosa: precisazioni cronologiche e nuovi spunti per il ruolo di Ercole Ferrata*, in «Bollettino d'Arte», n. 104, fasc. 44, pp. 65-92.
- MONTANARI T. (2020). *Capolavori fuori centro: i cavalli di Piacenza di Francesco Mochi*, Milano, Skira.
- NUTI L. (1996). *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio.
- OECHSLIN W. (2011). *Architekturmodell: 'Idea materialis'*, in *Die Medien der Architektur*, a cura di W. Sonne, Berlin, Deutscher Kunstverlag, pp. 131-155.
- OSTROW S. F. (2004). *Playing with the Paragone: The Reliefs of Pietro Bernini*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», n. 67, fasc. 3, pp. 329-364.
- PARLATO E. (2020). *Caetani's Blood: Magnificence, Lineage, and Martyrdom in the Family Chapel of Santa Pudenziana*, in *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome: Form, Function, Meaning*, a cura di C. Franceschini, S. F. Ostrow, P. Tosini, Milano, Officina Libraria, pp. 64-87.
- PARMA ARMANI, E. (1989). *Riedificazioni e nuove chiese: traccia per l'arredo scultoreo*, in *La Scultura a Genova e in Liguria*, Genova, Pagano, vol. 2, pp. 25-40.
- PESSA L. (1995). *Bianco (Bianchi)*, *Giovanni Battista*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 10, p. 442.
- PIERGUIDI S. (2017). *Pittura di Marmo: storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*. Firenze, Leo S. Olschki.
- POLEGGI E. (1977). *Iconografia di Genova e delle riviere*, Genova, Sagep.
- PREIMESBERGER R. (1962). *Studien zur barocken Plastik in Genua: Pierre Puget und Filippo Parodi*, Ph.D. Dissertation, Universität Wien.

- PUFF H. (2008). *The City as Model: Three-Dimensional Representations of Urban Space in Early Modern Europe*, in *Topographies of the Early Modern City*, a cura di A. Groos, H.-J. Schiewer, M. Stock, Göttingen, V&R unipress, pp. 193-217.
- PUFF H. (2017). *Miniature Monuments: Modeling German History*, Berlin, De Gruyter.
- RATTI C. G., SOPRANI R. (1768). *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, vol. 1, Genova, Stamperia Casamara.
- RAVECCA P. R. (1990). *Così Genova divenne 'Città di Maria Santissima'*, in «Studi genuensi», n. 8, pp. 33-58.
- REITZENSTEIN A. (1967). *Die alte bairische Stadt in den Modellen des Drechslermeisters Jakob Sandtner, gefertigt in den Jahren 1568-1574 im Auftrag Herzog Albrechts V. von Bayern*, München, Callwey.
- ROECK B., BEHRINGER W., a cura di (1999). *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, München, Beck.
- ROECK B. (2013). *Zur Genese und Theorie des neuzeitlichen Stadtbildes*, in *Schweizer Städtebilder: Urbane Ikonographien (15.-20. Jahrhundert)*, a cura di B. Roeck, M. Strecken, F. Walter, M. Jorio, T. Manetsch, Zürich, Chronos, pp. 17-36.
- ROSEN M. (2023). *A Sea of Marble: The Sculpted Topographic Views on the Façade of Santa Maria del Giglio in Venice*, in «Artibus et historiae», n. 44, fasc. 88, pp. 181-207.
- ROSSI P. (1997). *La decorazione scultorea della facciata*, in *Santa Maria del Giglio: il restauro della facciata*, a cura di M. Fresa, Venezia, Marsilio, pp. 15-39.
- ROTONDI TERMINIELLO G. (1968). *Bianco, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, pp. 225-226.
- ROUX A. D., FAUCHERRE N., MONSAINGEON G. (2007). *Les plans en relief des places du Roy*, Paris, Biro.
- RUSKIN J. (1853). *The Stones of Venice*, vol. 3, London, Smith, Elder and Co.
- SANGUINETI D. (2019). *Algardi e Genova: percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi*, in *Gli allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, Officina Libraria, pp. 139-161.
- SCHIERMEIER F. (2018). *Stadtmodell München 1570 von Jakob Sandtner*, a cura di R. Eikermann, München, Bayerisches Nationalmuseum.
- SCHNETTGER M. (2006). "Principe sovrano" oder "Civitas imperialis"? *Die Republik Genua und das alte Reich in der frühen Neuzeit (1556-1797)*, Mainz, Von Zabern.
- SCHNETTGER M. (2016). *Die Grenzen der Freiheit: Die Republik Genua und ihre königlichen Beschützer in der frühen Neuzeit*, in *Protegierte und Protektoren: Asymmetrische politische Beziehungen zwischen Partnerschaft und Dominanz (16. bis frühes 20. Jahrhundert)*, a cura di T. Haug, N. Weber, C. Windler, Köln, Böhlau, pp. 89-106.
- SOPRANI R. (1674). *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi; e de' forestieri che in Genova operarono; con alcuni ritratti de gli stessi*, Genova, Giuseppe Bottero et al.
- SPIKE J. T. (2002). *A Rediscovered Modello for the Caprara Altarpiece by Annibale Carracci*, in «Studi di Storia dell'Arte», n. 13, pp. 251-258.
- STERCKEN M., SCHNEIDER U., a cura di (2016). *Urbanität: Formen der Inszenierung in Texten, Karten, Bildern*, Köln et al., Böhlau.
- VARNI S. (1879). *Ricordi di alcuni fonditori in bronzo*, Genova, Tipografia del Regio Istituto Sordo-Muti.

- VASARI G. (1984). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. 5, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, Studio per Edizioni Scelte.
- WARNKE M. (1991). *Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern*, in *Zeichen der Freiheit: Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, a cura di D. Gamboni, G. Germann, Bern, Stämpfli, pp. 75-97.
- ZUCCHI E. (2021). *Republics in Comparison: Cross-Cultural Perspectives on Genoa, Venice and the United Provinces in Italian Literature (1650-1699)*, in «History of European Ideas», pp. 1-15.
- ZUCCHI E., METLICA A., a cura di (2024). *Contending Representations III: Questioning Republicanism in Early Modern Genoa*, Turnhout, Brepols.
- ZUNCKEL J. (2011). *Tra Bodin e la Madonna: la valenza della corte di Roma nel sistema politico genovese. Riflessioni sull'anello mancante*, in *Libertà e dominio: il sistema politico genovese. Le relazioni esterne e il controllo del territorio*, a cura di M. Schnettger, C. Taviani, Roma, Viella, pp. 145-191.

# **AVANTI GLI OCCHI IL SIMULACRO DEL SUO NATURAL SIGNORE. IL RE ASSENTE E L'IMMAGINE DI CARLO II D'ASBURGO NELLE PROVINCE DEL REGNO DI NAPOLI**

PAOLA SETARO

## **Abstract**

*For the last twenty years or so, the panorama of art-historical research on the Kingdom of Naples has been enriched by scattered but valuable contributions focusing on the phenomenon of the dissemination of the image of Charles II in the Neapolitan provinces through statuary and monuments. By reviewing the main works focusing on the subject and this essay aims to offer some reflections and suggest research ideas on the impact of the image of the absentee king in urban space.*

## **Keyword**

*Charles II, Habsburgs, Representation, Naples, Statuary, Urban space.*

In apertura di un sonetto pubblicato nell'opera *L'Alloro fruttuoso* (1672) e dedicato al viceré napoletano Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, X marchese di Astorga, il poeta Giuseppe Artale accenna all'innalzamento in corso di «una statua a cavallo della S.M.C. di Carlo II» [Artale 1672, 97] che in un componimento successivo attribuisce poi a Gennaro Monte «Famosissimo Scultore di Metalli» [Artale 1672, 116]. La notizia di Artale, annidata tra i versi di un marinista avvezzo all'artificio, non è tuttavia interamente d'invenzione. Se nel progetto della scultura del giovane Carlo II d'Asburgo da sistemare sulla fontana di Monteoliveto non fu coinvolto l'argentiere e fonditore Monte, un documento attesta che questo prevedeva inizialmente una «pedagna che doveva reggere il cavallo e statua del Re» [Guida 1984, 165]. Il disegno della statua equestre, così come quello della fontana, era stato affidato, nel 1668, dal viceré Pedro Antonio de Aragón all'ingegnere Donato Antonio Cafaro, che ne commissionò la fusione in bronzo, da realizzarsi entro il 1670 [Nappi, 1980; Carrió-Invernizzi 2008]. La scultura del re a cavallo non vide mai la luce e nel 1673 fu assegnato a Francesco d'Angelo il compito di portare a termine la statua, questa volta accompagnata da un leone con una sfera tra le zampe. Tuttavia anche questo progetto, nonostante la preziosa sovrintendenza di



1: Francesco d'Angelo, *Statua di Carlo II*, 1676 [Napoli, Piazza Monteoliveto].

Cosimo Fanzago, scelto dal viceré come consulente [D'Agostino 2011], non giunse a termine rispettando l'idea originaria. È facile a questo punto immaginare che lo scarno risultato finale, se paragonato al più ricco programma iconografico progettato per ben due volte, fosse con ogni probabilità il frutto di disaccordi sulle spese da sostenere per la statua. Infatti tra i Deputati della Fortificazione e il d'Angelo si erano originate, in corso d'opera, importanti divergenze di natura economica, quando quest'ultimo aveva chiesto un aumento del compenso per aver dovuto «ingrandire la detta statua dalli 12 in 18 anni» [Guida, 1984]. La statua in bronzo del re spagnolo, dopo numerosi rallentamenti nei lavori, fu infine realizzata e collocata sulla fontana solo dopo la partenza del viceré, nel 1676, ma priva di cavallo e di leone (Fig. 1). Almeno fino agli anni Ottanta del XVII secolo la statua di Carlo II portava anche una spada e un pugnale, elementi che un secolo dopo furono rubati, lasciandola disadorna di «questi e altri bei lavori, che faceano ornamento alla statua di quel degno regnante» [De Dominicis 1742-1745, vol. III, 357]. Al di là della tormentata vicenda costruttiva che caratterizzò l'opera, quello che è necessario mettere in evidenza è l'importanza simbolica attribuita dal viceré Pedro de Aragón alla statua e alla sua conseguente collocazione in un punto strategico della città. Come già sottolineato dall'abate Giovan Battista Pacichelli, sia la fontana che il vicino Palazzo Gravina costituivano una cornice per il Convento di Monteoliveto che

«sta sovra a molte grade» [Pacichelli 1685, vol. IV, 52], una sorta di quinta scenografica in cui il ritratto del re, sveltante dall'alto con il mantello finemente lavorato per rendere l'idea di essere mosso dal vento, ne costituiva il fulcro visuale.

Non fu quella l'unica occasione in cui Pedro de Aragón, durante i cinque anni del suo vicereame, dimostrò la volontà di diffondere e fissare l'immagine del nuovo re. A partire dalla distribuzione delle monete con l'effigie del sovrano, durante la cavalcata di acclamazione nel 1665 e grazie all'incisione di Federico Pesche, inserita da Andrea Rubino nella sua *Notizia* e che dovette dar luogo alle iconografie successive, il viceré mise in moto una vera e propria macchina propagandistica *ante litteram*, con lo scopo di costruire un'iconografia attraente, finalizzata a incoraggiare la Corona in un periodo molto delicato, quello di un re bambino incapace di governare [Mauro 2020]. A differenza di Filippo IV, l'immagine di Carlo II cominciò a imporsi non solo attraverso le monete, i ritratti effimeri o le stampe ma anche e soprattutto attraverso i monumenti e la statuaria. Nella direzione di un ripristino complessivo delle fontane collocate sul viale della villa di Poggioreale, su una di esse il viceré aveva ordinato di innalzare una statua del re, di cui adesso si conserva solo il piedistallo su cui poggiava [Mauro 2020]. Aveva inoltre commissionato a Fanzago una scultura per l'Ospedale dei marinai, non più esistente, e ordinato la realizzazione di una statua di Carlo II "ancora fanciullo" [De Dominicis 1742-1745, vol. III, 340] per una fontana ubicata nella Darsena e andata dispersa nella seconda metà dell'Ottocento con lo smantellamento della struttura portuale. Il desiderio di affermazione del suo ruolo di alter-ego del re si rende evidente soprattutto nelle due sculture, fortunatamente rimaste integre nel luogo originario in cui erano state previste, sulla facciata dell'Ospedale di San Gennaro dei Poveri. Nel 1668 il viceré aveva incaricato lo scultore Bartolomeo Mori per la realizzazione di due statue da affiancare alle due già esistenti, realizzate da Fanzago nell'anno precedente e raffiguranti San Pietro e San Gennaro: una rappresentante Carlo II e l'altra la sua persona. L'immagine del viceré per la prima volta prendeva vita in un ritratto non effimero e veniva quindi affiancata a quella del monarca bambino [Carriò Invernizzi, 2008], che di lì a poco si sarebbe replicata in diversi luoghi della città partenopea, ma non solo, poiché il fenomeno della diffusione di statue di Carlo II conobbe un insolito incremento nelle province del regno. A differenza del regno di Sicilia, dove si sviluppò un ricco programma di esibizione dell'immagine regia in piazze e luoghi pubblici, a Napoli fu necessario aspettare l'elezione al trono di Carlo II perché questo si concretizzasse [Carriò-Invernizzi 2017]. Se si fa eccezione per il Monumento funebre di Pedro de Toledo, raffigurante l'entrata di Carlo V in città, conservato nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, e la facciata di Palazzo Firrao, dove furono realizzati da Finelli sette busti di sovrani di Spagna, non si registrano infatti né a Napoli né nelle province del regno esempi di rappresentazione dell'autorità regia esibita nello spazio urbano, almeno non fino agli anni di Carlo II d'Asburgo, configurandosi come segnale di un complesso fenomeno purtroppo abbastanza trascurato dalla storiografia. Se il campo di studi incentrato sulle pratiche della rappresentazione del potere a Napoli attraverso la festa e il cerimoniale è stato ampiamente indagato, con il risultato di una bibliografia di impianto solido e anche di recente pubblicazione [Mauro 2020] ancora non esiste uno studio d'insieme rivolto ad esplorare il

fenomeno della proiezione dell'immagine di Carlo II d'Asburgo attraverso i ritratti scolpiti, che focalizzi l'attenzione anche sulla loro funzione nel tessuto urbano. Furono soprattutto le città provinciali del regno ad essere interessate da una «vera e propria febbre statuaria» [Bodart 2010, 226], tema affrontato per la prima volta da Dianne H. Bodart, che mise in evidenza l'importanza e la necessità di farlo diventare oggetto di studio, e poi nel lavoro collettivo *Visiones cruzadas*, progetto web promosso dall'Università di Barcellona e volume a stampa pubblicato nel 2017, organizzato come un atlante in cui mappe e schede, redatte da più di trenta studiosi, mettono a fuoco prevalentemente il ruolo svolto dai viceré spagnoli come promotori della circolazione dell'arte napoletana nello scenario barocco europeo. Quest'ultimo lavoro, pur non concentrandosi solo sullo studio dell'immagine ufficiale della monarchia negli edifici pubblici o nelle piazze, volge per la prima volta lo sguardo alla realtà delle province, mettendo in moto una serie di interrogativi. Con quanta autonomia nel XVII secolo si sviluppavano le iniziative culturali nelle province per la diffusione dell'immagine del monarca? Perché proprio negli anni del regno di Carlo II prende corpo questo fenomeno? E soprattutto si può parlare di un programma centralizzato e unitario di diffusione della statuaria regia in quei luoghi lontani dal controllo vicereale e dominati dalla grande aristocrazia del regno? E infine che rapporto intercorre tra queste statue e lo spazio urbano (spesso la piazza) in cui venivano collocate? Se non è possibile in questa sede rispondere in maniera soddisfacente a tutte le domande, si possono certamente offrire degli spunti di ricerca, alla luce di una rassegna dei singoli studi dedicati al tema ma anche apportando alcune nuove riflessioni, in particolare sul caso di Avellino, e alla messa a punto delle circostanze storiche e culturali che interessarono la diffusione, in luoghi emblematici delle province, delle statue di un re assente.

A parte l'ingresso trionfale di Carlo V nel 1535 e quello di Filippo V nel 1702, il Regno di Napoli non aveva infatti conosciuto i propri sovrani in carne ed ossa, ma spesso neanche i viceré, che si recavano poche volte nelle province e quasi sempre per invito di un nobile locale, per battute di caccia o processioni religiose a cui presiedere [Carrió-Invernizzi 2009]. Le informazioni che ottenevano non erano frutto di osservazioni personali, ma venivano in gran parte filtrate dai governatori che si recavano nelle province e da quei testi che le descrivevano, tra cui *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie* (1609) di Enrico Bacco, la *Descrizione del Regno di Napoli. Diviso in dodici provincie* (1671) di Ottavio Beltrano e infine *Il Regno di Napoli in prospettiva* (1703) dell'abate Pacichelli. Questi resoconti, utilizzati come dei proutuari a cui attingere, offrivano una panoramica precisa e articolata delle realtà urbane provinciali, dove la grande aristocrazia del regno, nonostante nel XVII secolo avesse trasferito la propria residenza principale nella capitale, vi continuava ad esercitare il potere e i diritti feudali.

La capitale costituiva chiaramente il fulcro della vita culturale, ma almeno in un'occasione fu in una provincia che si incoraggiò un'iniziativa che fu subito adottata, anzi imitata, a corte: la statua di Carlo II bambino, commissionata a Cosimo Fanzago dal nobile Francesco Marino I Caracciolo per il suo feudo di Avellino, nella Piazza della Dogana, attualmente Piazza Amendola (Figg. 2-3). Figlio di Marino II Caracciolo, mecenate ed intellettuale ricordato per aver dato vita ad una corte che «poteva bene essere



2: Cosimo Fanzago, *Obelisco di Carlo II*, 1665-1668 [Avellino, Piazza Amendola].



3: Cosimo Fanzago, *Statua di Carlo II*, 1665-1668 [Avellino, Museo civico di Villa Amendola].

emulata» [Bisaccioni 1637, 177] e che aveva ospitato artisti, poeti e letterati nel castello di Avellino, Marino I si distinse per aver proseguito sulla via tracciata dal padre. Tenuto a battesimo per procura dall'infanta di Spagna, Maria d'Ungheria, la quale poco prima della sua nascita, nel 1630, aveva goduto dell'ospitalità della principessa d'Avellino, si distinse fin da giovanissimo per aver messo soldati a disposizione del viceré durante i moti masanelliani, per la raffinatezza della sua corte e per aver creato l'Accademia degli Inquieti, con sede nel suo palazzo di Atripalda. La «fama de' suoi talenti» era così diffusa e «tali le sue virtù, ch'oltre passavano la condizione di Cavaliere privato» [Parrino 1692-1694, vol. III, 313] che la sua morte, nel 1674, fu vissuta come una perdita incalcolabile da parte dei suoi concittadini e di tutti coloro che l'avevano conosciuto, soprattutto i poeti che avevano vissuto alla sua corte, come Giuseppe Battista. Le fonti raccontano anche di un suo viaggio alla corte di Spagna nel 1662, per l'ottenimento del Grandato, che non andò a buon fine, e della concessione nell'anno successivo, da parte di Filippo IV, del Toson d'Oro. Intrattenne ottimi rapporti con il viceré Fernando Fajardo, marchese di Los Vélez, che nel 1681 venne ospitato, in occasione di un pellegrinaggio al Monastero di Montevergine, dal figlio Marino III nel castello di Avellino.

L'iniziativa del principe Caracciolo di dedicare una statua a Carlo II e di rappresentare se stesso nel medesimo spazio urbano, va quindi letta come la celebrazione del suo casato ma anche come la rappresentazione pubblica della sua prossimità alla grazia del re [Carriò-Invernizzi 2017]. In questo senso può essere interpretato il ringraziamento per il monumento dedicato al giovanissimo re da parte della reggente di Spagna Marianna

d'Austria, che nominò il figlio del principe generale della cavalleria pesante nel regno di Napoli ad appena sette anni.

Con Marino II e poi con Francesco Marino I, Avellino si era quindi convertita in un importante polo di attrazione culturale. Situata su uno degli assi principali che metteva in comunicazione la capitale con la costa dell'Adriatico, la città aveva acquisito una certa importanza per essere diventata dal XVI secolo sede della Dogana Reale e per offrire ai cittadini e agli stranieri «continuo il passaggio da più Provincie del Regno di Napoli, e da Napoli, a quelle» [De' Franchi 1709, 613]. Dopo aver assistito, nel 1660, all'inaugurazione della guglia di S. Gennaro a Napoli, il principe Caracciolo, che ebbe in quell'occasione l'onore di reggere nella processione l'asta del pallio, conobbe Fanzago, a cui commissionò il progetto della riorganizzazione urbanistica di Avellino, con l'obiettivo di spostare il centro dall'antico nucleo urbano verso la Piazza della Dogana, da cui partivano enormi carichi di grano diretti verso la capitale e ormai diventata uno snodo di strade importanti e cuore dei traffici mercantili, che attraverso la strada Regia erano diretti dalle odierne regioni pugliesi alla capitale del viceregno.

Nel contesto del nuovo assetto voluto da Caracciolo, l'obelisco di Carlo II doveva convertirsi nel baricentro di Piazza della Dogana, collocandosi di fronte all'entrata della facciata del Palazzo, disegnata dallo stesso Fanzago come uno sfondo scenico arricchito da statue, busti di imperatori antichi e una nicchia con il ritratto dello stesso Caracciolo [De Cunzio 1988]. A causa di spostamenti e danni subiti per diversi terremoti, il monumento ha perso l'aspetto originale, ma sappiamo che ancora nell'ultimo quarto del Settecento la statua era considerata, insieme al palazzo della Dogana, uno dei pochi elementi degni di nota per i viaggiatori del Grand Tour che si recavano ad Avellino [Swinburne 1790, vol. I]. Nella statua prevista per l'obelisco, Carlo II è vestito con l'abito di gala, da cui escono maniche a sbuffo, regge lo scettro e tiene ai piedi l'elmo da parata, riprendendo i moduli iconografici diffusi dalla corte spagnola [D'Agostino 2011], con un risultato d'insieme che ricorda molto l'incisione di Federico Pesche. I lavori per l'obelisco, cominciati nel 1667 e terminati nell'anno successivo, furono finanziati dalla *civitas*, come si poteva leggere in una targa di bronzo, distrutta durante le sanguinose giornate della rivoluzione del 1799, la cui iscrizione è riportata da Giuseppe Zigarelli nel 1889. Se finora si era creduto che anche la statua fosse stata collocata sull'obelisco nel 1668, una notizia contenuta nella *Gazzetta di Napoli* la sposta invece al 15 giugno 1677, a tre anni dalla morte del principe Caracciolo:

Scrivono da Avellino, ch'essendosi finita la Piramide preparata al Rè N.S. in quella città dalla b.m. del Padre del Sig. Principe di essa, mercordì 9 stante vi fu collata la Statua della Maestà Sua, con una pomposa, e riguardevole funtione, col replicato sparo delle Compagnie, mortaletti, e suono delle Campanie.

Non siamo certi della fondatezza della notizia fornita dalla *Gazzetta*, ma se invece così fosse viene da pensare che, vista anche la lavorazione sommaria della parte finale dell'obelisco, i lavori si siano protratti con lentezza perché Fanzago avesse fornito solo il disegno del progetto, affidandone l'esecuzione ai collaboratori [Cantone 1984]. D'altronde nell'aprile del 1667, quindi contemporaneamente alle opere avellinesi, Fanzago era

stato pagato anche per il San Pietro e il San Gennaro della facciata dell'Ospedale di San Gennaro di Napoli, uno dei complessi monumentali, insieme alla Darsena, all'Armeria e all'Ospedale dei Marinai, voluti da Pedro de Aragón [D'Agostino 2011]. È quindi molto plausibile immaginare che il viceré, in una sorta di competizione che lo portò poi a replicare le idee del principe di Avellino, avesse quindi preteso di avere la priorità.

Il fenomeno di disseminazione delle statue cominciò allora a diffondersi in altre province del regno, dove furono le autorità cittadine e i governatori locali a rendersi protagonisti delle iniziative. In particolare, durante il viceregno del marchese de Los Vélez, vennero innalzate due statue, rispettivamente nel 1675 e 1676, entrambe nel giorno del compleanno del re, il 6 novembre, una «posta davanti la Porta del Palagio della Regia Audienza della Città dell'Aquila», e la seconda «nella Piazza maggiore della Città di Capoua» [Parrino 1692-1694, vol. III, 582-584].

A differenza delle statue finora analizzate, quasi del tutto prive di attributi fatta eccezione per il bastone del comando e l'elmo da parata, quella che ancora oggi possiamo ammirare a L'Aquila presenta un'iconografia più complessa, che rimanda ai ritratti realizzati da Sebastian de Herrera Barnuevo (Fig. 4), ma soprattutto da Juan Carreño de Miranda (Fig. 5), pittore di corte che consacrò l'immagine ufficiale del monarca. Con Carlo II d'Asburgo si assiste a un vero e proprio cambiamento nella rappresentazione regia, frutto dell'instabilità del clima politico e quindi di nuove esigenze propagandistiche. Mentre negli austeri ritratti di Filippo IV ciò che si voleva trasmettere era un'idea distante e atemporale, ma allo stesso tempo serena e solida, del potere reale, in quelli di Carlo II la proiezione della regalità non si raggiungeva attraverso la sola presenza del monarca ma era lo spazio affastellato da diversi elementi dalla forte implicazione allegorica, a supplire alla carenza autorappresentativa del re [Pascual Chenel 2012, 196; Mínguez 2013].

Ispirandosi quindi ai moduli della ritrattistica spagnola, diffusi sicuramente attraverso le incisioni circolanti in territorio italiano, lo scultore romano Marcantonio Canini, a cui si attribuisce la paternità della statua, accompagnò l'immagine del sovrano, collocata su un piedistallo decorato con epigrafi e stemmi, con un leone accovacciato ai suoi piedi e il globo terrestre sovrastato da un ramo d'alloro germogliante, costanti attributi simbolici del potere reale (Fig. 6).

Collocata nella Piazza del Palazzo, cuore amministrativo della città, e solo successivamente trasferita in quella di Santa Margherita, la sua inaugurazione fu voluta da Emanuele de Sesse nell'anno del compimento della maggiore età del sovrano e quindi del pieno possesso dell'autorità regale: «si motivò dal zelo impareggiabile del Preside Don Emmanuel de Sesse solennizzarlo con l'erettione di una Statua, onde la Fedelissima città dell'Aquila per avere avanti gli occhi il Simulacro del suo Natural Signore, che porta scolpito continuamente nel Cuore» [*Accademia celebrata nella città dell'Aquila*, 1675, 74]. A contribuire ai festeggiamenti, in cui il punto più alto fu raggiunto con il disvelamento pubblico della statua, fu l'Accademia dei Velati, i cui spazi furono sontuosamente addobbati per l'occasione e dove Stefano Alfieri, principe dei Velati, intervenne per esaltare il giovane Carlo II come un sovrano ormai padrone del suo regno, con un'orazione volta a sostenere la fragile configurazione della monarchia asburgica [Mantini 2009].



**4:** Sebastián Herrera Barnuevo, *Ritratto di Carlo II bambino*, 1669-1670 [San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage].



**5:** Juan Carreño de Miranda, *Ritratto di Carlo II*, 1675 ca. [Madrid, Museo del Prado].



**6:** Marcantonio Canini, *Statua di Carlo II*, 1675 [L'Aquila, Piazza Santa Margherita].

Ancora più sfarzose furono le celebrazioni che accompagnarono l'inaugurazione della statua di marmo scolpita da Gian Battista Cappelli per la città di Capua. Grazie alla densa e dettagliata cronica festiva di Luca di Rinaldo veniamo a conoscenza che il 6 novembre 1676 furono gli Eletti a stabilire «di esporla in quel giorno nella Piazza maggiore della Città all'Adorazione del Pubblico, all'Acclamazione de' secoli con quella Pompa, e solennità, che si deve ad un tanto Principe» [Di Rinaldo, 1677, 2]. La Piazza dei Giudici, delimitata dall'attuale Palazzo Civico, un tempo sede della Corte e residenza del Governatore, e dal Palazzo dell'Udienza, fu «superbamente apparata a guisa di Maestoso Teatro» [ibidem] accompagnata da numerosi spettacoli teatrali e pirotecnici. Come nei casi precedenti, anche in questo la statua fu collocata in una posizione centrale della città, oltre che della piazza; Carlo II, da una nicchia sulla facciata del Palazzo Bivach, dove risiedeva la Gran Guardia (che aveva il compito di vigilare la piazza), poteva essere visto da tutti coloro che arrivavano da Roma diretti verso la capitale del regno (Fig. 7).

Un singolare episodio di due monumenti equestri dedicati a due sovrani di casa d'Austria ed eretti nel medesimo spazio urbano si verificò a Lecce, capitale della Terra d'Otranto [Mauro 2017]. Nel 1678 fu eretta, per iniziativa del governatore Camillo de Dura, una statua equestre di Carlo II su disegno del celebre architetto e scultore Giuseppe Zimbalo, da collocare su una fontana dedicata al giovane re (Fig. 8). Quest'ultima fu ubicata nella piazza principale, già sede della monumentale colonna di Sant'Oronzo (sempre opera di Zimbalo), costituendo il punto focale dell'ellittica piazza e facendo da *pendant* «a questa di marmo di Carlo V» [Pacichelli 1690, vol. II, 76], a cui si rendeva omaggio per aver ordinato la costruzione di nuove opere di fortificazione per la città di Lecce. Entrambe le statue, perché considerate testimoni dell'oppressione straniera, furono distrutte a metà Ottocento per volere del comune, come leggiamo in una lettera del 2 settembre 1886 scritta da Sigismondo Castromediano al sindaco di Lecce:

Il sindaco don Paolo Personè allora mi richiese del valore artistico e storico del monumento. Gli risposi con lettera, e spiacemi di non conservarne copia, che quell'ingombro non aveva altra importanza storica se non di ricordarci l'onta dell'oppressione straniera [Vacca 1932, 18; Mauro 2017, 74].

L'ultima città a rendere omaggio al monarca fu Foggia, sede della Dogana delle Pecore nella Capitanata, dove nel 1697 fu innalzata una statua di Carlo II in cima ad una colonna che già dal 1651 segnava la via della transumanza tra il Tavoliere e l'Abruzzo, nel punto che costituiva inizio e fine dei due regi tratturi, i quali avevano come terminale L'Aquila e Celano (Fig. 9). Il monumento, eretto nel 1651 per volere di Ettore Capecelatro, governatore della Dogana nella città pugliese, sotto il vicereame del conte di Oñate e successivamente restaurato negli anni di Luis Francisco de la Cerda y Aragón, IX duca di Medinaceli, ricordava a chiunque passasse l'appartenenza del territorio alla Corona spagnola ma anche il controllo economico esercitato da questa sul Territorio della Dogana [Esposito 2014]. Come in tutte le altre occasioni, anche in questa la scelta



7a: Gian Battista Cappelli, *Statua di Carlo II* [Capua, Palazzo Bivach].



7b: Gian Battista Cappelli, *Statua di Carlo II* [Capua, Palazzo Bivach].



8: Giovan Battista Pacichelli, *Le statue di Carlo V e Carlo II a Lecce*, tratta da *Il Regno di Napoli in prospettiva* [...], 1703.



9: Autore ignoto, *Epitaffio di Foggia*, 1697 [Foggia, Piazza Sant'Eligio].

del luogo in cui collocare la statua del sovrano fu caricata di un importante valore simbolico e politico,

La moltiplicazione dell'immagine del potere asburgico nel tessuto urbano del regno, se non si configurò come il frutto di un disegno centralizzato, si tradusse sicuramente nel tentativo corale di scongiurare quell'ombra che incombeva sulla dinastia degli Asburgo e sul suo futuro. Gli esempi fin qui illustrati sono spia di un complesso fenomeno che meriterebbe di essere indagato a larga scala, anche e soprattutto nella prospettiva di uno studio approfondito delle dinamiche tra corte e province. Per quanto limitate solo a pochi casi studio, tutte le realtà "periferiche" prese in considerazione dimostrarono una certa vitalità, soprattutto per quanto riguarda l'attività delle accademie [Acucella, Conte, De Angelis 2023], rendendosi protagoniste di numerose iniziative artistiche e culturali indipendenti dalla corte centrale.

## Bibliografia

- Acucella C., Conte P., De Angelis T., a cura di (2023). *Intellettuali e potere nelle periferie del Regno: accademie, corti e città in Italia meridionale (sec. XIII-XVIII)*, Potenza, BUP - Basilicata University Press.
- ARTALE G. (1672), *L'Alloro fruttuoso*, Napoli, Novello De Bonis.
- BISACCIONI M. (1637). *Dell'albergo. Favole tratte dal vero*, Venezia, per Gio. Pietro Pinelli.
- BODART D. H. (2010). *La piazza quale teatro regio nei regni di Napoli e di Sicilia (XVII-XVIII.)*, in *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, a cura di A. Nova, C. Jöchner, Berlino/Monaco, Deutscher Kunstverlag GmbH, pp. 223-248.
- CANTONE G. (1984). *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli, Edizione Banco di Napoli.
- CARRIÓ-INVERNIZZI D. (2008). *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, s.l., Madrid, Iberoamericana Editorial.
- CARRIÓ-INVERNIZZI D. (2009). *La Calabria del secolo XVII agli occhi dei viceré di Napoli*, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Roma, Gangemi editori, pp. 187-197.
- CARRIÓ-INVERNIZZI D. (2017). *La imagen del monarca en las provincias del Reino: la estatua de Carlos II en Avellino*, in *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, a cura di I. Mauro, M. Viceconte, J. L. Palos, Barcellona, Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 69-70.
- D'AGOSTINO P. (2011). *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli, Paparo editore.
- DE CUNZO M. (1988). *Avellino nel Seicento. La città dei Caracciolo*, in *Scritti in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. L. de Castris, Napoli, Electa, pp. 291-296.
- DE' FRANCHI F. (1709). *Avellino illustrato da' santi e da' santuari*, Napoli, Giacomo Raillard.
- DE DOMINICI B. (1742-1745). *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (1742-1745)*, edizione critica a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 3 voll., Napoli, Paparo editore.
- DI RINALDO L. (1677). *Relazione delle feste celebrate in Capua per l'erezione della statua di carlo Secondo re delle Spagne, nel giorno natale del medesimo a sei novembre 1676 [...]*, Napoli, Luc'Antonio di Fusco.

- ESPOSITO M. (2004). *L'Epitaffio di Foggia, l'effimero pietrificato. Il monumento regale a Carlo II di Spagna (1651-1697)*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli, Ferrara/Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 494-504.
- GUIDA G. (1984). *Donato Antonio Cafaro*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985; Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), Napoli, Electa Napoli, pp. 165-166.
- MANTINI SILVIA (2009). *L'Aquila Spagnola. Percorsi di identità, conflitti, convivenze (secc. XVI-XVIII)*, Roma, Aracne.
- MAURO I. (2017). *El esplendor del Barroco en la ciudad real de Lecce*, in *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, a cura di I. Mauro, M. Viceconte, J. L. Palos, Barcellona, Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 73-75.
- MAURO I. (2020). *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672)*, Napoli, FedOAPress.
- MÍNGUEZ V. (2013). *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid, Centro Estudios Europa Hispánica.
- NAPPI E. (1980). *Documenti su fontane napoletane del Seicento*, in *Napoli Nobilissima*, XIX, pp. 216-231.
- PACICHELLI G. B. (1685). *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana, scritte a diversi in occasione de' suoi ministeri dall'abate Gio. Battista Pacichelli*, 4 voll., Napoli, Giacomo Raillard.
- PACICHELLI G. B. (1690). *Memorie novelle de' viaggi per l'Europa cristiana comprese in varie lettere scritte, ricevute, o raccolte dall'abate Gio. Battista Pacichelli in occasione de' suoi studi e ministeri*, 2 voll., Napoli, Parrino e Mutii.
- PARRINO D. A. (1692-1694). *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*, 3 voll., Napoli, Nella nuova Stampa Del Parrino, e del Mutii.
- PASCUAL CHENEL Á. (2012). *Juegos de imagen y apariencia: simulación, disimulación y propaganda política durante el reinado de Carlos II*, in *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, a cura di A. Baraibar Echeverria, M. Insúa Cereceda, Universidad de Navarra, pp. 175-204.
- SWINBURNE H. (1790). *Travels in the two Sicilies*, 2 voll., Londra, J. Nichols.
- VACCA N. (1932). *Le fontane di Lecce*, in «Japigia», pp. 176-189.

**IMMAGINI DI CITTÀ  
DALLA FINE  
DELL'ANTICO REGIME  
ALLA I GUERRA  
MONDIALE**



# VEDERE LE VEDUTE: LARGO DI PALAZZO DI JOSEPH REBELL

LINDA STAGNI

## Abstract

*Despite the multiple meanings, pliable uses, and problematic distinctions that the topos and genre of the vedute instigate, the Neapolitan cityscapes show an even higher complexity. A brief overview of the state of research and at the hand of a single image, the paper captures the relationship between the architectural background, the changing multifaceted environment, and the variables that characterize an urban veduta. The aim is to consider the vedute beyond their artistic production, but rather as immersed in complex realities, epistemic systems, and sociopolitical structures that might allow us to study the meaning of architectural mediation in new ways. Considered here as a phenomenon that spans from the end of the 17<sup>th</sup> century up to the 19<sup>th</sup> century, the vedute are used to amplify possible spatial meanings embedded in the visual culture. This paper seeks to thematize possible entry points to inquire in which relation the visual culture encompasses, challenges, and changes the spatial representation of cultural, sociopolitical, and perceptual contexts in which architecture and cities operate.*

## Keywords

*Napolitan vedute, Joseph Rebell, Space and visual culture.*

## Introduzione: sulle vedute di Napoli

Sotto la complessa e problematica definizione di *veduta*, ricade una serie cospicua, articolata, e variegata di produzioni artistiche e grafiche che tendono a rappresentare scene e scenari urbani di varia natura e scala: immagini prodotte per molteplici ragioni, per diverse committenze, e con un'articolata possibilità di pubblico [Valerio, Pane 1987; De Seta 1999; 1996; Blumin 2008; Imorde 2008]. Le rappresentazioni di città appartengono all'arte in maniera ricorrente, nel tempo, e diffusa, geograficamente. Ma è nel lungo '700 (qui considerato fino alla definitiva incrinatura dei sistemi assolutisti europei che segue il 1848) che, in Europa principalmente, grazie a fenomeni sociali come il grand tour, nuovi paradigmi culturali e tecnici, la formula della rappresentazione urbana viene legittimata per un più ampio pubblico e declinata in forme, tipologie, e formati diversi. Essa diventa un prodotto artistico adattabile. Se nel particolare ogni opera, tecnica, autore, regione, è diversa, in generale l'effetto è quello di una moltiplicazione, riproduzione, e distribuzione di immagini urbane che interseca diverse realtà europee e non solo, intensificando una cultura di scambi visivi portatori di ideali urbani. In questa nuova e accelerata produzione di immagini, la storiografia si è spesso

organizzata attorno a centri urbani e alle loro caratteristiche geomorfologiche, culturali, e ai loro network [Briganti 1966; Succi 2011].

Generalmente meno codificate, di quelle di Venezia, idealizzate attraverso Canaletto a origine del genere, e nemmeno analizzate per la loro complessità ideologica come quelle che hanno accompagnato la Roma papale, le vedute di Napoli restano per certi versi più libere storiograficamente. Ciò nonostante, esse costituiscono un importante corpo di produzione e valore artistico, ampiamente considerate dalla storiografia. Si è infatti trattata la nascita del genere, spesso definendo Gaspar Van Wittel (1653-1736) come iniziatore, la circolazione delle opere, la funzionalità e loro committenza, e la circolarità di queste opere in ambienti europei e borghesi grazie al grand tour [Doria 1964; Villari 1991; Zampino, Pedicini 1995; Zampino 1997; Lenza 2004; Naldi 2017; Scognamiglio 2000; Petrella 2000; Aceto, Di Mauro, Irollo 2017; Mauro 2020; Amirante Pezone 2015]. Ricerche internazionali hanno presentato e intensificato la percezione delle vedute di Napoli grazie al Vesuvio, evidenziando come il crescente interesse di pubblico e lo sviluppo delle scienze naturali abbiano funzionato da catalizzatori e come sfondo a intensi e transnazionali scambi culturali e scientifici. Con la riscoperta di Ercolano e i suoi scavi, dal 1738 in poi, il movimento culturale attorno alla città come meta e in quanto oggetto di studio, si arricchiva di un pubblico di dotti, artisti e architetti [Imbruglia 2007; Astarita 2013; Bertucci 2013; Calaresu 2013; Cocco 2013; De Jong 2014; Brewer 2023]. Queste diverse vedute sono state spesso raccolte in pubblicazioni che raffigurano l'immagine storica di Napoli, la sua realtà urbana, senza farsi mancare declinazioni nostalgiche [Fino 1990; 2008; 2010; 2012; 2015; 2021; 2023]. In quanto sommario e lacunoso passaggio sulla storia della cultura artistica e visiva che si è aggirata intorno alla produzione di vedute, questo paragrafo vuole sottolineare la inerente complessità delle molteplici e diverse immagini che hanno raffigurato Napoli nei secoli.

La produzione visiva di questo periodo si interseca a cambiamenti e alternanze sociopolitiche che riflettono coinvolgimenti di poteri locali ad assi geopolitici globali che fanno di Napoli un esempio particolarmente interessante. Napoli, infatti, rimane politicamente instabile per tutto il lungo XVIII secolo. Il passaggio del regno dagli spagnoli agli Asburgo d'Austria nel 1707, l'insediamento di Carlo di Borbone nel 1734, l'istituzione dell'effimera Repubblica Napoletana nel 1799, seguita da repressioni, la riconquista dei francesi del 1806, la rivoluzione carbonara del 1820 con presidi austriaci, il ritorno di Ferdinando, e l'irreversibile fine dell'assolutismo dopo i moti del 1848 sono solo alcune delle diverse crisi che scossero la città. Parallelamente alle tensioni sociali e alle incombenti circostanze geologiche, in particolare il Vesuvio, Napoli rimane un attivo centro culturale, scientifico e artistico. Il periodo in questione non è interessante semplicemente per le instabilità politica, ma di più lo è per come questa si sia messa necessariamente in relazione ad altre forze, in un periodo culturale importante di cambi di percezione della dimensione storica, della definizione geologica, e della popolarizzazione della cultura. Volendo capire meglio la relazione tra cultura visiva – il visivo – nelle rappresentazioni urbane architettoniche e capirne come queste siano penetrate da ideali sociopolitici e culturali-scientifici, le vedute napoletane si prestano

in quanto particolarmente dense e intricate. Per questo, trovare una via responsabile per poter nominare, definire, e analizzare queste opere, e il loro significato, è al quanto complesso.

## Autorialità e cultura visiva

Il concetto di partenza è quello di amplificare il ruolo dello sfondo urbano architettonico e comprenderlo nell'intersezione dell'instabilità politica, e dei grandi cambiamenti culturali e innovazioni scientifiche. Dunque di interpretare delle rappresentazioni pittoriche in quanto portatrici di conoscenze architettoniche urbane che trascendono la messa in scena dell'architettura stessa. Ma per provare a fare ciò bisogna superare un altro limite. Per la maggior parte, le vedute sono prodotti autoriali, risultate da precise condizioni, da media, patronato, e tecnica. Contrariamente a prodotti seriali di stampa o di incisione, la pittura, è difficilmente assimilabile e percepibile come immagine tecnica, o anche solo per un attimo distanziarla dalle condizioni dirette che l'hanno portata in essere. È e rimane una produzione aitoriale, dove le astrazioni del genere, della periodizzazione, del contesto, sono servite spesso a supportare la comprensione dell'opera in questo senso, aitoriale. Chiaramente tecniche e virtuosismi sono visti come legati al tempo in cui l'opera è realizzata, ma raramente sono visti come portatori, o meglio iniziatori, di contenuto contestuale non riconducibile direttamente alla realizzazione dell'opera, in questo caso in quanto portatori di idee spaziali e urbane. Per chiarire, intendere le vedute in quanto portatrici di idee e ideali urbani è stata spesso una interpretazione deduttiva o conclusiva – non succede però spesso di usare questo assioma come punto di partenza. Per sviluppare questo approccio, il tema va inserito all'interno dei processi di mediazione, mediatizzazione e rappresentazione dell'architettura, in testi, e soprattutto, immagini.

La distonia nell'affrontare questo corpo e studiarlo con principi afferenti a studi mediatici, porta con sé dei punti di attrito. Innanzitutto, il corpus delle vedute differisce dai media per il ruolo della periodicità e serialità, ovvero il ripetersi di un soggetto culturale e la conseguente aspettativa di pubblico di rincontrare nuovamente un contenuto simile nello stesso tipo di medium. Manca inoltre l'impatto culturale che in genere ha questa ricorrenza. Nelle vedute questo aspetto è differente, e se negli aspetti generali si può considerare il tema urbano come ricorrente, non si può considerare tale il legame con il supporto o formato. Al contrario la circolarità di temi, ovvero come il contenuto, di una immagine, la struttura e anatomia interna, possa essere ripetuta e fatta circolare, tre vedute e media si sovrappone molto, lasciando la possibilità di far incontrare la storia dell'arte con studi mediatici, di cultura visiva, e storia della cultura.

Nel presente tentativo di voler formulare un approccio concettuale, è indispensabile mettere in crisi i due concetti di serialità e circolarità per poter capire sotto un'altra luce il passaggio culturale tra spazialità e visualità e il suo significato per la cultura urbana e architettonica. Non significa questo escludere la storia dell'opera, della sua produzione, dell'artista, del suo network, delle pratiche e influenze che hanno portato a ciò ma significa andare oltre queste categorie per capire se possiamo guardare alla storia dell'arte e

dell'architettura, delle sue rappresentazioni per rivelare altri sistemi culturali. In questo senso fanno ragionamenti simili Steven Adams in *Landscape painting in revolutionary France* dove analizza il concetto di paesaggio e le sue rappresentazioni secondo i principi postrivoluzionari in un periodo di tempo estremamente compatto, quarant'anni. Fa lo stesso Rebecca Bedell in *The Anatomy of Nature, Geology & American Landscape Painting 1825-1875* collegando gli echi culturali tra pittura, scienza e religione. Volendo affrontare lo sviluppo delle vedute in oltre un secolo e mezzo nella cultura urbana napoletana, la vera questione è delineare i precisi paradigmi sul quale si stagliano le vedute. Contro quale cambiamento culturale si delineano le vedute? Quale idea di città incorporano, e quale spazio considerano come rilevante?

### Largo di Palazzo di Joseph Rebell come caso studio

L'opera in discussione è *Palazzo Reale di Napoli, visto da Largo di Palazzo* (61 x 98 cm; olio) realizzata da Joseph Rebell (1787-1828) intorno al 1814, su commissione di Caroline Murat e oggi conservata al Museo Condé di Chantilly. Se le vedute vengono ritratte come un prodotto adattabile legato ai movimenti del grand tour e alla società che si legava ad esso, la carriera di Rebell e le sue committenze risultano espandere questo sistema, mettendo in relazione pitture di commissione delle corti imperiali con opere per commissioni internazionali, e meno legate alla società politica. L'opera di Rebell nella cultura della pittura di paesaggio viene considerata significativa per le composizioni ricche di luce e piene di colori [Grabner, Rollig 2022]. Dal 1799 studia architettura all'Akademie der Bildene Künste di Vienna mentre lavora come disegnatore per Louis Joseph Montoyer. Ma saranno gli studi in pittura di paesaggio con Lorenz Jansch e Albert Christoph Dies, insieme alle lezioni private con Michael Wutky che segneranno il suo percorso pittorico. Nel 1810 intraprende un viaggio verso sud che lo porta prima attraverso la Svizzera fino a Milano, dove rimane fino al 1812, per poi proseguire verso i laghi prealpini, dove produrrà vedute per l'editore Domenico Artaria. Nel 1813 si reca a Napoli, passando da Roma, e dipinge tredici vedute dei vari palazzi reali di Napoli e dintorni per Caroline Murat (dieci delle quali si trovano oggi a Chantilly presso il Museo Condé). A Napoli viene affascinato dalle isole, dal paesaggio marittimo dalla costa al mare in tempesta, i paesaggi di campagna, e naturalmente il Vesuvio. Si trasferirà a Roma nel 1815 unendosi al gruppo degli artisti tedeschi ed entrando sempre più nella cerchia diplomatica, ricevendo commissioni importanti e sempre più internazionali. Napoli sarà spesso un soggetto di questi lavori. Tornerà a Vienna nel settembre 1824, dove ricoprirà incarichi istituzionali importanti tra i quali, direttore della Gemälde Galerie imperiale, e della scuola di pittura del paesaggio all'Accademia di Vienna [Grabner 2021].

In totale tra il 1810 e il 1824 si dedica alle vedute tra Roma e Napoli. Che idea ha di città, e in che modo l'ambiente di Napoli influisce sulla sua pittura? Napoli in fondo si presta naturalmente alla pittura di paesaggio per le sue forti componenti ambientali. Guardando il dipinto di Largo di Palazzo, è una prospettiva centrale, dove un po' meno della metà è dedicata allo spazio urbano. Il resto è cielo. In primo piano lo spiazzo



1: Joseph Rebell, *Palais Royal de Naples, vu de Largo Reale*, dessus de porte, 1814 [Museo Condé, Chantilly, France].

chiamato Largo di Palazzo, antistante Palazzo Reale, e oggi Piazza del Plebiscito. Questo vuoto urbano, rimasto a lungo un ibrido tra rappresentazioni di potere, momenti di protesta, e segnato dai piani non finiti di Domenico Fontana che intorno al 1600 aveva progettato il palazzo insieme allo spazio circostante, mai completato. Il momento rappresentato da Rebell segue la demolizione dei complessi storici dei conventi del Santo Spirito e San Francesco di Paola iniziata nel 1809 che lasceranno poi spazio alla nuova chiesa voluta da Francesco I come voto, e riadattamento, per il ritorno borbonico al potere. Il terreno sconnesso si alterna alle figure in primo piano in una narrazione densa, che mischia attività quotidiane, casualità, movimenti di routine, presentando una varietà sociale. La struttura dello *staffage* diventa più strutturata e regolare con l'avvicinarsi alla facciata di Palazzo Reale con le linee delle guardie reali. La parte centrale del dipinto è occupata dal Palazzo, la cui precisione è data anche dagli studi in architettura svolti dal giovane Rebell. La fascia centrale viene chiusa ai lati, quello sinistro dalla continuazione di Palazzo Vecchio, e una porzione di facciata della chiesa di San Ferdinando, e sul lato destro un'apertura che permette una vista estesa per poi richiudersi su Palazzo Salerno. L'apertura è uno scorcio sull'arsenale sottostante, sul Golfo e sul Vesuvio. Il terrazzamento dell'arsenale era stato ben rappresentato con un punto di vista tangenziale rispetto alla vista di Largo di Palazzo, nella rappresentazione, sempre risalente allo stesso anno, *Palazzo Reale di Napoli, lato arsenale - sotto la porta*. In questa rappresentazione è il Palazzo, con la sua architettura e come essa interseca le diverse quote della città, che sembra dare movimento e complessità alla vista di Napoli.

La componente naturale, il mare e la chiusura del Golfo, sembra essere quieta, una caratteristica ma tranquilla linea di orizzonte che si contrappone al complesso urbano rappresentato sulla sinistra e sorvolato da nuvoloni. In questo caso il primo piano viene dato alla Salita del Gigante (oggi via Cesario Console) animata da persone e carrozze, con una pavimentazione regolare, ma in ombra. La linea diagonale che la definisce sembra essere un terrazzo dal quale affacciarsi per guardare la città nelle sue complesse forme e illuminata. Questo dipinto sembra organizzare separatamente le tre componenti urbane, quella vitale, quella architettonica, quella paesaggistica. Tornando invece alla rappresentazione di Largo di Palazzo, la gerarchia di elementi che compongono la città non è presentata così nitidamente. Infatti la pavimentazione giallastra e polverosa della piazza sembra fluttuare sullo stesso piano del mare, dando l'idea di una connessione tra la società urbana e l'orizzonte naturale del Golfo.

Salendo nella composizione, come detto prima, il cielo azzurro, di colorazione piena e piatta, è smosso dalla consistente colonna di fumo che sale dal vulcano, e contrasta con i toni giallastri della parte a terra. In questo caso la facciata di Palazzo Reale dà una conclusione stabile, solida e strutturata alla parte terrestre, ne diventa un coronamento strutturato e forte che si interrompe solo sullo scorcio verso il mare e il Vesuvio. La costruzione prospettica è complicata. Se paragonata a un esempio simile, ovvero *Largo di Palazzo e Palazzo Reale*<sup>1</sup> di Angelo Maria Costa del 1696, la grande differenza è la vicinanza di Palazzo Reale che risulta occupare la maggior parte di quest'ultima tela. Seppur ravvicinata la prospettiva di Costa lascia comunque spazio per la vista, a destra nell'opera, per intravedere il Golfo e il Vesuvio. Il Palazzo risulta qui più emblematico e imponente rispetto alla rappresentazione di Rebell, nella quale il Palazzo fa da sfondo a racchiudere il Largo, la cui spazialità non risulta né chiara, né precisamente caratterizzata. Chiaramente Rebell vuole inserire nella prospettiva anche Palazzo Salerno, non ancora costruito all'epoca della rappresentazione di Costa, come parte fondamentale della riforma della piazza in chiave borbonica. E in questo senso la parte della pavimentazione in primo piano con le pietre dissestate parla degli interventi che verranno e definisce il momento rappresentato come di passaggio e di cambiamento. La costruzione di Rebell è più complessa, di quella di Costa, principalmente per le gerarchie presenti nella rappresentazione. Il palazzo stesso nella veduta di Rebell è uno sfondo stabile non sufficientemente preponderante per dare una spazialità precisa all'intera piazza. È uno sfondo, quasi un orizzonte che poco può rispetto alla pavimentazione della piazza, al cielo, e allo scorcio laterale che invece guarda oltre. Ma in questo senso, se la composizione prospettica trova una chiusura di medio piano nella presenza di Palazzo Salerno, la spazialità di Largo di Palazzo non guadagna né in carattere né in chiarezza. Ed è qui che possiamo leggere la presenza del Vesuvio fumante come un allargamento di veduta – considerandone anche la portata rispetto alla timida fumata rappresentata da Costa. Sembra che la prospettiva sia stata montata per questo, per rappresentare quello che si

<sup>1</sup> Angelo Maria Costa, *Largo di Palazzo e Palazzo Reale*, 1696 [Casa di Pilato, Siviglia, Fondazione La Casa Ducale di Medinaceli], olio, 76.50 x 141.50 cm.



2: Angelo Maria Costa, *Veduta del Palazzo Reale di Napoli*, 1696 [Casa de Pilatos, Siviglia, Fundación Casa Ducal de Medinaceli].

trova al di là della cortina architettonica fissa. Si intravede in questo naturalmente l'interesse naturalistico stesso di Rebell. Ma tornando nuovamente al problema che questo contributo vuole formulare, quale spazialità racchiude questa vista? In che modo codifica l'architettura e quale immagine di città promuove? E di quali altri costrutti sociali, culturali o politici si fa portatrice?

In questo caso l'idea di spazialità di Largo di Palazzo reitera un'idea piuttosto libera e viva, che si contrappone alla struttura della facciata, alla sua linearità che segue una sorta di varietà di movimenti sociali di fronte a essa. Ma se nella storia di architettura in molti si sono spesi sui vari possibili significati della facciata architettonica, è nella dimensione di questa, nella sua scala, in confronto al resto della città e dei confini naturali della città che sembra rimanere schiacciata. Se è vero che il Palazzo e il Largo sono l'oggetto primo di questa veduta, è vero anche che sono piccoli rispetto alla porzione di cielo, e alla forza fumante del Vesuvio. Inoltre la prospettiva su Palazzo Reale mette insieme due orizzonti, quello urbano sulla sinistra, e quello geologico naturale sulla destra. Questa seconda dimensione, cresciuta sempre più dalla seconda metà del XVIII secolo in poi, parlava sicuramente a un pubblico internazionale, dove la geologia prima, e la vulcanologia poi, erano un tema di accesi dibattiti nelle corti europee.

Se osserviamo altre vedute, precedenti, di Largo di Palazzo, con punti di vista e costruzioni diverse, vediamo come la prospettiva centrale della facciata del Palazzo contenga, nella pittura di Rebell, una retorica Borbonica di potere, ma che viene messa in crisi nella sua relazione con l'orizzonte e nella mancata spazialità della piazza. Prendendo a confronto la rappresentazione di Gaspar Van Wittel realizzata nel primo quarto del '700, la cortina edilizia chiude la piazza su ogni lato, e solo un filo di luce lascia intendere l'apertura spaziale che sta dal lato mare del complesso. Oppure nella rappresentazione di

Antonio Joli, *Cuccagna a Largo di Palazzo*, risalente circa al 1760, la facciata del Palazzo risulta imponente e alta in prospettiva rispetto allo spazio vuoto antistante. Similmente lo scorcio sul mare di questa prospettiva è minimo, e la linea di orizzonte più bassa rispetto alla superficie della piazza. In entrambi questi esempi la costruzione prospettica è funzionale al ruolo di Palazzo Reale nello spazio urbano. Rebell, invece, con la sua prospettiva centrale di Palazzo Reale, immerso in sistemi naturali più grandi mette in crisi l'aspetto urbano e l'aspetto di rappresentazione di potere. Quello urbano è in divenire, come vediamo dai detriti in primo piano, ma quello di potere sembra risultare piccolo rispetto alla forza topografica e naturalistica di Napoli.

Questa limitata analisi non vuole ridefinire significati a posizioni riguardo al vedutismo e alla pittura di paesaggio, ma vuole principalmente chiedersi con quale idea di città abbiamo a che fare quando pensiamo attraverso la lente delle numerose, e autoriali, rappresentazioni e vedute urbane. L'aprirsi del mercato e della circolazione delle visioni urbane necessariamente ha ridefinito la nostra comprensione urbana. Trovare i paradigmi per definire in quale chiave spaziale questi cambiamenti siano avvenuti è un lavoro ancora tutto da fare. Ed è in questo senso che Napoli, guardando il cielo, il mare e la terra, può rivelarci nuovi modi di capire la cultura visiva come connessa a diverse scale, quella locale, quella internazionale, e quella globale, di cambiamenti epistemici e di comprensione e conoscenza della rappresentazione dello spazio.

## Bibliografia

- ACETO F., DI MAURO L. IROLLO A., a cura di (2017). *Palazzo Salerno: dai complessi religiosi ai comandi militari*, Sassari, Carlo Delfino.
- ALISIO G., a cura di (1985). *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, Napoli, Electa, 1985.
- ALISIO G., DE ROSA P. A., TRASTULLI P. E. (2015). *Napoli com'era nelle gouaches del Sette e Ottocento: le immagini struggenti di una delle più belle e affascinanti città-capitali d'Europa e dei suoi dintorni*, Roma, Newton & Compton.
- AMIRANTE F. (1995). *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- AMIRANTE G., PEZONE M. G., a cura di (2015). *Tra Napoli e Spagna: città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Napoli, Grimaldi.
- ARICÒ N. (2014). *Una città in architettura: le incisioni di Francesco Sicuro per Messina*, Palermo, Caracol.
- ASTARITA T. (2013). *A Companion to Early Modern Naples*, Leiden, Brill.
- BALDI A. (1998). *Napoli geologica*, Napoli, Tempolungo.
- BELANGER B. (1994). *De Saverio Della Gatta à Gioacchino La Pira: Gouaches Napolitaines de La Dation Katia et Maurice Krafft*, in *Le Vésuve En Éruption: savoirs, représentations, pratiques*, a cura di E. Beck-Saiello, D. Bertrand, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, pp. 141-150.
- BELFIORE P., GRAVAGNUOLO B. (1994). *Napoli: architettura e urbanistica del Novecento*, Roma, Laterza.
- BERTUCCI P. (2007). *Viaggio nel paese delle meraviglie. Scienza e curiosità nell'Italia del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

- BERTUCCI P. (2013). *The Architecture of Knowledge: Science, Collecting and Display in Eighteenth-Century Naples*, in *New Approaches to Naples c.1500-c.1800*, a cura di M. Calaresu, H. Hills, London, Routledge.
- BERTUCCI P. (2023). *In the Land of Marvels: Science, Fabricated Realities, and Industrial Espionage in the Age of the Grand Tour*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- BLUMIN S. M. (2008). *The Encompassing City: Vedutismo in Early Modern Art and Culture*, in *Topographies of the Early Modern City*, a cura di A. Groos, H.-J. Schiewer, M. Stock, Göttingen, V&R unipress, pp. 239-256.
- BOSSENO C.-M., DHOYEN C., VOVELLE M. (1988). *Immagini della libertà: l'Italia in rivoluzione: 1789-1799*, Roma, Editori riuniti.
- BRECCIA FRATADOCCHI M. M., PUGLISI P., a cura di (2013). *Gaspar van Wittel: i disegni. La collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, Roma, Biblioteca nazionale centrale.
- BREWER J. (2023). *Volcanic: Vesuvius in the Age of Revolutions*, New Haven, Yale University Press.
- BRIGANTI G. (1966). *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, U. Bozzi.
- BUCCARO A., MATAACENA G. (2004). *Architettura e urbanistica dell'età borbonica: le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, Napoli, Electa Napoli.
- BURKE P. (1999). Recensione a: *Città d'Europa: Iconografia e Vedutismo Dal XV al XIX Secolo*, in «*Urban History*», n. 26 (1), pp. 139-140.
- CALARESU M., HILLS H., a cura di (2013). *New Approaches to Naples, c.1500-c.1800: The Power of Place*, London, Routledge.
- CAUSA PICONE M., PORZIO A. (1987). *Il Palazzo reale di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica.
- COCCO S. (2013). *Watching Vesuvius: A History of Science and Culture in Early Modern Italy*, Chicago, The University of Chicago Press.
- COTTINO A. (1991). *Vedutisti*, Milano, A. Mondadori Arte.
- CRIVELLARI D., BEDDINGTON C., a cura di (2013). *Pietro Bellotti: un altro Canaletto*, Verona, Scripta edizioni.
- CROCE B. (1926). *La rivoluzione napoletana del 1799: biografie, racconti, ricerche*, Bari, Laterza.
- CURCIO G., KIEVEN E. (2000). *Storia dell'architettura italiana: il Settecento*, Milano, Electa.
- D'ALCONZO P. (2007). *Naples and the Birth of a Tradition of Conservation: The Restoration of Wall Paintings from the Vesuvian Sites in the Eighteenth Century*, in «*Journal of the History of Collections*», n. 19/2, pp. 203-214.
- D'ALCONZO P. (2020). *Conservazione ed esposizione dei dipinti delle collezioni reali napoletane nel XVIII secolo: luoghi, uomini, opere*, Firenze, Edifir edizioni Firenze.
- DE FILIPPIS F. (1960). *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Montanino.
- DE JONG S. (2014). *Rediscovering Architecture: Paestum in Eighteenth-Century Architectural Experience and Theory*, New Haven, Yale University Press.
- DE SETA C. (1981). *Architettura ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino, Einaudi.
- DE SETA C. (1996). *Città d'Europa: iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Napoli, Electa Napoli.
- DE SETA C. (1999). *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri.
- DE SETA C., BUCCARO A., a cura di (1999). *Napoli e i centri della provincia*, Napoli, Electa Napoli.

- DI MAGGIO P., MAIONE P., a cura di (2014). *La scena del Re: Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Clean.
- DORIA G. (1964). *Il "Largo di Palazzo" a Napoli & Gaspare degli Occhiali*, Milano, Banca commerciale italiana.
- DORIA G. (1964). *Storia di una capitale: Napoli dalle origini al 1860*, Napoli, R. Ricciardi.
- FINO L. (1990). *Il vedutismo a Napoli: nella grafica dal XVII al XIX secolo: con cenni sulla pittura, l'architettura e le trasformazioni urbane*, Napoli, Grimaldi & C.
- FINO L. (2008). *Il mito di Napoli tra vedute e scritti di viaggiatori dal XVII al XIX secolo*, Napoli, Grimaldi & C.
- FINO L. (2010). *La Campania del grand tour: vedute e ricordi di tre secoli di Napoli, Avellino, Benevento, Caserta, Salerno e dintorni*, Napoli, Grimaldi & C.
- FINO L. (2012). *Il Vesuvio del Grand tour: vedute e ricordi di viaggio di tre secoli*, Napoli, Grimaldi & C.
- FINO L. (2015). *Trasformazioni urbane a Napoli dal '500 all'800: tra ricordi di viaggio, dipinti, stampe e foto d'epoca*, Napoli, Grimaldi & C.
- FINO L. (2021). *Pietro Fabris e Saverio della Gatta: gouaches, disegni e dipinti di rare vedute e scene del '700*, Napoli, Grimaldi & C.
- FINO L. (2023). *Napoli nell'800: ricordi e vedute di turisti e artisti stranieri*, Napoli, Grimaldi & C.
- FLACKE M. (1998). *Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama*, Berlin, Deutsches Historisches Museum.
- GALASSO G. (1982). *L'altra Europa: per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- GAMBARDELLA A. (2003). *Napoli-Spagna: architettura e città nel XVIII secolo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- GRABNER S. (2021). *Rebell, Joseph*, in *Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank - Online*, a cura di A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff. Berlin, New York: K. G. Saur, 2021. [https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/\\_00173477/html](https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00173477/html). Accessed 2024-12-09.
- GRABNER S., ROLLIG S. (2022) *Joseph Rebell: Im Licht Des Südens*, Köln, Buchhandlung Walther König.
- GRAVAGNUOLO B. (2010). *Architettura del Settecento a Napoli: dal barocco al classicismo*, Napoli, Guida.
- HAKEWILL J., CUBBERLEY T., HERRMANN L., SCOTT V. (1992). *Twilight of the Grand Tour: a catalogue of the drawings by James Hakewill in the British School at Rome Library*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- HALL M. B., WILLETTE T., a cura di (2017), *Naples* (Artistic Centers of the Italian Renaissance), New York, Cambridge University Press.
- HVATTUM M., HULTZSCH A., a cura di (2018). *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture, and Public Debate in the Nineteenth Century*, New York, Bloomsbury Visual Arts.
- IMBRUGLIA G. (2007). *Naples in the Eighteenth Century: The Birth and Death of a Nation State*, Cambridge, Cambridge University Press.
- IMORDE J., PIEPER J. (2008). *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*, Berlin, De Gruyter.
- KIEVENE., CURCIO G. (2000). *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano, Electa.

- LAUREATI L. (2019). *Gaspar van Wittel, il vedutismo, Lorenzo Onofrio, Filippo II Colonna e due illustri collezionisti "napoletani."*, in *Palazzo Colonna. Appartamento Principessa Isabelle. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Natale, P. Piergiovanni, Roma, De Luca editori d'arte, pp. 39-52.
- LENZA C. (2004). *Il concorso per la chiesa di S. Francesco di Paola: dibattito neoclassico e confronto di modelli tra Napoli e Roma*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- MASCILLI MIGLIORINI L., VILLARI A., a cura di (2011). *Da Sud: le radici meridionali dell'unità nazionale*, Milano, Silvana.
- MAURO I. (2020). *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672)*, Napoli, FedOA Press.
- NALDI R. (2017). *La Fontana Del Gigante E Le 'Picciole Fontanine' Tra Il Largo Di Palazzo e l'Arsenale*, in *Palazzo Salerno: dai complessi religiosi ai comandi*, a cura di L. Di Mauro, A. Irollo, Sassari, Carlo Delfino, pp. 113-116.
- Napoli e la Repubblica del '99: immagini della rivoluzione* (1989). Catalogo della mostra (Napoli nel 1989-1990), Napoli, De Rosa.
- PANE R. (1949). *Napoli impreveduta*, Torino, Einaudi.
- PAUL C. (2008). *The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour*, Aldershot, Ashgate.
- PESCI F., PIRANI F., RAIMONDI G., a cura di (2021). *Roma: nascita di una capitale 1870-1915*, Roma, De Luca Editori d'Arte.
- PETRELLA P. (2000). *Dal largo di Palazzo alla piazza del Plebiscito in Napoli*, Napoli, Giannini.
- PEZONE M. G. (2023). *One Building, Many Stories. Palazzo de Gregorio in Caserta from the Eighteenth Century to the Present Day*, «ArcHistoR», n. 18, pp. 38-73.
- PEZONE M. G. (2013). *Niccolò Carletti teorico: dalla mappa Carafa alle memorie di storia naturale*. Firenze, Alinea Ed.
- RESTUCCI A. (2005). *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, Milano, Electa.
- REUSSE F., HUBERT H. W. (2024). *Giovanni Battista Piranesi: Vedute di Roma*, Petersberg, Michael Imhof Verlag GmbH & Co, 2024.
- RUSSO G., DORIA G., CANINO M. (1966). *Napoli come città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- SAVOY D. (2012). *Venice from the Water: Architecture and Myth in an Early Modern City*, New Haven, Yale University Press.
- SCOGNAMIGLIO O., a cura di (2000). *Largo di Palazzo: dalla memoria al progetto (1650-2000)*, Napoli, Maioli.
- SENAPE A. (2001). *Cento disegni per un Grand Tour del 1829: Napoli (e dintorni), Sicilia, Roma e Italia nelle vedute di Antonio Senape*, Napoli, Grimaldi.
- SPINOSA N. (2010). *Pittura del Seicento a Napoli*, Napoli, Arte'm.
- SUCCI D. (2011). *Bernardo Bellotto: il Canaletto delle corti europee*, in catalogo della mostra (Conegliano 2011-2012), Venezia, Marsilio.
- SVETLANA A. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press.
- TAFURI M. (1991). *La piazza, la chiesa, il parco: saggi di storia dell'architettura XV-XIX secolo*, Milano, Electa.
- TELESCA I. (2023). *I Viceré Austriaci: esibizione del potere tra committenza e collezionismo a Napoli (1707-1734)*, Roma, De Luca Editori d'arte.

- THOMAS R. L. (2017). *Royal Palace Caserta (1751)*, in «Companion to the History of Architecture», pp. 1–5.
- THOMAS R. L. (2019). *Slavery and Construction at the Royal Palace of Caserta*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 78/2; pp. 167-186.
- THOMAS R. L. (2021). *Race and Architecture in Eighteenth-Century Italy*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 80/3, pp. 258-279.
- THOMAS R. L. (2023). *Palaces of Reason: The Royal Residences of Bourbon Naples*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2023.
- THOMAS R. L. (2023). *Architecture and Statecraft: Charles of Bourbon's Naples, 1734-1759*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- VLADIMIRO V. (2019a). *Observations on Geometry and Cartography: Or on the Perception and Representation of Space*, in «diségno», vol. 1, n. 5, pp. 71-80.
- VLADIMIRO V. (2019b). Representation and self-perceptions: plans and views of Naples in the early modern period, in *A Companion to Early Modern Naples*, a cura di T. Astarita, Leiden, Brill, pp 63-86.
- VLADIMIRO V., PANE G., a cura di (1987). *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia: piante e vedute dal XV al XIX secolo*, Napoli, Grimaldi.
- VENDITTI A. (1961). *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche.
- VILLARI S. (1991). *La piazza e i mercati. Equipement urbano e spazio pubblico a Napoli nel decennio napoleonico*, in *La piazza, la chiesa, il parco. Saggi di storia dell'architettura*, a cura di M. Tafuri, Milano, Electa, pp. 204-238.
- ZAMPINO G. (1997). *Capolavori in festa: effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Naples, Electa Napoli.
- ZAMPINO G., Italia: Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Napoli, (1995). *Il Palazzo Reale di Napoli*. Napoli, Electa Napoli.
- ZORACH R. (2008). *The Virtual Tourist in Renaissance Rome: Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*. Chicago, University of Chicago Library.

# LA PROGETTAZIONE DELLA CITTÀ NEL PERIODO NAPOLEONICO. L'INEDITO PROGETTO DELL'ARCO MONUMENTALE FUORI LA CONTRADA DEI CENTO A LUGO DI ENRICO MARCONI (1812)

MARIA SCHERMA

## Abstract

*This paper analyses an unpublished 1812 drawing for a monumental city gate in Lugo, near Ravenna (Italy). The unrealised project, featuring a triumphal arch dedicated to Napoleon II, is examined in detail in the first part of the study. The second part contextualizes the design within the Italian monumental production of the Napoleonic era, focusing also on the 1813 monumental arch project by Giuseppe Pistocchi (1744-1814). Finally, the essay attributes the 1812 drawing to Enrico Marconi (1792-1863).*

## Keywords

*Enrico Marconi, 19<sup>th</sup> c. Architecture, Napoleonic Monuments, Giuseppe Pistocchi, Neoclassicism.*

## Introduzione

Nell'intensa opera di riprogettazione delle città, insita nel programma politico e strategico promosso da Napoleone Bonaparte negli anni delle Repubbliche (1796-1805) e poi del Regno d'Italia (1805-1814), un ruolo centrale venne svolto dai monumenti civici, segni materiali del nuovo regime<sup>1</sup>. I progetti di questi arredi monumentali testimoniano la volontà di celebrare Napoleone e i valori a lui associati, oltre a plasmare il paesaggio urbano secondo ideali di ordine, efficienza e modernità. Porte urbane, archi trionfali, fontane, e colonne commemorative diventano elementi di una diversa topografia politica, rendendo tangibile la relazione tra arte e potere, non solo nelle grandi capitali, ma anche nelle cittadine di provincia. La fine del governo francese ha condotto all'oblio numerosi dei progetti avviati in questo periodo, in special modo di quelli che non

---

<sup>1</sup> Ringrazio sentitamente Andrea Magnani e Annarita Tasselli per il supporto alla ricerca svolta presso l'Archivio Storico Comunale e la Biblioteca F. Trisi di Lugo. Sono grata al professor Francesco Repishti per la segnalazione del documento citato alla nota 6, nonché ai professori Francesca Mattei e Michał Kurzej per il fondamentale sostegno alla mia ricerca di dottorato, della quale questo testo rappresenta il primo esito.

furono realizzati; altri furono conclusi successivamente, in molti casi stravolgendone il significato originario. Tuttavia, la ricchezza di fonti documentarie ha consentito di costruire una stratificata interpretazione del fenomeno, allo scopo di discernerne non solo le vicende, ma anche la complessità del linguaggio artistico che in quegli anni tentava di rispondere alle esigenze di una società in mutamento. Questi studi si avvalgono perlopiù dei disegni di architettura, di mappe, incisioni e dei carteggi, indagando le architetture nelle loro intenzioni programmatiche, l'impatto nella sfera urbana, e la sua eredità culturale [Cipriani, Consoli, Pasquali 2007; Consoli 2012; D'Amia 2012].

Questo saggio intende aggiungere un piccolo tassello al complesso quadro dell'architettura monumentale del periodo napoleonico, presentando un disegno che fino ad oggi era rimasto inedito, ovvero il progetto per un arco monumentale da erigersi a Lugo nel 1812, il cui disegno è conservato all'Archivio di Stato di Milano. L'arco, che non fu realizzato, doveva riqualificare uno degli ingressi cittadini, ed essere dedicato alla nascita e al battesimo del Re di Roma, ovvero il primogenito di Napoleone.

Questo progetto si colloca all'interno della breve lista degli interventi urbanistici noti che sono stati avviati a Lugo nel periodo napoleonico, elenco che, oltre quest'arco, include soltanto la costruzione del cimitero comunale, nei pressi del santuario della Beata Vergine del Molino (1805-1807). Già nel 1997 Francesco Ceccarelli aveva suggerito che lo studio sistematico delle fonti documentarie avrebbe potuto rivelare ulteriori intenzionalità progettuali circa eventuali provvedimenti urbanistici [Ceccarelli 1997]. Riprendendo il discorso allora lasciato in sospeso, si procederà dall'analisi del disegno per l'arco, collocandolo nella più ampia cornice degli interventi patrocinati nell'Italia napoleonica e considerando il ruolo di questo progetto nella storia urbanistica di Lugo. Infatti, sebbene l'arco non fu realizzato, servi da base di confronto per il dibattito sulle porte cittadine della città, aprendo la strada alla costruzione di un secondo arco monumentale alcuni anni dopo, la porta di Brozzo, che è esistita fino ai primi anni del XX secolo.

Inoltre, grazie al patrimonio documentario conservato all'Archivio Storico Comunale di Lugo, è possibile attribuire questo disegno all'architetto Enrico Marconi (Roma 1792-Varsavia 1863). Il giovane architetto romano si trovava a Lugo dal 1811 per assumere la carica di professore di disegno presso il neoistituito liceo, dopo aver terminato gli studi presso l'Accademia di Belle Arti e l'Università di Bologna. Non sono noti molti disegni risalenti al periodo in cui Marconi lavorò in Italia: ben più documentata, infatti, è la sua attività svolta nel Regno di Polonia, dove si trasferì nel 1822, diventando Architetto di Governo e ricoprendo un ruolo centrale per lo sviluppo architettonico del paese, dove fu particolarmente prolifico – si contano molte decine di progetti realizzati, in particolar modo a Varsavia – e diventando uno dei protagonisti dell'architettura polacca del diciannovesimo secolo [Łoza 1954].

## Storia del progetto

Le uniche notizie disponibili concernenti questo progetto erano, fino a questo momento, quelle trasmesse nelle cronache dell'erudito Giuseppe Antonio Soriani che, nelle sue *Memorie Storiche* del 1834, narra della messa celebrata il 9 giugno 1811 nella Chiesa di

San Francesco a Lugo, seguita dalla rituale posa della prima pietra di un arco che avrebbe dovuto ricordare l'evento della nascita del primogenito di Napoleone e dell'imperatrice Maria Luigia, blandito con il titolo di Re di Roma. Soriani narra che la memoria del rito fu tramandata in un documento posto in una cassetta di legno, sotterrata nella zona prescelta per l'erezione dell'arco, cioè nella via del Rastrello [Soriani 1834]. La zona oggi corrisponde al luogo dove la via Cento incontra la via Circondaria Ponente, non lontana dalla vecchia porta di San Bartolomeo, che era stata danneggiata dai francesi durante il Sacco di Lugo del 1796.

Relativamente a questo progetto, nel 1974 è stato individuato da Ezio Godoli, nella Biblioteca Comunale di Faenza, il disegno di un arco monumentale, attribuendolo al celebre architetto faentino Giuseppe Pistocchi (1744-1814). Godoli ha, giustamente, collegato questo disegno con il progetto che avrebbe dovuto realizzarsi a Lugo grazie alla presenza della scala proporzionale in piedi lughesi e dell'iscrizione dedicatoria rappresentata sull'arco, che recita: «A Napoleone, re dei romani, figlio di Napoleone il Grande, il municipio e il popolo lughesi, anno 1813» (trad. dell'autrice). Secondo Godoli, la data 1813 presente nell'iscrizione si spiegherebbe con l'ipotesi che la municipalità avesse deliberato di portare a compimento l'opera soltanto due anni dopo la cerimonia della posa della prima pietra del 1811, e per questo motivo Pistocchi avesse concepito una sua proposta per l'arco per la Contrada dei Cento [Godoli 1974]. Tuttavia, i documenti rinvenuti permetteranno di affinare e riconsiderare tale ipotesi.

In realtà, nel corso dell'anno 1811 erano stati già considerati almeno tre diversi progetti, inviati dal podestà di Lugo, Giacomo Maria Ricci, all'ufficio della prefettura di Bologna, e successivamente inoltrati al Ministero dell'Interno a Milano, capitale del Regno d'Italia. I progetti proposti (i quali non sono stati conservati) erano stati rifiutati a seguito del parere negativo espresso da Giuseppe Zanoja (1752-1817), architetto, letterato e segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano<sup>2</sup>.

Il 1 febbraio 1812, l'architetto Enrico Marconi si recò presso l'ufficio protocollo del comune di Lugo per presentare una propria proposta per il progetto dell'arco. Il disegno, ben accolto dai presenti, fu inviato, come avvenuto nei precedenti casi, prima al prefetto di Bologna, e poi al ministero a Milano per chiederne l'approvazione (Fig. 1)<sup>3</sup>.

Zanoja approvò con entusiasmo il progetto di Marconi, ma propose una modifica. Supponendo che l'autore del disegno avesse previsto colonne lisce per poterle realizzare in cotto e ridurre i costi, richiese che fossero ridisegnate con le scanalature, ritenendole un elemento essenziale dell'ordine dorico antico adottato nel disegno. A tal fine, suggerì che le colonne potessero essere realizzate in qualsiasi tipo di pietra, anche grezza, e successivamente rivestite di stucco<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Milano, Archivio di Stato (d'ora in poi ASMi), Autografi, 74, B10, 2 dicembre 1811, *Lettera del professore segretario dell'Accademia di belle arti di Milano Giuseppe Zanoja al Ministro dell'Interno*, segn. XX.B.10/1.

<sup>3</sup> Lugo, Archivio Storico Comunale (d'ora in poi ASCLu), Registro Protocollo 1812, prot. 242, 1 febbraio 1812.

<sup>4</sup> ASMi, Autografi, 74, B10, 15 febbraio 1812, *Lettera del professore segretario dell'Accademia di belle arti di Milano Giuseppe Zanoja al Ministro dell'interno*, segn. XX.B.10/2.



**1:** Enrico Marconi, *Progetto per un Monumento dedicato alla nascita e battesimo del Re di Roma*, 1812 [ASMi, Fondo Autografi, XX.B.10/4].

A partire dalle considerazioni di Zanoja, è possibile tenere traccia di tutte le decisioni prese relative a questo disegno, dalla richiesta di modifica fino all'approvazione per la realizzazione e al relativo cofinanziamento da parte del governo. I dati emergono dallo scambio epistolare avvenuto tra gli organi amministrativi preposti alla sua valutazione: il ministero del Regno a Milano, il centro amministrativo regionale del Dipartimento del Reno, con sede a Bologna, e il consiglio comunale di Lugo. Nelle epistole scambiate tra questi uffici viene chiaramente asserito che il progetto in questione fosse stato presentato dal professore di disegno Marconi, consentendone così l'attribuzione. Il disegno fu trattenuto presso il ministero, dove è conservato oggi con la lettera di presentazione

del disegno al Viceré d'Italia, Eugenio di Beauharnais<sup>5</sup>, che successivamente firmò l'autorizzazione alla realizzazione<sup>6</sup>.

Il podestà di Lugo trasmise a Marconi la notizia dell'approvazione con «mandate lodi» e un compenso economico<sup>7</sup>. A seguito della richiesta di modifica del progetto, l'architetto consegnò all'amministrazione comunale di Lugo un secondo, nuovo disegno, il giorno 19 marzo, il quale, purtroppo, non è stato conservato<sup>8</sup>.

Dopo l'approvazione del progetto, l'effettiva realizzazione dell'arco iniziò ad essere ampiamente dibattuta: l'oggetto di discussione era il luogo in cui il monumento sarebbe sorto, un tema che coinvolse la popolazione locale. Il progetto aveva infatti suscitato l'interesse di alcuni gruppi di cittadini, che presentarono diverse lettere e appelli, inviati all'amministrazione locale, nelle quali si chiedeva una revisione della scelta del luogo. Nel maggio del 1812 un gruppo di lughesi inoltrò una petizione, nella quale contestavano che la Contrada dei Cento non fosse il luogo più utile per la costruzione del nuovo arco, in quanto era una zona poco frequentata. Proposero, quindi, di utilizzare il progetto di Marconi per la sostituzione di una porta già esistente, descritta come di «brutta fattura» oltre che angusta, tanto da rendere il passaggio dei carri a stento praticabile. La vecchia porta in questione era posta nella contrada di Birozzo – oggi nota come “Brozzo”, e costituiva il punto di passaggio obbligato per tutti coloro che provenivano da Bologna, e dunque era l'accesso più trafficato della cittadina<sup>9</sup>.

Il dibattito concernente il luogo di erezione dell'arco è da tenere in considerazione non soltanto perché testimonia l'attiva partecipazione della cittadinanza alle questioni che riguardavano il disegno della propria città, ma anche per l'impatto diretto sulla costruzione del monumento stesso. Il consiglio comunale, infatti, era impegnato a curare diversi altri aspetti relativi alla realizzazione del progetto, tra i quali la scelta di una nuova epigrafe e l'assegnazione del contratto d'appalto per la costruzione<sup>10</sup>. Nel frattempo, nel luglio del 1813, la richiesta dei cittadini di cambiare il luogo della costruzione era giunta fino a Bologna, un fatto che lascia intuire come, non vedendo i risultati sperati, i cittadini avessero tentato di far ricorso direttamente al prefetto, il quale esercitò pressioni sul podestà affinché fosse definitivamente scelta un'ubicazione per non ritardare

---

<sup>5</sup> ASMi, Autografi, 74, B10, 19 febbraio 1812, *Lettera del Ministro dell'interno al Viceré Eugenio di Beauharnais*, segn. XX.B.10/3.

<sup>6</sup> ASMi, Consiglio Legislativo, 658, c. 75, 22 febbraio 1812, *Eugenio di Beauharnais approva l'erezione di un Arco nel comune di Lugo per celebrare la nascita del Re di Roma*.

<sup>7</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 7 marzo 1812, segn. 530, 2 cc.: *Comunicazione del 3 Marzo 1812 del Prefetto di Bologna al Podestà di Lugo*; 9 marzo 1812, *Lettera al Sig. Marconi Professore dal Podestà di Lugo*.

<sup>8</sup> ASCLu, Registro Protocollo 1812, prot. 683, 19 marzo 1812; Carteggio Amministrativo 1814, 19 marzo 1812, *Lettera al Podestà di Enrico Marconi*, segn. 683.

<sup>9</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 10 maggio 1812, *Lettera dei cittadini al Podestà di Lugo*, segn. 1261.

<sup>10</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 18 luglio 1812, *Lettera al Consigliere di Stato Prefetto dal Podestà*, segn. 1988.

ulteriormente la costruzione del monumento<sup>11</sup>. La questione venne sottoposta dal podestà ai due architetti che si trovavano a Lugo in quel momento ritenuti capaci di dirimere il problema: il primo era l'autore del progetto, Enrico Marconi; il secondo era Giuseppe Pistocchi. Marconi liquidò velocemente la questione, dichiarando che il progetto era stato ideato in relazione al luogo scelto, e dunque non poteva adattarsi ad altra locazione<sup>12</sup>. Pistocchi concordò col collega, confermando che nessun altro luogo sarebbe stato adeguato, a meno di cambiare il progetto<sup>13</sup>. Il podestà trasmise i rapporti degli architetti al prefetto, il quale insistette perché la questione venisse risolta tramite votazione del consiglio comunale<sup>14</sup>.

Il dibattito circa il luogo di destinazione del monumento si protrasse fino all'autunno dello stesso anno, impedendone la realizzazione<sup>15</sup>. Nel mese di dicembre 1813, gli ussari austriaci avevano occupato l'area, segnando la conclusione dell'egemonia politica francese a Lugo e determinando l'irrealizzabilità del progetto [Soriani 1834; Poggiali 1977].

## Forma e modelli

A prescindere dalle questioni relative alla storia del progetto, ulteriori considerazioni possono essere sviluppate in merito alla forma dell'arco. Considerazioni che possono avvalersi del disegno inedito che, come accennato precedentemente, è preservato nel carteggio tra il Ministero dell'Interno a Milano ed il prefetto di Bologna. Nel fascicolo è presente il primo disegno di Marconi; manca invece la seconda versione del progetto, quella recante la scanalatura delle colonne. L'ufficio di protocollo di Lugo ha registrato l'accettazione di entrambi i disegni: per il primo, viene asserito che sarebbe stato trasmesso al prefetto per l'approvazione; il secondo potrebbe essere stato trattenuto dall'amministrazione comunale, fatto che giustificherebbe la presenza della sola prima versione dell'arco nel fascicolo di Milano. La conferma che il secondo disegno di Marconi recasse le modifiche richieste dal segretario dell'accademia di Milano, Zanoja, si riscontra in quanto comunicato dal prefetto di Bologna al ministero a Milano al riguardo: «il professore di disegno si è fatto carico delle osservazioni del Disegno proposto, e ha reso

<sup>11</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 6 luglio 1813, *Lettera da Bologna della Prefettura Dipartimentale del Regno al podestà di Lugo*, segn. 19138.

<sup>12</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 7 agosto 1813, *Lettera di Enrico Marconi al podestà di Lugo*, segn. 2309.

<sup>13</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 9 agosto 1813, *Lettera di Giuseppe Pistocchi al podestà di Lugo*, segn. 2314.

<sup>14</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 16 agosto 1813, *Lettera al Prefetto del Reno in Bologna dal Podestà di Lugo*, segn. 2314; 19 Agosto 1813, *Lettera del Prefetto di Bologna al Podestà di Lugo*, segn. 2499.

<sup>15</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, *Lettera di supplica di Cesare Lugaesi al Podestà di Lugo*, segn. 2888, con Allegato "A" *Lettera di Cesare Lugaesi al Sig. Consigliere del Prefetto*, 27 settembre 1813; Allegato "B" *Lettera al Sig. Prefetto del Dipartimento del Reno di Cesare Lugaesi*, 31 agosto 1813; Allegato "C", *Perizia dell'ingegnere Giampaolo Preda*, con pianta e alzato della Porta di Brozzo, 20 agosto 1813.

giustizia al savio censore»<sup>16</sup>. Tuttavia, l'assenza del secondo disegno non pregiudica la comprensione del progetto, che sappiamo essere rimasto sostanzialmente invariato, con la sola esclusione del trattamento dei sostegni verticali e delle epigrafi, come si è visto. Il monumento avrebbe costituito una porta a due facciate, ed è stato concepito da Marconi come un arco inquadrato da colonne doriche reggenti la trabeazione, a sua volta sormontata da una copertura. La tavola è corredata della scala metrica, che consente di dedurre le dimensioni dell'arco (Fig. 2). L'analisi grafica rivela che la composizione si basa su un modulo di cinquantacinque centimetri. Marconi ha considerato il raggio dell'imoscapo come misura del modulo, a differenza dell'altrettanto diffusa pratica di utilizzo della grandezza dell'intero diametro. Il rapporto che regola le varie parti è il seguente: due moduli per il diametro dell'imoscapo (1,10 m), dodici moduli per l'altezza della colonna, poco più di tre per l'altezza della trabeazione. Anche l'ampiezza dell'arco è regolata secondo questo principio, ed è misurabile in sette moduli. Secondo la scala grafica realizzata, l'altezza complessiva risulta di poco più di undici metri; se ne deduce per l'altezza dell'ordine otto metri e ottanta centimetri, dall'imoscapo alla cimasa. La composizione era stata ponderatamente valutata da Marconi in relazione allo spazio urbano disponibile: l'architetto infatti affermò che il disegno fosse:

[...] espressamente ideato di quella proporzione, che credetti opportuna in considerazione del luogo destinato all'innalzamento del predetto Arco. Ora è troppo manifesto, che volendo cambiargli situazione e porlo in luogo aperto, e spazioso molto, converrebbe alterare le sue proporzioni coll'aumentarlo in larghezza, e così renderlo di una figura poco differente alla quadrata, come sono tutti gli archi dell'antichità. In conseguenza di questo [...] necessariamente non potrebbe stare più nei limiti dapprima stabiliti, e si accrescerebbe notabilmente, volendo però sempre creare un monumento che corrisponda alla grandezza del suo destino [...]<sup>17</sup>.

Dal punto di vista formale, la trabeazione è composta da un architrave a fascia unica, liscio, e largo tredici moduli, ed è lo spazio che Marconi destina ad ospitare l'iscrizione, che avrebbe dovuto essere la seguente: «Napoleoni I Magno Invicto / Quod Filium XIV R Apr. D. MDCCCXI Feliciter Susceptum ad Lustrales Acquas / Fausto Omine Rom Regem Designavenit Lugienses Fuge Exultationis Monum. Gratulantes DD»<sup>18</sup>. Il fregio prevede la canonica alternanza di metope, lisce e prive di decorazione, e triglifi corredate da *guttae*. In alto, nella cornice, la cimasa è modanata con una *cyma reversa*. Gli unici elementi decorativi, che si aggiungono all'essenzialità del linguaggio architettonico, sono i tondi posti tra l'arco e la trabeazione, abbelliti da un motivo a nastro.

<sup>16</sup> ASMi, Autografi, 74, B10, 30 luglio 1812, *Lettera da Bologna del prefetto del Reno al Ministro dell'interno*, segn. XX.B.10/4.

<sup>17</sup> Nota 12.

<sup>18</sup> ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, *Risoluzione del 18 luglio 1812*, segn. 1988, con allegato f. s.s.; seg. *Lettera del Consigliere di Stato Prefetto del Dipartimento del Reno al Sig. Podestà di Lugo*, 25 agosto 1812, segn. 2452.



Le soluzioni formali adottate da Marconi sono coerenti con quanto scriverà quindici anni dopo a Varsavia, nel suo saggio *O porządkach architektonicznych* (Sugli ordini di architettura), pubblicato nel 1828 in lingua polacca. La pubblicazione è una tra le varie che egli produsse durante la sua carriera, dotate perlopiù di carattere didattico e divulgativo (i successivi, redatti perlopiù in lingua polacca ma anche italiana, presentano variazioni di contenuto non rilevanti per il presente studio). Il saggio fu scritto allo scopo di elaborare ed illustrare quanto detto da Vitruvio nel *De Architectura* e da Francesco Milizia nel capitolo XI dei *Principi di Architettura Civile*, ovvero le regole secondo cui progettare: quelle degli ordini di architettura. Marconi li elenca nel seguente ordine: il dorico greco, il toscano, il dorico romano, lo ionico greco o romano, il corinzio greco o romano, posti in quest'ordine dal più "sodo" a quello più affusolato [Marconi 1828].

Le indicazioni qui date dall'autore sulla composizione dell'ordine dorico offrono una chiave di lettura della composizione dell'arco da lui disegnato anni prima. Innanzitutto, l'assenza di base per le colonne viene considerata un aspetto essenziale per "L'Ordine Dorico Greco"; anche la rastremazione dei fusti di colonna è conforme ai requisiti stabiliti, ovvero una riduzione del diametro che parte direttamente dall'imoscapo per tutta la lunghezza fino al sommocapo, in linea retta. Analogamente, l'alloggiamento del triglifo nell'angolo viene proposto nelle tavole che trattano l'ordine dorico greco, mentre in quelle dedicate al dorico "Romano" il triglifo viene posizionato al centro di tutte le colonne, comprese quelle angolari [Marconi 1828]. Tuttavia, si riscontrano delle differenze sostanziali fra la teoria e la prassi del disegno architettonico, evidenti nei rapporti proporzionali adottati. Il monumento di Lugo si presenta molto slanciato, in particolar modo nel disegno della trabeazione, discostandosi dalle indicazioni proposte dall'architetto stesso. Nelle indicazioni per le proporzioni generali delle varietà degli ordini, per il dorico greco, Marconi determina l'altezza della trabeazione di quattro moduli; per il monumento di Lugo ne utilizza soltanto tre.

Nel complesso, nella severa semplicità del linguaggio adottato, la porta di Lugo ha un carattere marcatamente monumentale, senza rinunciare alla sua vocazione urbanistica. Questo progetto consente di osservare come il più ampio dibattito architettonico di quegli anni sull'*embellishment* delle città si sia diramato anche nei piccoli centri urbani del Regno d'Italia. È con alcuni di questi progetti per le periferie del regno che il monumento di Marconi entra in diretta relazione, come si vedrà nelle prossime pagine.

## Un monumento per la città: l'ideale napoleonico in Italia

Il linguaggio architettonico ispirato dall'antico, il discorso sull'aspetto utilitaristico dell'architettura e la sua connotazione urbanistica, sono temi ricorrenti nella produzione architettonica della seconda metà del XVIII e della prima metà del XIX secolo. Tuttavia, durante il periodo napoleonico, il linguaggio architettonico si fa carico di precise connotazioni ideologiche, che trovano espressione anche nel numero sempre crescente di monumenti dedicati a Bonaparte.

Nel Dipartimento del Reno la produzione di monumenti divenne un tema ancor più sentito dopo la visita di Napoleone a Bologna nel 1805, avvenuta un mese dopo la sua

incoronazione a Re d'Italia. L'evento aveva ispirato gli architetti della zona nell'elaborazione di nuovi progetti di architetture monumentali per onorare il nuovo monarca. Napoleone, tuttavia, disincentivò la formulazione di progetti meramente rappresentativi, incoraggiando gli artisti a realizzare un'architettura di tipo utilitario, che onorasse lo stato e al contempo avesse utilità pubblica nella riqualificazione urbanistica del territorio [Ceccarelli 2020].

Se da un lato l'aspetto funzionale e la destinazione dei nuovi progetti alla collettività si può considerare uno degli elementi principalmente caratterizzanti l'architettura sviluppata nel periodo napoleonico, dall'altro lato anche il linguaggio architettonico assume alcune connotazioni peculiari. L'ispirazione al linguaggio classico, e in particolare al dorico, si inserisce nell'ampio dibattito su questo ordine portato avanti nella trattatistica architettonica del XVIII e del XIX secolo. Il dorico divenne un argomento centrale nello studio delle antichità, e i templi di Paestum furono oggetto di rinnovato interesse, divenendo oggetto di studi, rilievi e pubblicazioni [De Jong 2014].

Cionondimeno, l'ispirazione all'antica Grecia divenne ancor più popolare nell'ambiente artistico giacobino da quando Jacques Louis David aveva proclamato la volontà di ricondurre la sua arte ai principi seguiti dai greci. Nell'ambito dell'architettura napoleonica, per via della sua sobrietà e per il suo aspetto solido, il dorico si addiceva a progetti semplici, ma dal carattere forte, come appunto porte urbane e archi di trionfo [Mezzanotte 1966]. Sono molti in Italia gli esempi di progetti di porte urbane in stile dorico che si potrebbero citare, come gli archi progettati a Faenza da Giovanni Antonio Antolini del 1797 e del 1800 [Marziliano 2003]; oppure i diversi progetti presentati nel 1801 da Paolo Bargigli, Pietro Pestagalli e da Luigi Canonica per la costruzione di Porta Marengo a Milano [D'Amia 2012].

Similarmente con quanto sarebbe accaduto a Lugo, anche il progetto per la Porta di Marengo fu stanziato con il doppio fine celebrativo e di riqualificazione urbana. L'opera fu affidata a Canonica, che si ispirò ai Propilei dell'Acropoli di Atene, motivando la scelta di utilizzare l'ordine dorico affermando: «mi è sembrato che il Carattere che maggiormente gli conveniva fosse quello di una grandiosa, ed imponente semplicità» [Tedeschi 2011, XXII].

Questo tipo di progetti, di età repubblicana, trovano continuità con quelli proposti negli anni del Regno d'Italia. Si può citare, ad esempio, il progetto del 1805 di Flaminio Minozzi, che prevedeva un arco trionfale con colonne doriche per la città di Bologna [Ceccarelli 2020]. Un altro esempio è rappresentato dal progetto per Venezia di Giuseppe Mezzani del 1806, che proponeva un arco trionfale con colonne doriche libere sul fronte [Consoli 2007].

Il disegno di Marconi si inserisce in questa cornice: egli aveva adottato una certa sobrietà di forme sia per contenere i costi di realizzazione, sia perché egli intendeva rispondere alle esigenze di riqualificazione del luogo tramite un linguaggio che potesse esprimere il valore civile dell'architettura e le sue intenzioni programmatiche in senso politico.

Nella ricca produzione progettuale del periodo, infatti, la tipologia dell'arco di trionfo costituisce una soluzione più volte riproposta in diverse città dell'Italia settentrionale,

con particolare fortuna a Milano. La riqualificazione degli accessi urbani, frequentemente accompagnata dall'introduzione di caselli daziari, costituì uno dei principali strumenti della politica urbanistica promossa dal governo napoleonico a Milano, capitale prima della Repubblica Cisalpina e poi del Regno d'Italia, divenuta dal 1806 anche sede del Viceré. Negli anni tra il 1797 e il 1810 non mancarono occasioni di confronto e di elaborazione progettuale attorno a questa tipologia monumentale, attraverso proposte e concorsi che non sempre si tradussero in interventi realizzati. Si possono ricordare, in questo senso, i progetti per Porta Venezia, rinominata in quegli anni Porta Riconoscenza (1797); per Porta Ticinese, detta di Marengo (1801 e 1805); per Porta Vercellina (1805); per Porta Romana (1807); per Porta Sempione, nota come Arco della Pace (1807); e per Porta Nuova (1810) [Repishti 2011; Bosi 2012].

In questo contesto, la proposta avanzata dal podestà di Lugo per la realizzazione di una nuova porta cittadina non rappresenta un episodio isolato, ma si inserisce coerentemente nelle tendenze architettoniche di quegli anni, rispondendo in particolare all'esigenza diffusa di riqualificare le strutture di accesso alle città. A Lugo, nello specifico, nel 1808 era stata restaurata la porta del Ghetto, in occasione della visita del Viceré Beauharnais (oggi non più esistente, era situata al termine dell'odierna via Matteotti). Segue, quindi, la proposta per la nuova porta nella Contrada dei Cento di Marconi. Pochi anni dopo la sconfitta di Napoleone, invece, nel 1819, verrà abbattuta la porta di Ponte Nuovo (che era sita dove oggi si trova piazza Garibaldi) e costruita quella di Brozzo nel 1821 [Soriani 1834].

Sebbene il progetto di Marconi si inserisce nel contesto più ampio dell'architettura monumentale del periodo, è con l'arco trionfale di Antolini a Faenza con il quale trova particolare correlazione. Entrambi gli archi sono stati concepiti in stile dorico, per un simile paesaggio di campagna romagnola, e videro entrambi il coinvolgimento dell'architetto Pistocchi.

L'arco di Faenza che Antolini aveva progettato nel 1797 era stato realizzato, poi abbattuto dalle truppe austriache due anni dopo il suo completamento. Nel 1800, con il ritorno dei francesi, si tentò una seconda costruzione dell'arco. Antolini presentò un secondo progetto, ma non fu portato a termine e, successivamente al Congresso di Vienna, furono smantellate le parti realizzate [Mezzanotte 1966; Marziliano 2003]. I disegni di questi due progetti ci sono tramandati da Pistocchi in un saggio di cui si parlerà più avanti. Il primo progetto di Antolini è composto da un arco incorniciato da due colonne doriche, che reggono la trabeazione. Su di essa venne posto un alto dado sul quale poggiano alcune sculture a tutto tondo. Le colonne hanno una base modesta, costituita da un listello (Fig. 3). L'aspetto complessivo del progetto suggerisce una volontà di ritorno al dorico arcaico; venne infatti definito da Antolini come «maschio, semplice e di uno stile avvicinato ai tempi dei primi Greci» [Marziliano 2003, 49]. Come giustamente osserva lo storico Gianni Mezzanotte, questo progetto potrebbe essere stato ispirato dallo studio del tempio di Ercole a Cori, sul quale Antolini aveva scritto un saggio nel 1785 [Mezzanotte 1966].

Sia la composizione dell'ordine che le proporzioni assegnatogli differiscono da quanto farà successivamente il suo allievo Marconi per Lugo. Risulta evidente nelle colonne,

che nel monumento di Marconi sono rappresentate senza la base. Si trova invece continuità con la scelta di posizionare il triglifo nell'angolo, anziché al centro delle colonne. Dissimili sono anche le proporzioni: la colonna di Antolini è più tozza, formata da dieci moduli (o 5 diametri). Le variazioni tra i monumenti di Faenza e di Lugo riflettono le originali interpretazioni dei rispettivi architetti. Si denota anche nel modo in cui vengono integrati i contenuti: nell'arco faentino di Antolini, l'ordine dorico conferisce un'impressione di grandezza, e serve da solida base a sostegno del massiccio dado sul quale campeggiano i bassorilievi e le statue a coronamento. D'altra parte, Marconi adotta un approccio diverso: è l'ordine architettonico a divenire il nucleo del significato, accogliendo l'iscrizione sull'esile architrave. Ulteriore indizio in tal senso



3: Giovanni Antonio Antolini, *Disegno dell'Arco di Trionfo eretto sulla via Emilia, 1797* [Pistocchi 1803, Tav. I].

è dato dal modo in cui l'autore tratta il disegno, concentrando il chiaroscuro sull'ordine ma abbozzando appena la copertura, quasi a voler suggerirne un'importanza secondaria.

Seppure i due progetti siano prodotti da architetti con personalità diverse, testimoniano un contesto culturale affine, facendo emergere la sinergia tra Marconi e il suo mentore. Nella traccia evolutiva del sapere architettonico, si delineano chiaramente le influenze che si manifestano nell'operato di Marconi. Si ritrova anche nella convergenza delle strategie di contenimento dei costi, in cui entrambi gli architetti hanno saggiamente bilanciato l'impiego di materiali meno pregiati con il proposito di ottimizzare le risorse finanziarie, tutelando, al contempo, l'integrità estetica dei progetti. In entrambi i casi, la committenza intervenne al fine di rimpinguare i fondi devoluti alla costruzione o suggerì alternative poco più esose. Nel caso dell'arco di Faenza, fu Bonaparte che ritenne opportuno ricalcolare i vincoli economici precedentemente stabiliti, per rimpiazzare le pietre cotte previste dal progetto con il marmo, in modo da ottenere un senso di unitarietà e ricchezza [Marziliano 2003]. Per l'arco di Lugo, invece, fu Zanoja a effettuare le osservazioni sui materiali previsti da Marconi e aveva suggerito di sostituire il cotto con la pietra. L'utilizzo di espedienti al fine del mantenimento dei costi è un aspetto progettuale comune alla maggior parte delle fabbriche del periodo, che si riscontra anche nei progetti più celebri, come quello di Luigi Cagnola per l'arco del Sempione a Milano. In mancanza del costoso marmo di Carrara, Cagnola ripiegò su materiali locali più economici, impiegando la pietra calcarea della cava di Candoglia [Ventra 2021].

Come menzionato in precedenza, entrambi i progetti, sia quello di Antolini che quello di Marconi, videro il coinvolgimento di Giuseppe Pistocchi, anche se per motivi differenti. L'arco di Faenza fu oggetto di aspre critiche da parte di Pistocchi, il quale pubblicò nel 1803 entrambi i progetti di Antolini, nel suo opuscolo *Arco trionfale di Faenza dell'anno 1797*. L'intenzione della pubblicazione, ovvero quello di esprimere un giudizio in merito all'arco di Antolini, è subito dichiarata dall'autore, il quale definisce l'arco «deforme» e «inutile» [Pistocchi 1803, 4]. Nella seconda parte del testo, Pistocchi allega la sua controproposta per l'arco di Faenza (Fig. 4). Il disegno mostra come, sebbene entrambi gli architetti fossero legati ai valori della rivoluzione, il linguaggio con cui si esprimevano erano antitetici: da un lato, vi era il rigore archeologico e la retorica classica di Antolini; dall'altro, Pistocchi proponeva un arco privo di ordine.

Le scelte di Pistocchi per l'arco di Faenza mostrano una certa continuità con quelle adottate per l'arco di Lugo nel 1813 (Fig. 5)<sup>19</sup>. Anche per il secondo progetto, Pistocchi disegna un arco monumentale molto semplice, con la parete in muratura. L'arco è arricchito solamente da un sottile cornicione a coronamento, e dal marcapiano, che evidenziano lo spazio dedicato all'iscrizione, costituente l'elemento dominante. La semplicità delle forme e la muratura nuda paiono rispondere a quei principi esemplificati da Pistocchi nella sua critica all'Antolini, auspicando un arco che mostri «la disposizione, e la qualità

<sup>19</sup> Faenza. Biblioteca Comunale Manfrediana (BCFa), F. Pistocchi, tav.9, *Progetto di arco per il figlio di Napoleone da erigersi a Lugo*.



4: Giuseppe Pistocchi, *Disegno dell'Arco di Trionfo da erigersi sulla via Emilia*, 1803 [Pistocchi 1803, Tav. V].

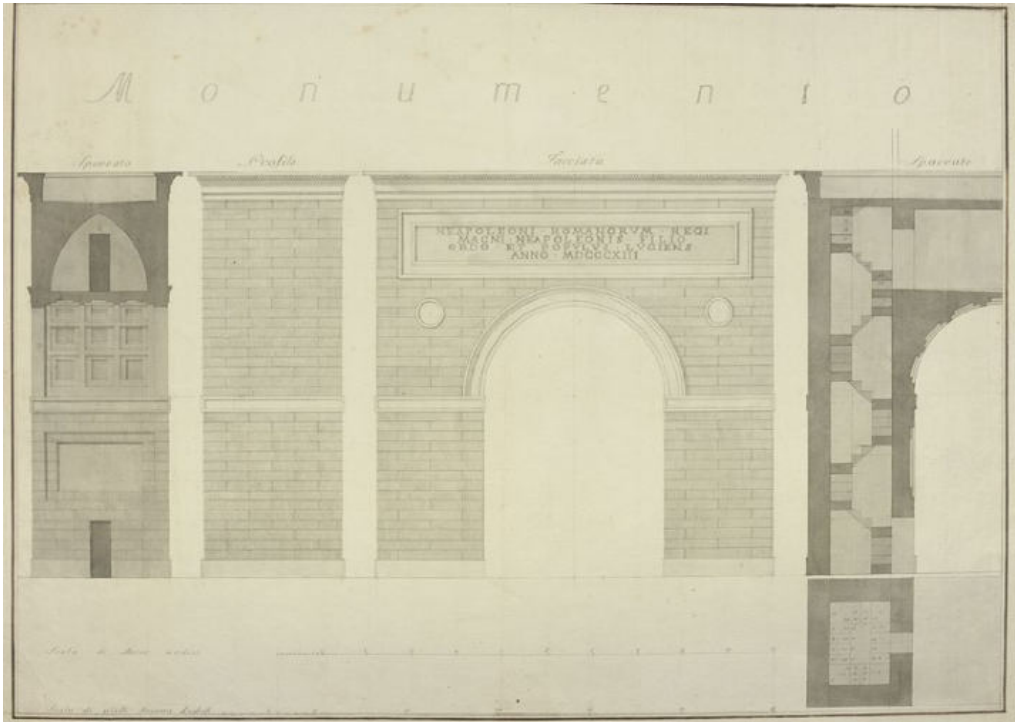
del pietrame formante la superficie», e che restituisca una buona leggibilità dell'epigrafe, la quale deve campeggiare su di un ampio spazio ed essere la «parte più pregievole (sic!) della mole» [Pistocchi 1803, 3, 11].

Alla luce di quanto detto finora, l'arco di Pistocchi per Lugo può essere oggetto di nuove considerazioni sulle circostanze nelle quali il progetto era stato ideato. È plausibile ipotizzare che l'architetto faentino, nel momento in cui la costruzione del progetto di Marconi attardava ad avviarsi, abbia deciso di elaborare una propria variante del progetto, come aveva fatto anni prima a Faenza, in concorrenza ad Antolini. Essendo Pistocchi a conoscenza della diatriba sulla collocazione dell'arco, avrebbe quindi colto l'opportunità per ideare un progetto per la sostituzione della vecchia porta di Brozzo, rispondendo alla richiesta di una parte della popolazione lughese, in competizione con quanto doveva realizzarsi nella contrada dei Cento, su progetto di Marconi. In questo senso si potrebbe leggere la scelta di un impianto rettangolare più esteso di quello dell'arco di Marconi, poiché avrebbe dovuto assurgere al compito di riempimento di una porzione di spazio più esteso.

## Conclusioni

Lo stravolgimento della mappa politica avvenuto con la sconfitta di Napoleone determinò la fine della maggior parte dei progetti avviati dall'amministrazione napoleonica. Tuttavia, questi progetti costituirono un importante laboratorio per la costituzione di nuovi modelli poi elaborati negli anni successivi. Anche il caso dell'arco di Lugo permette di tracciare l'evoluzione dell'architettura del luogo. Infatti, sebbene l'arco progettato da Marconi non venne costruito, ha comunque lasciato un'impronta nel territorio lughese. Il desiderio di riqualifica urbanistica e la volontà di dotare la città di una nuova porta non si erano estinti nella popolazione lughese né nell'amministrazione comunale, e nel 1821 fu eretta una nuova porta nel sito indicato dai cittadini, ovvero in sostituzione della vecchia porta di Brozzo (Fig. 6), sotto la direzione dell'ingegnere Ascani, di cui non si conosce il nome [Soriani 1834; Poggiali 1977; Ceccarelli 1997]. Il progetto ha evidentemente dei punti di contatto con quello di Marconi, seppur ne vengono stravolti alcuni aspetti che ne formano il carattere. L'arco è semplice, dorico, a unica arcata; Ascani aggiunse due corpi laterali al fine di prolungarne l'architettura e adeguarla allo spazio, spostando i triglifi al centro delle semicolonne. Dotò quindi la porta di quella pianta più vasta, di forma rettangolare, che anche Marconi aveva considerato come necessaria per l'apertura data dall'abbattimento della vecchia porta di Brozzo. Un'altra aggiunta è il massiccio dado sovrastante, che invece era assente nel progetto di Marconi. La porta di Brozzo è esistita per quasi cento anni. Di essa oggi rimangono soltanto le fotografie d'epoca, poiché fu demolita nel 1914 [Marziliano 1998].

Infine, l'arco a Lugo rappresenta un importante capitolo nell'attività di Marconi in Italia, ed è la prima opera, di cui siamo adesso a conoscenza, sviluppata dall'architetto dopo il completamento dei suoi studi a Bologna. Il disegno testimonia chiaramente l'influenza degli insegnamenti di Antolini e mostra una forte adesione ai principi appresi. Considerando questo progetto in relazione con le opere successive, è possibile tracciare



5: Giuseppe Pistocchi (attr.), *Progetto di arco per il figlio di Napoleone; da erigersi a Lugo, 1813* [BCFa, Fondo Pistocchi].



6: Porta di Brozzo, fotografia storica, 1900 [Lugo in Retrospectiva, 90].

l'evoluzione del suo linguaggio architettonico, un percorso che troverà piena espressione nei lavori che realizzerà in Polonia. Il Regno di Polonia era, al tempo di Marconi, sotto l'egemonia dell'impero russo; è facile, dunque, immaginare le motivazioni per le quali egli non menzionò mai il suo progetto dedicato al figlio di Napoleone Bonaparte nei suoi saggi pubblicati a Varsavia. Il silenzio di Marconi, unitamente alla carenza di studi sull'attività di questo architetto sul territorio italiano, hanno contribuito a far dimenticare l'esistenza dell'antico progetto dell'arco per Lugo.

La divulgazione di questo disegno potrà fornire nuove chiavi interpretative per comprendere altre opere progettate successivamente da Marconi, come ad esempio l'arco monumentale a Jabłonna dedicato al principe Giuseppe Poniatowski, realizzato nel 1837 [Lorentz 1962], e sul quale saranno necessarie future ricerche per cercare nuovi percorsi interpretativi nel contesto più ampio della produzione architettonica di Marconi, effettuando una rilettura della sua eredità nella storia dell'architettura celebrativa in Polonia.

## Bibliografia

- BERTI A., BERTI W., TAMPIERI I., a cura di (1992). *Lugo in Retrospectiva*, Lugo, Walberti.
- BOSI S. (2012). *L'Arco della Pace di Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica*, in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, a cura di L. Tedeschi, D. Rabreau, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 395-408.
- CECCARELLI F. (1997). *Progetti architettonici e trasformazioni urbane a Lugo tra età moderna e contemporanea*, in *Storia di Lugo, vol. II: età moderna e contemporanea*, a cura di A. Vasina, L. Mascanzoni, Faenza, Edit Faenza, pp. 243-263.
- CECCARELLI F. (2020). *L'intelligenza della città. Bologna in periodo napoleonico*, Bologna, Bononia University Press.
- CIPRIANI A., CONSOLI G. P., PASQUALI S., a cura di (2007). *Contro il barocco: Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, aprile-maggio 2007), Roma, Campisano.
- CONSOLI G. P. (2007). *La «nuova architettura del nuovo secolo»: temi e tipi*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, pp. 151-230.
- CONSOLI G. P. (2012). *Nuovi spazi per città nuove: Fori, piazze e giardini in Italia durante il periodo napoleonico*, in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, a cura di L. Tedeschi, D. Rabreau, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 95-110.
- D'AMIA G. (2012). *Milano e Parigi sguardi incrociati. Politiche artistiche e strategie urbane in età napoleonica*, Milano, Mimesis.
- DE JONG S. (2014). *Rediscovering Architecture: Paestum in Eighteenth-century Architectural Experience and Theory*, Yale, Yale University Press.
- GODOLI E., a cura di (1974). *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 24 novembre-22 dicembre 1974), Firenze, Rotografica fiorentina.
- ŁOZA S. (1954). *Henryk Marconi i jego rodzina*, Warszawa, Komitet do Spraw Urbanistyki i Architektury.
- LORENTZ S. (1962). *Jabłonna*, Wrocław, Ossolineum.

- MARCONI E. (1828). *O Porządkach Architektonicznych*, Warszawa, Drukarni N. Glücksberg, Typograf Krol. Warsz. Uniw.
- MARZILIANO M. G. (1998). *Lugo di Romagna. Il disegno urbano e la città. Aspetti morfologici e vicende storico-urbanistiche*, Imola, Galeati.
- MARZILIANO M. G. (2003). *Giovanni Antonio Antolini Architetto e Ingegnere (1753-1841)*, Faenza, Faenza Editrice.
- MEZZANOTTE G. (1966). *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PISTOCCHI G. (1803). *Arco trionfale di Faenza dell'anno 1797, suo disegno e sua metamorfosi. Disegno dell'arco dell'anno 1800 e descrizione della parte fin qui fabbricata. Piano, e disegno dell'arco, che si conveniva alla città di Faenza*, Faenza, Lodovico Genestri.
- POGGIALI A. (1977). *Storia di Lugo dal 1798 al 1838*, Lugo, Walberti.
- REPISHTI F. (2011). *Milano napoleonica. Luigi Canonica e la città*, in *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi, F. Repishti, pp. 63-78.
- SORIANI G. A. (1834). *Supplemento storico sulla origine e progressi della città di Lugo*, Lugo, Per Melendri.
- TEDESCHI L. (2011). *La cultura architettonica nella Milano napoleonica. Il "caso" Luigi Canonica*, in *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi, F. Repishti, Mendrisio Academy Press, pp. XV-XXXVIII.
- TEDESCHI L. (2012). *I dispositivi mitici dell'antico e i principi regolatori del moderno nell'architettura tra XVIII e XIX secolo*, in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, a cura di L. Tedeschi, D. Rabreau, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, pp. 3-26.
- VENTRA S. (2021). *L'arco del Sempione per Milano capitale napoleonica "nell'assoluta mancanza di marmi"*, in *Roma in età napoleonica*, a cura di J. Garric, S. Pasquali, M. Pupillo, Roma, Officina Libreria-Archivio del Moderno, pp. 273-286.

### Fonti archivistiche

Faenza. Biblioteca Comunale Manfrediana, fondo Pistocchi, tav. 9, *Progetto di arco per il figlio di Napoleone da erigersi a Lugo*.

Lugo. Archivio Storico Comunale. Registro Protocollo 1812:

prot. 242, 1 febbraio 1812.

prot. 683, 19 marzo 1812.

Lugo. Archivio Storico Comunale. Carteggio Amministrativo 1814:

7 marzo 1812, segn. 530, 2 cc.

19 marzo 1812, *Lettera al Podestà di Enrico Marconi*, segn. 683.

10 maggio 1812, *Lettera dei cittadini al Podestà di Lugo*, segn. 1261.

6 luglio 1813, *Lettera da Bologna della Prefettura Dipartimentale del Regno al podestà di Lugo*, segn. 19138.

18 luglio 1812, *Lettera al Consigliere di Stato Prefetto dal Podestà*, segn. 1988.

18 luglio 1812, *Risoluzione*, segn. 1988, con allegato f. s.s.

7 agosto 1813, *Lettera di Enrico Marconi al podestà di Lugo*, segn. 2309.

9 agosto 1813, *Lettera di Giuseppe Pistocchi al podestà di Lugo*, segn. 2314.

16 agosto 1813, *Lettera al Prefetto del Reno in Bologna dal Podestà di Lugo*, segn. 2314.

19 Agosto 1813, *Lettera del Prefetto di Bologna al Podestà di Lugo*, segn. 2499.

25 agosto 1812, *Lettera del Consigliere di Stato Prefetto del Dipartimento del Reno al Sig. Podestà di Lugo*, segn. 2452.

27 settembre 1813, *Lettera di supplica di Cesare Lugaresi al Podestà di Lugo*, segn. 2888, con allegati A, B e C.

Milano. Archivio di Stato. *Autografi*, Principi e sovrani XX, 74, B10 (monumenti):

2 dicembre 1811, *Lettera del professore segretario dell'Accademia di belle arti di Milano Giuseppe Zanoja al Ministro dell'Interno*, segn. XX.B.10/1.

15 febbraio 1812, *Lettera del professore segretario dell'Accademia di belle arti di Milano Giuseppe Zanoja al Ministro dell'interno*, segn. XX.B.10/2.

19 febbraio 1812, *Lettera del Ministro dell'interno al Vicerè Eugenio de Beauharnais*, segn. XX.B.10/3.

30 luglio 1812, *Lettera da Bologna del prefetto del Reno al Ministro dell'interno*, segn. XX.B.10/4.

Milano. Archivio di Stato. *Consiglio Legislativo*, 658:

c. 75, 22 febbraio 1812, *Eugenio di Beauharnais approva l'erezione di un Arco nel comune di Lugo per celebrare la nascita del Re di Roma*.

# CAPTURING PARIS'S URBAN LANDSCAPE. ENGLISH ARCHITECTS' VIEWS OF THE FRENCH CAPITAL IN THE EARLY DECADES OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

CONSTANCE MARQ

## Abstract

*This article offers to examine the ways in which English architects' depicted Paris's urban landscape in the early decades of the 19<sup>th</sup> century. Comparing sketches by Philip Hardwick (1792-1870), Ambrose Poynter (1796-1886), John Lewis Wolfe (1798-1881), and others, it will discuss three types of views created during their stay in the French capital: views from high vantage points, views from the banks of the Seine, and views from the outskirts of the city. References to London, Paris's rival, will also be included, in order to investigate the interrelation between the urban landscapes of the two cities.*

## Keywords

*English architects, Drawings, Paris, London.*

## Introduction

London now is out of town  
Who in England tarries?  
Who can bear to linger there  
When all the world's in Paris?<sup>1</sup>

This chorus from the pantomime *Harlequin Whittington*, first performed at Covent Garden in 1814, recalls one of the most important phenomena of the first decades of the 19<sup>th</sup> century: the influx of English travellers to France after the first fall of Napoleon. Thousands of them crossed the Channel to explore the new embellishments of Paris, to reconnect with the tradition of travel and admire all the looted treasures in the Louvre. The whole of English society seems to have made the journey, not only members of the

---

<sup>1</sup> Unknown author, *All the world's in Paris!*, 1815, etching, London, British Museum, 1861,0518.1250. I would like to thank the Society of Architectural Historians of Great Britain for supporting this research and enabling the publication of the images.

aristocracy and of the gentry, but also tradespeople [Rich, Kierkuc-Bielinski 2014, 44]; so much so that John Scott, editor of *The Champion*, declared: «Where is the family that has not sent out its traveller, or travellers, to the capital of France» [Scott 1815, 1]. Among these travellers were two of the most important architects of the time, John Soane (1753-1837) and John Nash (1752-1835). While the former had already visited Paris in 1778, the latter was about to embark on his first tour of the city. Equally fascinated by the French capital, both would visit it three times in their lifetimes.

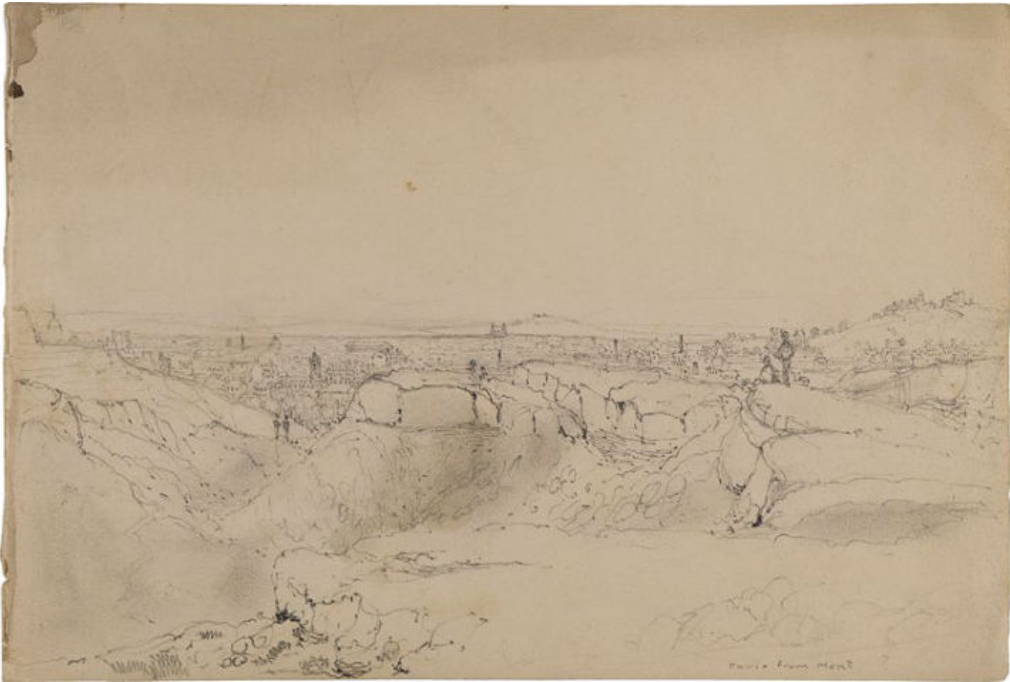
Travelling to the continent had become increasingly significant for English architects. Like British aristocrats who undertook the Grand Tour, English architects travelled to Italy to perfect their education. Architectural historians such as Frank Salmon, have largely examined this phenomenon, demonstrating that travel to Rome peaked in the early decades of the 19<sup>th</sup> century, rather than in the previous one [Salmon 2000]. Before reaching Italy, however, many architects stopped in France to discover the wonders of their neighbours. In fact, some of them – such as the aforementioned John Nash – never went to Rome, preferring Paris, Rouen, Lyon or Nîmes as their main destinations. This phenomenon has been largely overlooked by architectural historians. Nevertheless, more than 65 English architects visited France at least once between 1802 and 1834<sup>2</sup>.

During their visits across the Channel, Paris was an essential stop. They spent weeks – if not years – there, studying its architecture and urban landscape. Most of the time, they drew plans, elevations, sections, or detailed views of specific buildings. On other occasions, however, they also took a keen interest in drawing panoramic views of the French capital. This attention to cityscapes can also be seen in other cities, such as Rouen or Lyon. But it was undoubtedly Paris that inspired the greatest number of sketches and observations.

The representation of the French capital by the English has recently been explored by Stephen Duffy in the exhibition catalogue entitled *The Discovery of Paris: Watercolours by Early Nineteenth-Century British Artists* [Duffy 2013]. This lavishly illustrated publication reveals how the city became a fertile subject for English artists. Their watercolours depicted various aspects of the Parisian life and the urban landscape, demonstrating its growing quality as an attractive picturesque location. While this exhibition and its catalogue highlight the intensity of artistic and cultural exchanges between Paris and London, its primary focus was on watercolourists, rather than architects. However, an examination of English architects' travels to Paris offers valuable insights into British attitudes toward the French capital. Due to their education, knowledge, and profession, architects' perspectives differ from those of the average traveller. Therefore, studying their drawings and diaries from their time in Paris is particularly relevant for understanding how the French capital was regarded in the 19<sup>th</sup> century.

---

<sup>2</sup> This figure has been established during the author's Ph.D. started in 2022 at the Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne under the supervision of Jean-Philippe Garric and Dana Arnold.



1: Ambrose Poynter, *View of Paris from the Buttes Chaumont*, 1830 ca. [London, Royal Institute of British Architects, SKB/POYN[6]24 © RIBA Collections].

## Views from the top: capturing the panorama

Upon arriving in Paris, one of the first goals of the English visitor was to climb to high vantage points for a general view of the city. In 1802, the painter Benjamin West (1738-1820) advised Joseph Farington (1747-1821), his fellow academician, to go to Montmartre to assess its size and compare it to London [Farington 1978, p. 1826]. Similarly, English architects eager to capture the cityscape also ascended Montmartre, the Buttes Chaumont, or the Père Lachaise cemetery. While some, like Charles Barry (1795-1860), simply «enjoyed the delightful air and an excellent view of Paris»<sup>3</sup> from these hills, others used the opportunity to make a drawing of the scenery. Ambrose Poynter (1796-1886), for instance, created a view of the capital from the Buttes Chaumont (Fig. 1)<sup>4</sup>, likely in the 1830s<sup>5</sup>. Trained in the office of John Nash, Poynter had already travelled to the continent, including France, between 1819 and 1821. After establishing his practice in London, he returned to Paris and lived there between 1830 and

<sup>3</sup> London. Royal Institute of British Architects. SKB399/1, f. 39r.

<sup>4</sup> London. Royal Institute of British Architects. SKB/POYN[6]24.

<sup>5</sup> Poynter also executed another drawing with washes, based on the same sketch and held by the Ashmolean Museum at Oxford. Oxford. Ashmolean Museum. WA1971.39.

1832. His drawing, likely executed during this period, shows the dome of the Pantheon on the left, and the hill of Montmartre on the right, alongside several key landmarks, such as The Church of the Madeleine, recognisable by its temple-like form, and the Triumphal Arch of the Étoile, standing in the background. While the drawing allowed Poynter to identify the main edifices, its primary purpose was to emphasize the size of Paris and its situation within a series of hills: Montmartre, the Mont Valérien and the Buttes Chaumont.

Another view from a hilltop, taken at Montmartre by John Lewis Wolfe (1798-1881) in 1819, offers a quite different composition (Fig. 2)<sup>6</sup>. A pupil of the architect Joseph Gwilt (1784-1863), Wolfe undertook a continental journey between 1819 and 1821. Although he didn't engage in a significant architectural practice following his travels, he remained one of Charles Barry's closest friends, after they met in Italy. While in Paris, Wolfe spent considerable time recording his visit, drawing in his sketchbook. In his view of the city's skyline, he meticulously labelled every building standing out, in a manner comparable to the printed prospects of 17<sup>th</sup>-century cities. This suggests his primary focus was not the size of the city but rather the placement of its major landmarks as a way of apprehending the layout of Paris's urban landscape. Similarly, another drawing by Poynter, executed from the Père Lachaise<sup>7</sup>, reveals how he carefully placed the outlines of the principal Parisian sites: the Pantheon on the left, Notre-Dame and Saint-Sulpice in the centre and the dome of the Invalides on the right-hand side.

All of these views, taken from commanding vantage points, enabled architects not only to apprehend the essential features of Paris's urban landscape but also to compare it to London. Reading some of the architects' notebooks, it becomes clear that the English capital was generally at the forefront of their minds when they were looking at Paris. In 1802, for example, George Tappen (1771-1843) observed that Paris:

bears no kind of comparison with London in point of cleanliness and comforts; still the architecture prevailing in the palaces, theatres, and other public buildings of a modern date, possesses a boldness and magnificence superior to our own capital [Tappen 1806, 8].

Tappen's comment echoes that of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>-century travel writers who regularly compared the two capitals in terms of beauty and modernity, as highlighted by several recent studies [Hancock 2003; Thorold 2008, 41]. However, when looking at Paris from high vantage points, not all architects were impressed by the magnificence of its public buildings. John Lewis Wolfe, commenting on the sketch mentioned above, wrote in his diary:

From the Telegraph we had a most delightful view of Paris and its environs [...] There was a considerable vapour hanging over the City of a whitish colour, here and there a column of True English smoke was seen rising from the manufactories where coal is burnt. No great lines, or streets can be distinguished in this bird's-eye view of Paris, nor can the

<sup>6</sup> London. Royal Institute of British Architects. SKB374.3, f. 39r.

<sup>7</sup> London. British Museum. 1982.U.995.



Paris's Rue de Rivoli, underlining the perpetual dialogue between the two capitals. In this context, the panoramic sketches of Paris provided English architects with a way to map its layout and landmarks while assessing its urban character. These drawings, along with the diaries, illustrate their expectations and criteria regarding the urban landscape of a great capital city. By comparing Paris to London, architects sought to evaluate the latter's growth and position as Europe's leading metropolis.

### Views from the banks of the Seine: «always a noble scene»

A similar attitude is revealed in the second type of views completed by English architects: views of the Seine. Strolling by the river was one of the main activities for an Englishman in Paris, especially after the Napoleonic Wars. During the Empire, a series of significant embellishments transformed the face of the river: new bridges were erected, houses were demolished on the existing ones, and three kilometres of quays were built [Garric 2015, 219]. These changes made it easier and more enjoyable to take a walk along the Seine.

Particularly attentive to modern improvements such as those carried out by Napoleon, English architects recorded detailed impressions of their promenades. Joseph Woods (1776-1864), for instance, spent several months in Paris describing his visit. Although he didn't enjoy a considerable architectural practice in London, he was active within the professional sphere, notably as a founder and the first president of the London Architectural Society. In *Letters of an Architect*, published in 1828, he reflected on his 1816 visit to Paris:

One of my first employments at Paris was to ramble over it and take a general view of the city. I crossed the Seine at the Pont Louis Quinze, and walked along the noble quays as far as the Island, admiring, on the opposite side, the vast extent of the united palaces of the Tuilleries and Louvre, which, whatever may be the defects and incongruities of their architecture, must always, from their long continued lines, communicate to a stranger the idea of great magnificence. The quays themselves are also an object well worthy of attention, they form a wide street on each side of the river, which is embanked in stone throughout its whole course, in Paris; and whether I looked up the river, towards the Pont Neuf and Notre Dame, or downwards, to the Chamber of Deputies, the Pont Louis Seize, the Champs Elysees, and Mount Valerian, I had always a noble scene before me [Woods 1828, 21].

Woods' praise lies in the conjunction of places dedicated to walking (the quays) and imposing public edifices. According to him, these elements are fundamental in creating a beautiful view that commands admiration. Similarly, Charles Barry noted in his diary in 1817 that «the quays undoubtedly present the best view of Paris. They are very extensive

and skirted with public buildings some of which are in very good taste»<sup>10</sup>. Like Woods, public architecture played a prominent role in Barry's appreciation of the river's scenery. This feature is perhaps even more highly valued by English architects because it is absent from the River Thames. Renowned for its width, which facilitates extensive commercial activity, the Thames was regularly compared to the Seine by English travellers from the eighteenth century onwards. While Barry noted the Seine's narrowness in contrast to the Thames<sup>11</sup>, Woods did not mention that difference. Instead, he highlighted that the saturation of the Thames' shores made it impossible to create quays like those in Paris [Woods 1828, 21]. Indeed, unlike Paris, London lacked quayside areas dedicated to commercial or pedestrian activities at that time. This attention to the size of the river and the grandeur of its wharfs illustrates how the water plays a significant role in shaping the image of a city. Scholars such as Isabelle Backouche and Donatella Calabi have shown that, for great metropolises like Paris and London, the river was regarded as a fundamental element and could embody the city's urban identity [Backouche 2016; Calabi 2008]. It is likely, therefore, that English architects saw the Seine as the epitome of Paris's urban landscape and the essence of its beauty.

The prominence of the river in shaping the cityscape explains why several architects created numerous drawings of it. Philip Hardwick (1792-1870), for instance, completed no fewer than six wide-ranging views of the river (Fig. 3)<sup>12</sup>. The son of the architect Thomas Hardwick (1752-1829), Philip travelled to France in 1815, before visiting Italy three years later. Each of the six views he created in Paris featured a bridge and a major public building: the Pont Louis XVI (or Pont de la Concorde) and the Chamber of Deputies; the Pont des Arts and the French Institute (or Collège des Quatre Nations); the Pont de la Tournelle and Notre-Dame; the Pont Royal (now the Pont du Carrousel) and the Louvre. Similarly, the architect and draughtman James Hakewill (1778-1843) spent some time in Paris in 1816 before going to Italy and completed seven views from the Seine [Cubberley Herrmann 1992]<sup>13</sup>. Apart from specific buildings he drew near the Parc Monceau, all of Hakewill's Parisian drawings focused primarily on portraying the river.

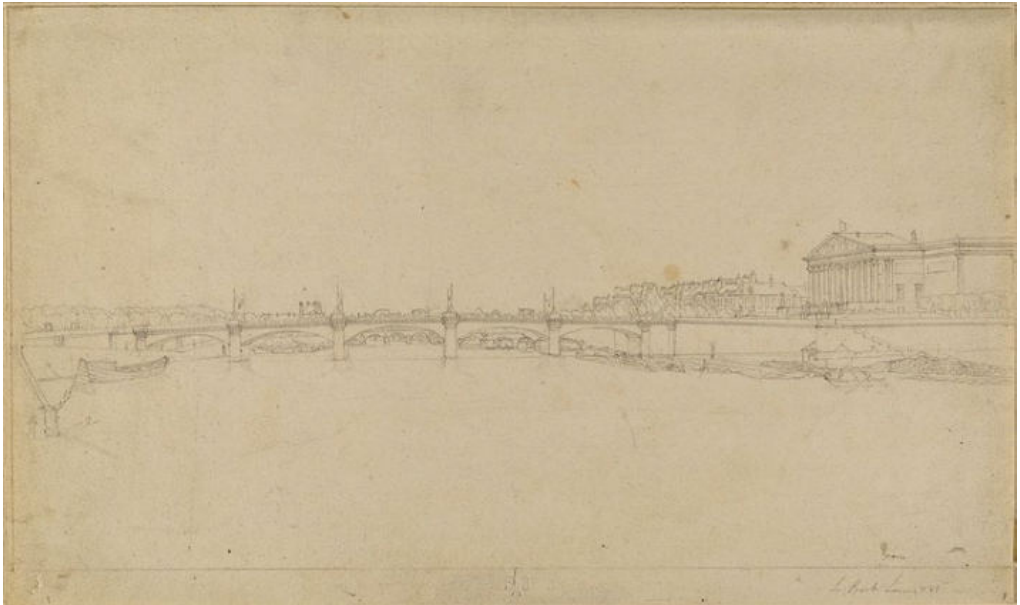
Nevertheless, one specific subject seems to have particularly attracted the attention of the architects: the view of the Pont Louis XVI (or Pont de la Concorde) and the Chamber of Deputies. This motif was certainly noteworthy, as it was depicted not only by Hardwick (twice) but also by Poynter and Hakewill (Fig. 4). Their fascination may stem from the reputation of the architect and of the patron responsible for the bridge and the façade. The bridge was designed by Jean-Rodolphe Perronet in 1791, while the façade of the Chamber of Deputies was commissioned by Napoleon in 1806. Perronet

<sup>10</sup> London. Royal Institute of British Architects. SKB399/1, f. 12v.

<sup>11</sup> London. Royal Institute of British Architects. SKB399/1, f. 12v.

<sup>12</sup> London. Royal Institute of British Architects. SD85/4(1-6).

<sup>13</sup> Rome. British School at Rome. JH[DRA]-008; JH[DRA]-009; JH[DRA]-010; JH[DRA]-013; JH[DRA]-015; JH[DRA]-016; JH[DRA]-018.



3: Philip Hardwick, *Pont Louis XVI and Chamber of Deputies*, 1815 ca. [London, Royal Institute of British Architects, SD85/4(1) © RIBA Collections].



4: Ambrose Poynter, *Pont Louis XVI and Chamber of Deputies*, 1830 ca. [London, British Museum, 1982.U.986 © The Trustees of the British Museum].

was highly esteemed by English architects, including Sir John Soane, particularly for his construction of the Pont de Neuilly erected between 1766 and 1772. Although Napoleon was not unanimous among Englishmen, architects remained keen to study his architectural accomplishments.

While these elements certainly played a role in English architects' desire to depict that specific view of the Seine, the repetitive composition of the drawings suggests an additional reason. Framed in the same manner and focusing on the perspective leading to the portico, the sketches highlight English architects' admiration for the connection between the river, the bridge and the lofty monument. This shared interest, expressed by three different architects, reinforces the significance, for a city, of displaying such features. It may also allude to the ongoing embellishments of London, including the construction of three new bridges across the Thames: Waterloo Bridge (1811-1817), Southwark Bridge (1813-1819) and Vauxhall Bridge (1816). English architects were undoubtedly aware of these developments and were keen to compare them with the bridges of their neighbours. Hardwick, for instance, drew nine different bridges in Paris and its environs during his stay in 1815. At that time, the French capital featured 13 crossings over the Seine, while London only had three (London Bridge, Westminster Bridge and Blackfriars Bridge). It is likely, therefore, that English architects' fascination with the banks of the Seine stemmed from its combination of numerous impressive bridges and distinguished public architecture.

All of the drawings completed and the interests shown in Paris, may also have paved the way for, or stimulated new debates about, the approaches to London Bridge. The latter was the first bridge built in the capital during the Roman times and remained the primary link between the banks of the Thames for centuries. By the early 19<sup>th</sup> century, however, it had fallen into disrepair. The House of Commons decided to rebuild the bridge slightly upstream, rather than modify it. Although John Rennie's design was selected in 1821, his younger son, John Rennie the Younger, oversaw the reconstruction after his father's death in October of that year. The new London Bridge was inaugurated a decade later, on the 1<sup>st</sup> of August 1831 [Watson, Brigham, Dyson 2001, 163-165].

Even before the completion of the bridge, projects about the embellishments of its approaches were being considered. The editor of the *Mechanics' Magazine* suggested that rebuilding the bridge would «furnish an excellent opportunity for adding so noble a monument [a triumphal entrance] to the metropolis»<sup>14</sup>. In 1829 the Corporation of London presented designs from several architects to Parliament for the bridge's approaches. Henry Roberts (1803-1876) and Charles Robert Cockerell, for instance, both proposed the addition of large buildings with classical porticos to enhance the view from either side of the bridge<sup>15</sup>. While these designs did not specifically replicate the façade of the Chamber of Deputies, they convey a similar vision of a metropolis in which the river is bordered by noble monuments to excite admiration and pride. As London Bridge

---

<sup>14</sup> *Mechanics' Magazine*, VIII (208), 18 August 1827, f.65r.

<sup>15</sup> New Haven. Yale Center for British Art. B1975.2.635 and B1975.2.632.

was both the symbolic and physical entrance to the English capital [Arnold 2000, 19], English architects' focus on Parisian views of the Seine, may have stimulated thoughts and reflections on an ideal urban vision for the Thames and its approaches.

### Views taken from the outskirts: between city and country

While most travellers walked extensively and repetitively along the banks of central Paris, some ventured further afield to explore the city's outskirts. The practice of going beyond the city walls was uncommon among architects unless they had a specific destination in mind. These destinations generally included the Père Lachaise cemetery, Montmartre or Versailles. Apart from these celebrated sites, architects rarely explored the landscapes around Paris with the intention of making sketches. However, during the early decades of the 19<sup>th</sup> century, at least 3 of them sought to capture the scenery of Paris's environs: Robert Smirke (1780-1867), later architect of the British Museum, James Hakewill and Ambrose Poynter.

While visiting Paris during the Peace of Amiens in 1802, Smirke created a sketch that illustrates, to some extent, a particular interest in Paris's suburbs. Held at the Yale Center for British Art, the sketch provides a rapid view of Paris from its southern outskirts, near the Hôpital Bicêtre<sup>16</sup>. The foreground depicts large meadows punctuated by a few houses and windmills, while the background reveals the Paris skyline, dominated by the ever-recognizable dome of the Pantheon and the hills of Montmartre. During his stay in the French capital, Smirke did not produce many drawings. Apart from a plan of the Pantheon and drawings of Juliette Récamier's renowned apartment, this view is the only visual record of Paris's urban landscape that he brought back to England. The reason for this lies possibly in the fact that Smirke travelled from Paris to Italy with the painter William Walker, about whom little is known. Scholars have shown how, driven by the same enthusiasm towards landscape, painters and architects frequently drew side by side during their journeys abroad [Giraud-Labalte 2020]. Indeed, while en route to the south of France, Smirke produced numerous views of cities such as Lyon, Nîmes, Arles and Aix-de-Provence. The drawing of Paris from the Hôpital Bicêtre, therefore, likely forms part of this broader artistic practice.

During his stay in Paris in 1816, James Hakewill also paid attention to the environs of the city with an approach reminiscent of a painter. Although trained as an architect, Hakewill's father was a landscape and portrait painter, and this artistic background is reflected in his travel sketches. Among the dozen drawings he made while in Paris, three were created from the city's fringes. The first depicts the Barrière de la Gare, a tollhouse located on the Quai de la Rapée, in the eastern part of the city<sup>17</sup>. The other two show different perspectives of Paris taken from the heights of Chaillot and Passy, on the

---

<sup>16</sup> New Haven. Yale Center for British Art. B1977.14.370.

<sup>17</sup> Rome. British School at Rome. JH[DRA]-013.

city's western side<sup>18</sup>. The first drawing focuses on a specific building – the tollhouse – positioned at the centre of the composition, with Paris's skyline in the background. In contrast, the other two drawings dedicate much more space to the natural elements in the foreground, emphasizing rocks, trees and the greenfield. While they both possess aesthetic qualities and pleasing compositions (akin to a painting), they also reflect an architectural curiosity: a desire to define the limits of the city, exploring where it begins, where it ends, and how nature integrates (or not) into the urban environment.

This interest in the city's edges appears to have been significant for architects visiting Paris. Ambrose Poynter, for instance, devoted 10 sheets to sketches of the outskirts and suburbs of the metropolis. Most of these drawings are held by the British Museum, while one belongs to the Yale Center for British Art and another, previously mentioned (Fig. 1), is in the Royal Institute of British Architects collection. Although these are now separate loose sheets, it is likely that they originally formed part of the same sketchbook, used by Poynter around 1830 while he was living in Paris. In addition to these, Poynter completed four watercolours based on his original sketches, some of which were published posthumously by his family in a book entitled *Drawings by Ambrose Poynter architect 1836* [Poynter 1933].

Taken together, this ensemble of views demonstrates the extent to which Poynter meticulously scrutinised every part of Paris's outskirts. He not only visited the northern area of Montmartre, as most travellers do, but also ventured to less frequently sketched locations such as Monceau (Fig. 5). Views from the Père Lachaise Cemetery and the Buttes Chaumont indicate that he explored the eastern parts of the capital as well. However, his work suggests a particular preference for the west, as evidenced by his numerous views from the Mont Valérien, Grenelle, Passy and Saint-Cloud. Most of these are arranged similarly, with the foreground dominated by natural features and the background representing Paris's urban landscape and skyline. Though created near the city walls, the walls themselves are rarely visible in Poynter's compositions, appearing only in views taken from Grenelle and Monceau (Fig. 5-6). The physical limits of the city are subtly disguised, blending into the trees, buildings and roads.

Nevertheless, the boundaries of the city remain traceable. Through the striking contrast between the natural scenery in the forefront and the urban landscape in the background, Poynter creates a blurred line, suggesting the beginning and the end of Paris without focusing on its actual physical limits (the surrounding walls). This attitude towards Paris's urban landscape appears to be a *unicum* among English architects who travelled to France. No other architect produced as many visual records of Paris's outskirts. This emphasis may stem from Poynter's interest in watercolour. Before and during his involvement with the Institute of British Architects (founded in 1834), Poynter presumably considered pursuing a career as an artist. While in Paris between 1830 and 1832, he studied watercolour drawing under Thomas Shutter Boys (1803-1874), alongside William Callow (1812-1908). Although Boys and Callow extensively depicted Paris's

---

<sup>18</sup> Rome, British School at Rome, JH[DRA]-015 and JH[DRA]-018.



**5:** Ambrose Poynter, *View of Paris between Grenelle and Vaugirard*, 1830 ca. [London, British Museum, 1982.U.993 © The Trustees of the British Museum].



**6:** Ambrose Poynter, *View of Paris taken near Monceau*, 1830 ca. [London, British Museum, 1982.U.992 © The Trustees of the British Museum].

urban landscape, they primarily focused on the centre of the capital. Occasionally, both created watercolour views of Paris and its environs, but their works generally exhibited the river Seine as their focal point<sup>19</sup>.

By contrast, Poynter's drawings rarely feature the Seine, except in a watercolour of the Pont de Grenelle [Poynter 1933, 17]. This singularity raises the question about the intended purpose of his work. Perhaps Poynter considered publishing a collection of picturesque views of Paris from its outskirts, deliberately avoiding the river Seine and its emblematic buildings. Previous books and aquatints such as Thomas Girtin's *Picturesque Views in Paris* (1802), Jean-Baptiste Sauvan's *Picturesque Tour of the Seine* [Sauvan 1821], Frederick Nash's *Picturesque Views of the City of Paris and its Environs* [Nash, Scott 1820], or Augustus Charles Pugin's *Paris and its Environs* [Pugin, Heath, Ventouillac 1829], had already extensively covered these subjects. By offering an alternative selection of views, Poynter could have distinguished himself from other artists. Simultaneously, it might have allowed him to become a member of the New Society of Painters in Water Colors, resurrected in 1831 after its fold in 1812. Although there is no evidence that he became a member, the quality of his watercolours and the inclusion of his signature demonstrate the value he placed on his artistic work.

Whether or not Poynter intended to exhibit his Parisian views, they offer a unique vision of Paris's urban landscape. Emphasizing the natural and countryside atmosphere surrounding the city walls, Poynter highlights the romantic and picturesque character of these areas. In his drawings, no signs of industrial activity are to be found. Instead, they sometimes include peasants and animals grazing in the fields. This quite rural setting contrasts sharply with the grand buildings visible in the background – a scenery that was often admired by English visitors. For instance, in describing a view of Paris from Ménilmontant, created by Frederick Nash, John Scott declared:

The magnificent rows of trees [...] give much grandeur to the view ; and the towers, domes, and spheres of Paris, seen beyond them (amongst which the gilded Invalids, and the light graceful Pantheon, are almost always conspicuous) wear a look of enchantment in consequence of the beauty of the vista leading up to them [Nash Scott 1820, plate 1].

This symbiosis between city and country is reflected in Poynter's drawings. However, it is slightly an idealised vision of Paris. While industrial activities were not extensive, they were still visible in the environs of the capital, notably near La Villette, Bercy, Grenelle and Javel [Rouleau 2001, 207]. Thus, Poynter purposely avoided the representation of chimneys and warehouses to enhance the presence of nature in Paris's outskirts.

The motivation behind his creation of a collection of pleasant views may lie in another conscious or unconscious comparison between France and England. In the 1830s, London presented a markedly different landscape from its French counterpart. Unlike Paris, it was not an enclosed city with custom barriers. By that time, it had expanded to

<sup>19</sup> New Haven. Yale Center for British Art. B1993.30.43 and B1975.3.1108.

nearly six miles (less than 10 km) from east to west and nine miles (14,5 km) from north to south [McKellar 2013, 8]. This rapid expansion created a sense of unknowability among the contemporaries, fostering the image of London as a monstrous city. Paris, on the other hand, had yet experienced such substantial growth. Its size appeared quite controllable thanks to the walls surrounding it. Poynter's drawings help to convey this image of Paris. They show that, with its array of domes and spires within a series of hills, the capital of France could be easily grasped and delineated, compared to the elusive city of London. Simultaneously, they portrayed Paris as a city around which natural landscape still prevails – a strong contrast to the smog, pollution and industries that increasingly characterised London's environment. Whether or not Poynter deliberately evoked the image of London when creating these views, his drawings provide unique evidence of the rural outskirts of Paris before the construction of the *Enceinte de Thiers* in 1841.

## Conclusion

English architects paid close attention to Paris's urban landscape during their visits in the early decades of the 19th century. They regularly observed and commented on its composition before recording their impressions through a range of visual representations. These depictions, drawn from three vantage points – hilltops, the banks of the Seine, and the city's outskirts – not only celebrated Paris's grandeur and picturesque qualities but also served as a comparative lens through which architects praised or criticised London's urban environment.

The views from the hilltops offered a means to analyse the defining features of Paris's urban layout. They often highlighted what architects considered noteworthy while exposing Paris's perceived flaws compared to London. In contrast, views along the Seine celebrated the magnificence of Paris, with its riverfront adorned by lofty public buildings. Such impressions likely impacted the architects' considerations of London's own quays and riverside improvements. Meanwhile, depictions of Paris's outskirts, though less common, underscored an interest in the city's boundaries and its interplay with the surrounding countryside. Although these drawings share similarities with contemporary watercolours, they likely reflect a broader reflexion on urban expansion and its consequences on landscape.

While Paris's domes and public buildings usually evoked admiration, its perceived lack of industrial dynamism highlighted cultural and infrastructural differences with its English rival. By framing Paris as both a model and a counterpoint to London's vastness and industrial prowess, these views contributed to shaping the evolving urban visions of the 19th-century European metropolis. Alongside architects' diaries, the sketches remain valuable artifacts, embodying the dual roles of architects as creators and commentators of their time. A more comprehensive study, encompassing French and English architects' drawings of both cities, could offer deeper insights into the development of Paris and London as "capitals of the 19th century" and reveal how their mutual observations shaped their architectural and urban landscapes.

## Bibliography

- ARNOLD D. (2000). *Re-presenting the Metropolis: Architecture, Urban Experience, and Social Life in London, 1800-1840*, Aldershot, Ashgate.
- ARNOLD D. (2016). *Relative Values: London and Paris as Cross Channel Cousins*, in *Paris-Londres*, a cura di D. Arnold, J.-L. Cohen, Gollion, Infolio Editions, pp. 131-167.
- BACKOUCHE I. (2016). *La trace du fleuve: la Seine et Paris, 1750-1850*, Paris: Éditions EHESS.
- CALABI D. (2008). *Il fiume nelle grandi città commerciali di età moderna*, in *La città e il fiume: secoli XIII-XIX*, a cura di C. M. Travaglini, Roma, École française de Rome, pp. 1000-1010.
- CUBBERLEY T., HERRMANN L. (1992). *Twilight of the Grand Tour: a Catalogue of the Drawings by James Hakewill in the British School at Rome Library*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato: Libreria dello Stato.
- DUFFY S., a cura di (2013). *The Discovery of Paris: Watercolours by Early Nineteenth-Century British Artists*, exhibition catalogue (Wallace Collection, London, 20 June - 15 September 2013), London, Wallace Collection.
- FARINGTON J. (1978). *The Diary of Joseph Farington*, a cura di K. J. Garlick, A. Macintyre, New Haven, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press.
- GARRIC J.-P. (2015). *L'édilité et les équipements, marchés, halles, thermes, fontaines*, in *Napoléon et Paris: rêves d'une capitale*, catalogo della mostra (Paris, Musée Carnavalet, 8 April - 30 August 2015), a cura di T. Sarmant, F. Meunier, C. Duvette, P. De Carbonnières, Paris, Paris-Musées: Musée Carnavalet-Histoire de Paris, pp. 219-225.
- GIRAUD-LABALTE C. (2020). *Voyage d'un groupe d'artistes au royaume de Naples, en 1821: Barbot, Desplan et les autres*, in *À travers l'Italie: édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français, 1750-1850*, a cura di A. Brucculeri, C. Cuneo, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, pp. 190-209.
- HANCOCK C. (2003). *Paris et Londres au XIXe siècle : représentations dans les guides et récits de voyage*. Paris, CNRS Éditions.
- MCKELLAR E. (2013). *Landscapes of London: the City, the Country and the Suburbs, 1660-1840*, New Haven, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art.
- NASH F., SCOTT J. (1820). *Picturesque Views of the City of Paris and its Environ ; consisting of views on the Seine, public buildings, characteristic scenery, etc. With appropriate descriptions*, vol. 2, London, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.
- POYNTER A. (1933). *Drawings by Ambrose Poynter architect 1836, presented to her by Sir H.E. and Lady Poynter*, Oxford, Oxford University Press.
- PUGIN A. C., HEATH, C., VENTOUILLAC L. T. (1829). *Paris and Its Environs, displayed in a series of two hundred picturesque views, from original drawings*, vol. 1, London, Jennings and Chaplin.
- RICH A., KIERKUC-BIELINSKI J., a cura di (2014). *Peace Breaks Out! London and Paris in the Summer of 1814*, catalogo della mostra (London, Sir John Soane's Museum, 20 June - 1 September 2014), London, Sir John Soane Museum.
- ROULEAU B. (2001). *Du mur aux remparts, la petite banlieue*, in *Les enceintes de Paris*, a cura di B. de Andia, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'armée, 2001), Paris, Action artistique de la ville de Paris, pp. 204-209.
- SALMON F. (2000). *Building on Ruins: the Rediscovery of Rome and English Architecture*, Aldershot, Ashgate.
- SAUVAN J.-B. (1821). *Picturesque Tour of the Seine from Paris to the Sea*, London, R. Ackermann.

SCOTT J. (1815). *A Visit to Paris in 1814: Being a Review of the Moral, Political, Intellectual, and Social Conditions of the French capital* (3<sup>rd</sup> edition.), London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown.

TAPPEN G. (1806). *Professional Observations on the Architecture of the Principal Ancient and Modern Buildings in France and Italy*, London, William Ballintine.

THOROLD P. (2008). *The British in France: Visitors and Residents Since the Revolution*, London, Continuum.

WATSON B., BRIGHAM T., DYSON T. (2001). *London Bridge: 2000 Years of a River Crossing*, London, Museum of London Archaeology Service.

WOODS J. (1828). *Letters of an Architect, from France, Italy, and Greece*, vol. 1, Londres, J. and A. Arch.

# FROM NAPLES TO OTTOMAN ISTANBUL: A PHOTO ALBUM IN SULTAN ABDÜLHAMID II'S COLLECTION<sup>1</sup>

ALEV BERBEROĞLU

## Abstract

*This study concentrates on the late nineteenth-century photo album entitled Napoli in Sultan Abdülhamid II's collection. It analyses how the city was represented and perceived through the photographs along with their captions in Italian and Ottoman Turkish. The paper argues that as the album went through different stages of production, mediation, and recontextualisation, not only did the photographs acquire new layers of signification but also their function shifted from touristic to instructive in the Ottoman context.*

## Keywords

*Photography, Naples, Giorgio Sommer, Ottoman Empire, Sultan Abdülhamid II.*

Abdülhamid II, who reigned as the sultan of the Ottoman Empire from 1876 to 1909, is well-known for his predilection for photography. His strong belief in the power of images led to his impressive collection in his library at Yıldız Palace in Istanbul consisting of more than 36,000 photographs, which spread through the pages of 918 albums. Abdülhamid's collection that developed over time with purchases, commissions, and gifts contains not only photographs taken in the Ottoman lands but also those which were taken abroad, including over a thousand photographs from Italy. This study delves into the latter category and examines a late nineteenth-century album entitled *Napoli* in the sultan's collection to grasp how the city was represented and experienced through the photographs. The album provides a significant and compact case study for cross-cultural analysis to discuss how the image of Naples was constructed through a careful selection of artistic photographs by the studio of Giorgio Sommer (1834-1914) with captions in Italian and Ottoman Turkish. Furthermore, an in-depth examination of the album's visual and material aspects will shed light on the way these photographs from Italy were likely received and interpreted in the Ottoman context. The paper argues that

---

<sup>1</sup> The research for the present publication has been supported by the Bibliotheca Hertziana-Max Planck Institute for Art History (BH-P-23-30).

as the photo album went through different stages of production, mediation, and recontextualisation, not only did the photographs acquire new layers of signification but also their function shifted from touristic to instructive.

The scholarship that has focused on German-born Giorgio Sommer's photography has so far analysed his works mainly from the perspective of late nineteenth-century tourism in Naples and its outskirts. Sommer, who began his career at a young age in Frankfurt moved to Italy in 1857, first to Rome and then to Naples, for he «was clearly motivated by the growing tourist market» [Pelizzari 2011, 58]. According to the dominant line of interpretation, his photography responded to the demands of the tourists who were in search of souvenirs that would function as visual reminders, or rather testimonies, of their travels. For example, curator Adam Weinberg has argued that:

Sommer's photographs, like those of other commercial tourist-photographers of his time provided a means for the tourist to remember and recount his tour. These photographs were surrogates for reality which potentially enabled them to transfer an entire trip from one place to another and to reexperience it at will. Photographs were chosen by these tourists, [...] because they approximated their remembrance of the places they visited. The photographic albums which these tourists often assembled permitted a personal reconstitution of a trip based on and selected from various commercial photographers' stock of images [Weinberg 1981, 10].

Despite being a sound argument applicable to numerous case studies, this generalising approach fails to notice and acknowledge the presence and agency of other consumers of the photographs, those, for example, who did not collect Sommer's works in order to immortalise their travels but had entirely different motivations.

A case in point is Abdülhamid II's Naples album under discussion, which serves to convey a "reliable" summary of its urban layout, built environment, cultural heritage, and the natural beauties of its outskirts as succinctly as possible in twenty-four photographs. Being a reserved ruler who preferred a secluded and private life inside his Yıldız Palace in Istanbul, the Ottoman sultan ensured the constant inflow of information in diverse formats both about his empire and the world at large. Bureaucratic correspondence, reports, telegraphs, statistics, lists, printed media, books, journals, periodicals, albums, images, maps, etc. arrived daily so that the sultan could stay constantly updated and informed, while photography had a vital role in this ambitious undertaking. Interpreting this Hamidian palatial space overflowing with textual and visual data as an «archival field», Ahmet Ersoy and Deniz Türker define Yıldız Palace as «the new nerve center of Ottoman administration where the sultan condensed his power» [Ersoy, Türker 2022, 321]. Hence, the photo albums from around the world, including the Naples album in question, need to be considered as a part of this massive collection that reflected Abdülhamid II's apparent aspiration to achieve omniscience by means of the accumulated visual and textual data. In this respect, each album that entered the sultan's collection functioned as the mouthpiece of its respective geography, which was responsible for an "accurate" representation of places, people, or things. At this point it is useful to recall how the Ottoman sultan justified his preference for pictures

in his own articulation: «Every image (*resim*) is a thought. One image can prompt (*telkin*) political and sentimental meanings (*siyâsî ve hissî manalar*) that a hundred-page text cannot. That is why I benefit more from images than contents recorded in writing (*tahrîrî münderecâtlar*)» [Türker 2018, 66]. This approach is indeed a reflection of the dominant nineteenth-century belief that photographs represented plain “facts” due to the indexicality of photography. Similarly, historian and cultural geographer Joan W. Schwartz argues, regarding the early era of the medium, that «[...] photographs were believed to communicate unmediated truths. As such, they transformed the very act of seeing and extended the authority of visual truth from the confines of actual experience to the verisimilitude of photographic realism» [Schwartz 1996, 35]. Hence, within the visually rich archival space of the Ottoman sultan’s palace, the photo albums which contain images from abroad – like Sommer’s album of Naples – served as a means of producing geographical and cultural knowledge about distant cities and places, which were then considered as reliable sources of information. Therefore, through perusing the albums, the viewer, in this case, the Ottoman sultan (and possibly his close social circle) in the guise of an “armchair traveller” could go on a virtual trip observing the spatial representations forming his own «imaginative geographies» [Schwartz, Ryan 2020]. Sometimes encountering only photographs, and other times images supplemented with explanatory captions, the Ottoman viewer was guided from page to page following an edited narrative sequence.

The Naples album, which was likely a gift for the Ottoman sultan in the late 1880s, or 1890s, was designed in a way that would lead the viewer towards a pre-determined impression and conclusion from the moment he encounters the leather-bound volume until he arrives at the final page. This was achieved, for instance, through the sleek binding connoting prestige, which implies that it was created for an exclusive audience. The album’s crimson cover bears the title «Napoli» in gold embossed capital letters (Fig. 1). On the upper right corner a metal, perhaps silver, monogram is attached, where it is possible to discern three stylised and interlocked initials, which appear to be the letters L, H, and T, with a minor margin of error. In the absence of written sources as to how the album entered the sultan’s collection, I would argue that this material addition on the cover attests to the fact that it was a personalised gift on the part of the purchaser, whose monogram would be recognisable to the recipient. Moreover, unlike many other albums in Abdülhamid II’s collection, which were bound by Ottoman court binders in Istanbul at Yıldız Palace, the Naples album was prepared and bound at Giorgio Sommer’s studio reflecting the photographic choices of its purchaser (Fig. 2). Hence, the photo album arrived from Naples to Istanbul preserving its authenticity, originality, as well as locality. The album’s travel from southern Italy to the Ottoman capital turned it into a rare art object in the new geographical and cultural context, thus adding to its material value.

The name of the Italian city that appears on the album definitively pins the photographs on the world map, hence whatever visual representation its pages will reveal to the viewer needs to be considered unquestionably as Naples. However, this title contributes to the construction of an imaginative geography from the start, because, upon closer



1: Giorgio Sommer, cover of the photo album *Napoli* in the Collection of Abdülhamid II, n.d. [Directorate of National Palaces, Istanbul. YSKH.YA.91452].



2: Giorgio Sommer, *Napoli*, n.d. [Directorate of National Palaces, Istanbul. YSKH.YA.91452].

examination, it deviates from spatial accuracy, and therefore, becomes deceptive from the perspective of cartographic reality. For example, there are several photographs that focus on the urban sphere of Naples including its major streets – e.g., Via Roma – and prominent religious, cultural, and commercial buildings of the city, which are historically, culturally, and architecturally important such as the Certosa di San Martino and the Galleria Umberto Primo. However, alongside these images, there are also photographs of places quite far away from the city of Naples, such as the Grand Hôtel dei Cappuccini on the Amalfi Coast and the Tempio di Nettuno in Paestum, both of which were part of the Province of Salerno. By bringing together distant locations, the photo album shrinks the spatial distance between them and thus manipulates the Ottoman viewer who is not familiar with the geography of southern Italy into thinking that each and every photograph compiled under the title *Napoli* represents the city of Naples. This, in turn, creates geographical inconsistencies and spatial ambivalence. Where does the city begin and where do the suburbs end? Where is the city centre and how far is it to the Temple of Neptune? These questions remain unanswered by the sultan's photo album under discussion causing an imaginative perception.

Another aspect of the album that contributed to the way it was perceived in the Ottoman context was the presence of printed captions in Italian and their handwritten translation-cum-descriptions in Ottoman Turkish. The latter were added either by the purchaser of the album, one of the palace clerks, or a palace librarian. The brief captions in Italian were prepared by Sommer's studio following a factual approach, whereas the Ottoman Turkish captions hint at different purposes varying from informative to guiding. For example, the first photograph that one sees in the album, which begins its narrative sequence, is simply titled «Napoli Panorama» in Italian (Fig. 3). In contrast, the handwritten caption in Ottoman Turkish is much longer and hides an unexpected message, which praises not only Naples but also Istanbul, while symbolically creating a cultural and geographical connection between the two cities. It reads as follows: «The general view of the City of Naples, which is, after Istanbul, famous in the world for the beauty of its scenery»<sup>2</sup> This opening photograph plays a crucial role in the way the Ottoman viewer experiences also the rest of the images in the album, because by providing a general overview of Naples with a clear message right at the beginning, it prepares the viewer before he moves on to the following photographs, where the thematic focus narrows down on specific monuments, buildings, and locations of cultural and historical significance. In other words, both the panoramic photograph and the accompanying handwritten caption prepare the Ottoman viewer calling for a comparative reading beginning from the first picture and they condition his gaze to look for similarities between these two important port cities. Examining a late nineteenth-century album with photographs of Rome, which are accompanied by similar handwritten explanatory captions, art historian Maria Antonella Pelizzari demonstrates how comparing different

<sup>2</sup> Istanbul, Directorate of National Palaces, YSKH.YA.91452.0001 [translation by the author].



3: Giorgio Sommer, *Napoli Panorama*, n.d. [Directorate of National Palaces, Istanbul. YSKH.YA.91452.0001].

cities, places, and monuments in the form of textual hints next to photographs serves the purpose of rendering the subject more comprehensible to the viewer. Pelizzari writes:

St Peter's in Rome is compared in size with Milan Cathedral, St Paul's in London, St Sophia in Constantinople and the Cathedral in Cologne. Through the standardized process of measuring feet and stones, everything becomes familiar. The Eiffel Tower is seen through the filter of the Washington Monument, as St Peter is compared to St Paul [Pelizzari 2020, 63].

Similarly, in the case of Abdülhamid II's album in question, Naples is to be seen through the filter of Istanbul.

The analogy between the two port cities does not appear to have been limited only to the context of this photo album, on the contrary, the idea re-echoes under different guises in late Ottoman and early Republican publications. Although further research is needed to fully substantiate this argument, examining an instance would be illuminating for the time being. In 1911, a painting reproduction entitled «Pleasant life in the old streets of Naples [translation by the author]» appeared in the popular Ottoman illustrated journal



4: Tablo: *Eski Napoli sokaklarında halâvet-i hayat* [Painting: Pleasant life in the old streets of Naples] (1911), in «*Servet-i Fünûn*», n. 1033, p. 445.

*Servet-i Fünûn* (Fig. 4).<sup>3</sup> A short paragraph in the same issue refers to the painting and points at the picturesque similarities that Naples and Istanbul share:

This week the scenery whose picture we include here depicts one of the old and poetic quarters of Naples, «Via del Carmine». These ancient Neapolitan streets, which would attract the inquisitive eyes of travellers and artists igniting their passion, remind us of the streets of Istanbul with their narrowness. They are sights to see with the laundry hanging from window to window to dry, children wandering around broken pavements, and women carrying jugs on their way to the fountains [Napoli'de Eski Bir Mahalle 1911, 451, translation by the author].

Evoking a sense of spatial and cultural familiarity between the two cities, the Ottoman author guides the readers as to how they should approach the picture they encounter on the journal page like the way in which the similar strategy of analogy was employed in the Naples album in Abdülhamid II's collection. Further archival research will

<sup>3</sup> Tablo: *Eski Napoli sokaklarında halâvet-i hayat* (1911), in «*Servet-i Fünûn*», n. 1033, p. 445.

shed light on how widespread this analogy between Istanbul and Naples was in the late Ottoman period.

The selection and the sequence of the photographs in the Naples album reflect the intentions of the unidentified purchaser, who could have been an Ottoman statesman, diplomat, or merchant, who was on a visit to the Italian city, or a foreign diplomat, who wanted to bring a special gift to the photography enthusiast sultan. Through his decisions, the purchaser worked to create a certain idealised image of Naples collating the photographs of its city centre and wider surrounding areas that would resonate with the interests of the Ottoman sultan dwelling in Istanbul. For example, Abdülhamid II, an opera lover, who had his private theatre in Yıldız Palace [Türker 2023, 190-198], would most likely be interested in seeing an image of Teatro di San Carlo in an album about Naples.<sup>4</sup> Furthermore, like the above-mentioned photograph entitled «Napoli Panorama» with the handwritten caption implicitly asking the viewer to compare it to Istanbul, the photograph entitled «Napoli – dal mare» also recalls the popular photographs taken by such prominent Ottoman studios as Abdullah Frères, and Sébah & Joaillier, which focus on the Bosphorus and the Golden Horn capturing the boatmen and architectural silhouette of the city from picturesque angles (Fig. 5). Hence, every photograph inside the album works to contribute to the intended meaning to describe Naples in familiar terms to the Ottoman eyes. Since the intention of the person who purchased the album seems to be creating links between Istanbul and Naples, he strived to represent the Italian city and its people in the best way possible which led to an idealisation hiding all the urban problems and imperfections. This effort contributed to reinforcing the imaginative representation of Naples as an indirect praise to Istanbul.

Besides the photographs showing urban landscape, monuments, cultural heritage, and outskirts of Naples, there is only one photograph, entitled «Tarantella», which focuses on the local people (Fig. 6). This metaphorical image is, in fact, a rare photomontage by Sommer that brings together photographs of different stereotypical characters – dancers, musicians, card players, a porter, a monk, children – in a dance scene portraying Neapolitans as a merry group of people, meanwhile Mount Vesuvius majestically sits in the background seen through the open door [Coke 1976, 23]. Curator Adam D. Weinberg considers this manipulated photograph born out of several photographic collages either «as a show-piece or experiment», yet acknowledges that the reason behind its creation remains unclear [Weinberg 1981, 39]. The photograph in the sultan's Naples album has a short caption in Italian «Napoli Tarantella», but in Ottoman Turkish, it clearly has an instructive purpose informing the Ottoman viewer about an aspect of the local culture: «The national Italian dance called Tarantella in Naples»<sup>5</sup>. Similar to the atmosphere of harmony and order that the urban photographs connote, the dance scene is a reaffirmation of their existence also among the people. The crowded and compositionally well-structured Tarantella scene is an idealised depiction of the city dwellers, and

<sup>4</sup> Istanbul, Directorate of National Palaces, YSKH.YA.91452.0007.

<sup>5</sup> Istanbul, Directorate of National Palaces, YSKH.YA.91452.0012 [translation by the author].



5: Giorgio Sommer, *Napoli dal mare*, n.d. [Directorate of National Palaces, Istanbul. YSKH.YA.91452.0004].

it is far from «the image of Southern Italy produced by and for Northern Europeans» which «reflect[s] a land riven with violence» culminating in staged photographs of, for instance, *lazzaroni*, and brigands [Bear 2022, 88-92]. The dance scene evokes not danger but peace, social harmony, and welfare. Since it is the only photograph that focuses on the people of Naples in the succinct visual narrative of the album, it comes to stand for the Neapolitans in general resulting in a representative mode that is in contrast to the one aiming for the Northern European travellers. Pelizzari and Wilcox argue that «[...] the broader British consumption of photographic images of Italy [...] took place within this larger and longer story of British engagement with the country, characterized by a sense of awe about the past mixed with feelings of superiority about the present», underlining that photography was «complicit in the construction of an ethnographic otherness that labels the Italian people as archaic and premodern. » [Pelizzari, Wilcox 2022, 10]. What emerges in the sultan's photo album, however, appears to be the search for similarity, not otherness, and equality, not superiority. This is why the photo album does not contain scenes of poverty, petty theft, violence, or brigandry.



6: Giorgio Sommer, *Napoli Tarantella*, n.d. [Directorate of National Palaces, Istanbul. YSKH.YA.91452.0012].

In addition to Sommer's photo album entitled *Napoli* under discussion here, Abdülhamid II's vast photography collection contains four more albums related to the Province of Naples, which were prepared and purchased by different people, whose identities are yet to be discovered. Due to the lack of archival sources that would clarify these issues, it is not always possible to shed light on the motivations of the purchasers. However, what research can achieve, instead, is an interpretation of each album's narrative content emerging from the selection and sequencing of photographs, as well as their captions in Italian and Ottoman Turkish. For example, whereas one album examines the ancient Roman city of Pompeii as an archaeological site of utmost significance, another album focuses on the Museum of Archaeology in Naples and aims to offer to the viewer a virtual tour of its various sections through photographs. Meanwhile, another album opening with a series of photographs documenting the 1906 eruption of Vesuvius investigates the profound impact of the volcano on the region through the centuries. In other words, each photo album functions in the manner of a book, which concentrates on one condensed topic and explores it by means of a visual narrative and textual additions.

It is possible to approach these photo albums as personalised visual encyclopaedias for the sultan, who was keen on learning about the world, in its widest sense, through photographs.

In conclusion, the album entitled *Napoli* in Abdülhamid II's collection summarises the city of Naples and its surroundings in twenty-four picturesque photographs by Giorgio Sommer that collectively emphasise not only the modernised and orderly urban centre of Naples but also the natural beauty, cultural, and archaeological wealth of its outskirts. Propagating imaginative geographies, the photographs represent an idealised image of Naples, where nothing but order, peace, and harmony exist. Since Sommer's clientele consisted mainly of tourists, who bought his photographs as visual records of their time in and around Naples, these picturesque and artistically composed images corresponded to the travellers' expectation from a souvenir album. However, as the album travelled from Italy to the Ottoman sultan's palace library in Istanbul, placed on a shelf next to a series of world globes, books on geography, and other photo albums, this recontextualisation and mediation added new layers of meaning while its function shifted from touristic to geographically and culturally instructive. As the handwritten captions guided the viewer, the Ottoman capital of Istanbul served as a filter through which the photographs of Naples were perceived, familiarised, and appreciated.

## Bibliography

- BEAR J. (2022). "Wild Grandeur and Shadowy Fears": *Picturing Danger in the Italian South*, in *The Idea of Italy: Photography and the British Imagination, 1840-1900*, a cura di A. Pellizzari, S. Wilcox, New Haven, Yale Center for British Art, pp. 88-95.
- COKE V. D. (1976). *Giorgio Sommer*, in «Bulletin - the University of New Mexico University Art Museum», n. 9, pp. 22-28.
- ERSOY A., TÜRKER D. (2022). *The Hamidian Visual Archive, 1878-1909: A User's Manual*, in *Crafting History: Essays on the Ottoman World and Beyond in Honor of Cemal Kafadar*, a cura di R. Goshgarian, I. Khuri-Makdisi, A. Yayıoğlu, Boston, Academic Studies Press, pp. 319-342.
- PELLIZZARI M. A. (2011). *Photography and Italy*, London, Reaktion Books.
- PELLIZZARI M. A. (2020). *Retracing the Outlines of Rome: Intertextuality and Imaginative Geographies in Nineteenth-Century Photographs*, in *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, a cura di J. M. Schwartz, J. R. Ryan, New York, Routledge, pp. 55-73.
- PELLIZZARI M. A., WILCOX S. (2022). *Introduction*. in *The Idea of Italy: Photography and the British Imagination, 1840-1900*, a cura di A. Pellizzari, S. Wilcox, New Haven, Yale Center for British Art, pp. 10-15.
- SCHWARTZ J. M. (1996). *The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies*, in «*Journal of Historical Geography*», vol. 22, n. 1, pp. 16-45.
- SCHWARTZ J. M., RYAN J. R. (2020). *Introduction: Photography and the Geographical Imagination*, in *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, a cura di J. M. Schwartz, J. R. Ryan, New York, Routledge, pp. 1-18.
- TÜRKER D. (2018). "Every Image is a Thought": *Nineteenth-Century Gift Albums and the Hamidian Visual Archive*, in *Ottoman Arcadia: The Hamidian Expedition to the Land of the Tribal*

*Roots (1886)*, a cura di B. Öztuncay, Ö. Ertem, Istanbul, Koç University Research Center for Anatolian Civilizations (ANAMED), pp. 65-83.

TÜRKER D. (2023). *The Accidental Palace: The Making of Yıldız in Nineteenth-Century Istanbul*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

WEINBERG A. D. (1981). *The Photographs of Giorgio Sommer*, Rochester, Visual Studies Workshop Press.

### **Archival sources**

Directorate of National Palaces, Istanbul. YSKH.YA.91452.

*Napoli'de Eski Bir Mahalle* [An Old Quartier in Naples] (1911), in «Servet-i Fünûn», n. 1033, p. 451.

*Tablo: Eski Napoli sokaklarında halâvet-i hayat* [Painting: Pleasant life in the old streets of Naples] (1911), in «Servet-i Fünûn», n. 1033, p. 445.

# «RICORDANO, CELEBRANO, RICOMPENSANO, INFIAMMANO». I MONUMENTI DEDICATI AI SAVOIA NELLA CITTÀ DI TORINO (1838-1937)

ALBERTO PIRRO

## Abstract

*If, in the early part of the long 19th century, travellers still occasionally noted the Turinese population's prejudice about the beauty of their city, the political and cultural transformations under Carlo Felice and Carlo Alberto soon established Turin as a key protagonist in 19th-century art history. Driven by urban projects initiated during the Napoleonic era and continued after the Restoration, the city underwent significant expansion, was enriched with museums and galleries, and, above all, became adorned with monuments created by leading sculptors such as Pelagio Palagi, Carlo Marochetti, Vincenzo Vela, and Davide Calandra. Due to Carlo Alberto's initiative, Turin entered a flourishing phase of monumentomania, which reshaped the numerous urban spaces' historical and artistic significance. Beyond the many political and cultural figures commemorated in the city's squares and streets, the most prominent protagonists of local history were the Savoy themselves. Turin dedicated nine statues to members of the dynasty – among the most spectacular in the capital – a number that rises to thirteen when including the four placed beneath the arches of the Palazzo di Città.*

*Spanning the period from the inauguration of the monument to Emanuele Filiberto of Savoy (1838) to that of Emanuele Filiberto, Duke of Aosta (1937), this paper examines the figurative models, political motivations, and cultural consequences associated with these works. Through an exclusive focus on dynastic monuments, which serve as focal points in historic and newly designed artistic and urban routes – within and beyond the boundaries of royal topography – this study explores how these sculptures transformed the city's visual and symbolic landscape. As Turin evolved from the capital of the Kingdom of Sardinia to the first capital of unified Italy and later into an industrial metropolis, these monuments constructed an exemplary iconographic repertoire that influenced national and international monumental production. Cast in marble and bronze, the Savoy family continue to inhabit the urban fabric, embodying a historical narrative that integrates Turin's past into the broader history of Italy while also reflecting the ambitions and sentiments that shaped the city's identity.*

## Keywords

*Turin, 19th Century Sculpture, Public Monuments, Savoy, Kingdom of Sardinia.*

Se s'immaginasse Torino come palcoscenico d'un teatro [Rossotti 2001], coi suoi monumenti in qualità di attori che, sempre uguali, recitano il proprio copione in mezzo alla folla di cittadini torinesi, sorprenderebbe constatare come, in quest'imponente messinscena, tutti sembrano collaborare: le statue sollecitano l'interesse dei più curiosi in modo audace, sfacciato e sempre nuovo, ieri come oggi, mentre i passanti hanno il controllo su cosa voler guardare e come.

Le opere che popolano il capoluogo sabauda sono numerosissime e la rendono tra le capitali più ricche di statue in Italia, forse persino in Europa e nel mondo. Di là dal dato quantitativo, tali sculture conservano a lungo una straordinaria potenza espressiva, che le ha trasformate nel tempo in perpetua memoria di più storie, locali e nazionali. Scorrendo i mille volti scolpiti di politici, artisti, militari, alcuni personaggi ricorrono, talvolta in modo ossessivo, quasi a monopolizzare l'attenzione: sono gli eroi (più o meno mitologici) fondatori della dinastia che, tra i territori di Savoia e Piemonte, costruirono la propria fama:

Sono lì nelle piazze, per le strade, nei giardini, intanate nelle nicchie dei vecchi palazzi; quasi sempre in alto, su piedistalli, spesso circondate da pesanti catene di ferro; a mezzo busto, a figura intera, in piedi, sedute, a cavallo, grandi al vero, o di più, talvolta enormi, come il Colosso di Rodi: severe, immobili [Corgnati, Mellini, Poli 1990, 9].

Questi monumenti contribuiscono a creare nell'immaginario urbano, ieri come oggi, quell'impressionante «intrico metafisico» che entusiasmò e stupì persino viaggiatori come Friedrich Nietzsche e Giorgio De Chirico, durante il loro passaggio in città [Sincero 1992, 26].

## I monumenti dei Savoia a Torino: dalle origini al Fascismo

Tutto ebbe un inizio fragoroso nel 1838, con l'inaugurazione del primo monumento commissionato da Carlo Alberto, l'*Emanuele Filiberto* di Carlo Marochetti [Bollea 1933], e si concludeva nel 1937 con quella del duca d'Aosta omonimo: nel corso di un secolo, alla famiglia sabauda furono dedicate ben tredici statue, di cui quattro sotto al portico d'ingresso del Palazzo di Città, ovvero i monumenti di Ferdinando di Savoia (Giuseppe Dini, 1858); Eugenio di Savoia-Soissons (Silvestro Simonetta, 1858); Carlo Alberto (Luigi Cauda, 1858) e Vittorio Emanuele II (Vincenzo Vela, 1860) [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 58-61].

L'intera storia della famiglia fu tradotta in scultura fin dalle sue origini medievali: fra piazze e strade comparvero così Amedeo VI, il valoroso *Conte Verde*; Emanuele Filiberto *Testa di Ferro*, generale vittorioso a San Quintino; Vittorio Emanuele I, che riottenne il Regno e la sua capitale dopo la dominazione napoleonica; Carlo Alberto, il *Re Magnanimo* autore dello Statuto che porta il suo nome, con i suoi discendenti Ferdinando e Vittorio Emanuele II; Umberto I, il *Re Buono* e suo fratello Amedeo I *el Rey Caballero*; infine, a chiudere il cerchio, il duca d'Aosta, Emanuele Filiberto, Maresciallo d'Italia, fedelissimo di Mussolini [Morando 1880].

Ma com'è stato possibile che la città si sia trasformata in pochi decenni nel palcoscenico d'arte della casa regnante? All'inizio del lungo Ottocento «i torinesi hanno un grande pregiudizio sulla bellezza della loro città; sentono sempre che non è abbastanza lodata» [de La Martinière 1803, 158, traduzione dell'autore], mentre i viaggiatori che oltrepassavano le Alpi scoprivano proprio a Torino «il preludio di tutte le bellezze che vengono ad ammirare in Italia» [*Lettres sur les principales villes d'Italie*, 1828, 21, traduzione dell'autore]. Grazie alla spinta di trasformazioni urbane [De Pieri 2005], cominciate durante la dominazione francese e proseguite dopo la Restaurazione, la capitale sabauda fu ampliata, «abbellita di monumenti, di musei, di gallerie» [Torino e i suoi dintorni 1852, 29]. Come è stato sottolineato di recente, inoltre:

[...] l'*embellissement* della città si realizzava, di là dall'utopia, in un'opera che univa i nuovi modelli della costruzione urbana con la frequentazione dei cittadini; costituendo un nuovo margine – non più rinserrato nella vigilia senza tempo delle fortificazioni, bensì variato e mutevole nelle stagioni, irradiato a connettere i percorsi della città e quelli del foraneo [Levra 2001, 187-188].

In città s'inaugurò pertanto una fortunata stagione di *monumentomania* [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 17-18] e «Torino rinasce come monumento a se stessa, in modo paradossalmente non dissimile da com'è accaduto due secoli prima, nelle tavole del *Theatrum*» [Pace 2007, 268].

Il regno di Carlo Alberto segnò un punto di svolta cruciale per la capitale, ma ancor più per la statuaria torinese, tanto che il politico Luigi des Ambrois [Casana Testore 1991], in un testo postumo dedicato alla capitale sabauda, sottolineò come «l'arte che fiorì maggiormente durante il regno di Carlo Alberto fu senza dubbio la scultura» [des Ambrois de Nevache 1901, 71]. Fra i più importanti monumenti citati dal diplomatico piemontese vi furono proprio l'*Emanuele Filiberto* di Marochetti (1831-1838) e il *Conte Verde* di Palagi (1842-1853). In particolare, l'opera marochettiana era quella che, per l'autore, meglio riusciva a incarnare gli obiettivi del sovrano affidati proprio alla scultura monumentale; da un punto di vista stilistico e iconografico, infatti, si trattava del «punto più alto di una complessa vocazione simbolica e monumentale del nuovo sovrano [...] culturalmente equilibrata fra tardo neoclassicismo e romanticismo storico» [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 19].

## A ciascuna piazza il proprio eroe

La complessità dei processi decisionali che portarono all'erezione di questi monumenti risiede nella loro variabilità temporale e simbolica, influenzata da una rete articolata di protagonisti che includeva le *élites* municipali, impegnate in un costante dialogo con gli artisti, nonché la corte e il sovrano, la cui influenza, seppur con gradi differenti, si estese quasi sempre sulle scelte progettuali.

L'*Emanuele Filiberto* di Piazza San Carlo fu dunque opera davvero rivoluzionaria per ragioni artistiche e politiche al tempo stesso (Fig. 1). Dopo aver affascinato la giuria

dell'Accademia torinese, in occasione del concorso per la realizzazione di una scultura dedicata al Monsignor Vincenzo Maria Mossi di Morano [Dalmasso, Gaglia, Poli 1982, 35], il re commissionò al giovane Carlo Marochetti (1805-1867) l'opera che divenne uno spartiacque importante nella storia dell'arte monumentale italiana ed europea. Il soggetto scelto fu il duca Emanuele Filiberto Savoia (1528-1580), personaggio storico avvolto da un alone di leggenda, che ricostruì i domini sabaudi smembrati nel 1536 dopo le guerre tra Francia e Spagna. Militare eccellente, si distinse nell'impresa che rimase indelebilmente legata alla sua memoria, ovvero la battaglia di San Quintino, la cui vittoria diede luogo alla pace di Cateau-Cambrésis (1559): così, il duca non solo riconquistò i suoi domini, ma spostò la capitale da Chambery a Torino (1563).

A lungo discusso dalla commissione di concorso, a causa soprattutto delle opinioni divergenti sui modelli presentati dall'artista, nonché pretesto d'un violento scontro con gli accademici a proposito del suo piedistallo, il monumento marochettiano fu mostrato per la prima volta al *Salon* parigino nel 1838, fuori però dal circuito espositivo ufficiale: gli osservatori dell'epoca ne ammirarono le grandi qualità, elogiandolo quale celebrazione della gloria del fondatore di casa Savoia, ma anche epitome della statuaria equestre, sunto delle esperienze maturate fino a quel momento dall'artista.

L'inaugurazione della statua equestre in Piazza San Carlo avvenne il 4 novembre 1838, giorno onomastico di Carlo Alberto, in presenza della corte e d'una gran folla di cittadini [Bollea 1933, 46]. L'opera fu collocata su un piedistallo della discordia, che tante



1: Carlo Marochetti, *Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, 1831-1838. Copyright: Wikimedia Commons 4.0, foto di Mongolo1984.

pene aveva procurato allo scultore e agli accademici torinesi, finalmente terminato e ornato da intagli bronzei e arricchito su ogni lato dallo stemma sabauda, curiosamente realizzato da un paio di ali e una testa animale con la corona ducale. A completare la decorazione nei mesi successivi, oltre alle iscrizioni commemorative sulle gesta del duca, giunsero due bassorilievi, sistemati ai lati est e ovest e raffiguranti la *Battaglia di San Quintino* e il *Trattato di Cateau-Cambrésis*. Le due lastre in bronzo furono elaborate grazie anche ai suggerimenti ricevuti da Carlo Botta, storico, politico nonché amico paterno di Marochetti [Talamo 1971; Contini 2019]. Il gruppo monumentale impressionò per il gesto dinamico, imperioso del duca, colto nell'atto di rinfoderare la spada una volta stabilita la pace. In effetti, l'*Emanuele Filiberto*, «simbolo cavalleresco e guerriero della nascita del Piemonte moderno e della inscindibile unione tra dinastia e popolo» [Levra 2001, lxxix], colpisce per la sua resa innovativa, di forte impatto visivo, che lo rende uno dei monumenti più «vivi d'Europa» [Mallé 1973-74, II, 219]. Un capolavoro, come molti studiosi hanno sottolineato, mai più replicato con medesima potenza espressiva [Bacchi 2018, 8]. L'opera, «sfuggendo le remore dell'accademismo come i tumulti e gli eccessi del romanticismo» [Mallé 1973-74, II, 219], e con essa gli elementi distintivi che ricostruiscono la storia del duca, dall'armatura originale ai bassorilievi coi due eventi biografici salienti, riuscì nell'intento di recupero della tradizione storica [Cavicchioli 2016], ad un sol tempo legittimando sia Carlo Alberto quale degno erede dei Savoia, sia Marochetti quale esponente di spicco dell'arte europea nella prima metà del XIX secolo. Si trattò della messa in bronzo del manifesto politico per l'approvazione di un monarca che aveva ereditato la corona ma non il sangue di chi lo aveva preceduto. Il re riuscì quindi «a costruire una politica del consenso attraverso la glorificazione e la "nazionalizzazione" della dinastia, secondo le linee di quella che oggi chiamiamo invenzione della tradizione» [Cavicchioli 2016, 136-137]. Tutto questo nella *place royale* castellamontiana, luogo emblematico dov'era condensata la stratificazione storico-architettonica di quella dinastia che conquistava così uno dei propri simboli più duraturi [Del Pesco 1998, 135].

Poco meno di dieci anni dopo la richiesta ufficiale dell'*Emanuele Filiberto*, e ancora per volere di Carlo Alberto, nel 1842 Pelagio Palagi (1775-1860) accettò l'incarico di realizzare un monumento dedicato al *Conte Verde*, ovvero Amedeo VI di Savoia (Fig. 2), dono simbolico alla città in occasione delle nozze dell'erede al trono [de Royere 2017, 131-133]. Malgrado un inizio promettente dei lavori, l'opera fu consegnata solo nove anni dopo, «quando il purismo analitico di Palagi pareva ormai superato dall'impegno naturalista del Vela» [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 40].

Amedeo VI, detto appunto *Conte Verde*, fu signore della Savoia, conte d'Aosta e Moriana dal 1343 al 1383. Militare cristiano per eccellenza, Amedeo aveva partecipato alle guerre in Oriente (1358-1372 circa), combattendo Bulgari e Turchi, alleandosi con Giovanni V Paleologo nella crociata sabauda, liberandolo dalla prigionia dello zar bulgaro. Valoroso e riconosciuto combattente, aveva permesso ai Savoia di stringere alleanze tali da rendere la dinastia protagonista della storia europea, diventando inoltre il creatore della più alta onorificenza sabauda, l'Ordine Supremo della Santissima Annunziata.



2: Pelagio Palagi, *Monumento ad Amedeo VI di Savoia (Conte Verde)*, 1847-1853. Copyright: Wikimedia Commons 3.0 (Licenza GDFL), foto di Franco56.

Il bronzo commissionato dal Re fu immaginato a completamento ideale del programma iconografico dinastico portato avanti da Carlo Alberto, con scopo «unitario e nazionale, capace di evidenziare i mille anni di storia di una delle più longeve dinastie europee» [Villa 2024, I, 452]. Fusa nel 1847 dal torinese Giovanni Battista Colla, l'opera s'inaugurò solo nel 1853, in presenza del nuovo sovrano, Vittorio Emanuele II e di Cavour [de Royere 2017, 132]. Per la collocazione del monumento fu scelta Piazza Palazzo di Città, di fronte alla sede del Comune (dov'è ancora oggi), in perfetta coerenza con lo spazio architettonico ridefinito nel 1756 da Benedetto Alfieri [Roccia 1996, 39], creando un dialogo profondo tra potere militare e istituzione cittadina, poiché posto al capo opposto dell'asse che collega la piazza all'altra grande piazza – simbolicamente più importante –, ovvero Piazza Castello. Così, lo spazio urbano acquisì nel 1853 una presenza più «viva» e l'antica Piazza delle Erbe «sembrò quasi dilatarsi» [Rossotti 2001, 128] accogliendo quel cavaliere realizzato «per celebrare lo strettissimo legame nei Savoia, sin dai tempi delle crociate, tra fede e guerra» [Levra 2001, lxxix] e rappresentato nell'atto di sconfiggere i turchi, proprio durante la spedizione orientale. La composizione, che vede il duca trionfare sui suoi nemici, è di grande impatto grazie a un potente gioco di diagonali: i costumi, i visi e l'intera scena sembrano peraltro attingere dalle istanze del *troubadour* e quel tipico recupero di suggestioni neomedievali – già caratteristiche dell'opera marchettiana del decennio precedente.

Sempre al volere di Carlo Alberto si legò un'altra importante ma sfortunata statua Savoia: a essere ingaggiato fu stavolta Giuseppe Gaggini (1791-1867), di origine genovese e già allievo di Canova e Thorvaldsen a Roma [Bolandrini 2011]; a lui fu richiesto di scolpire il Monumento a Vittorio Emanuele I. La statua era stata immaginata in origine come decoro per la piazza del Palazzo Ducale di Genova; tuttavia, sia la sua collocazione sia la sua inaugurazione furono rimandate per i disordini cittadini del 1849. Così, il municipio decise di conservare la scultura in un magazzino comunale fino al 1855, per poi trasferirla nei depositi di Palazzo Reale, dove rimase – dimenticata – per circa quattordici anni.

L'idea di collocarla finalmente in una piazza torinese arrivò dal nipote dell'artista, Antonio Gaggini, che nel 1869 scrisse all'allora sindaco della città per sollevare la questione [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 122]. Fu proprio grazie all'intercessione di quest'ultimo e alla disponibilità di Vittorio Emanuele II, che si fece anche carico delle spese di trasporto, che la statua giunse in tempi rapidi da Genova a Torino. La sua definitiva collocazione avvenne però solo vent'anni dopo, a causa di forti contrasti sulla possibile miglior ubicazione, soprattutto perché la Commissione d'Ornato propendeva per una destinazione all'interno di un edificio. Selezionato in un primo momento Palazzo Carignano, nel cui cortile interno l'opera rimase fino al 1884, a giugno di quell'anno si realizzò finalmente il progetto per la sistemazione del monumento in Piazza Gran Madre. Le difficoltà economiche subentrato poco dopo l'*Esposizione Generale Italiana* del 1884 rallentarono ancora la messa in opera definitiva, che ebbe luogo solo in autunno 1885, senza alcuna inaugurazione ufficiale.

Così, il figlio di Vittorio Amedeo III, re di Sardegna tra il 1802 e il 1821, definito «faccia [...] un po' di babbeo» da Massimo d'Azeglio [1867, I, 182], osservava «indifferente la città oltrepò che prese dai francesi, di cui aveva abrogato ogni novità» [Villa 2024, I, 24] e resta silenzioso in quella sua posa che rimanda ai repertori figurativi del neoclassicismo accademico genovese, di cui Gaggini era un esponente di spicco, sia pur con qualche anno di ritardo rispetto alle novità della scultura in Italia e nel resto d'Europa. Simbolicamente, dunque, Vittorio Emanuele I osservava la sua città riconquistata, dall'altra sponda di quel ponte che proprio dai francesi (all'epoca usurpatori), fu fatto costruire e che porta tuttora il suo nome [Rossotti 2001, 107-111].

Dopo il 1848, con l'insediamento di Vittorio Emanuele II, il Piemonte diventò «terra di rifugio» per artisti e letterati. Pertanto, il popolo di statue mutò nei propri significati e obiettivi, soprattutto politici e civili, e si pose come concreta alternativa ai precedenti scopi dinastico-militari carloalbertini [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 20]. La città continuò, tuttavia, a popolarsi di monumenti: centinaia di personaggi d'ogni rango e ruolo affollarono gli spazi urbani, «nobili e plebei, guerrieri e scienziati, politici e santi, plaudati o discinti, protagonisti o comparse, cittadini di gran fama o benemeriti oggi dimenticati» [Sincero 1992, 26]. Tuttavia, l'insieme non sempre soddisfaceva gli osservatori del tempo, che, all'indomani dell'Unità, lamentavano come:

Le severe statue equestri che stanno sì fieramente caracollando sulle sue pubbliche piazze, sono le effigi dei guerrieri savoini, ma non rappresentano gli eroi d'Italia. Torino è il

monumento della casa di Savoia, l'immagine fedele della storia del Piemonte; ma ricordi, edifici, luoghi, tutto è troppo freddo, troppo prosaico onde potere giustamente personificare l'Italia [Rey 1894, 8].

Cionondimeno, la storia sembra dar torto a queste parole severe.

Il desiderio di realizzare un'opera commemorativa in onore del «Magnanimo» monarca nacque il «quattro novembre del 1847, giorno onomastico del Re Carlo Alberto» [*Sul monumento nazionale al Re* 1851, 7], quando il re era ancora in vita e sulla spinta dell'enorme entusiasmo che accompagnò la promulgazione dello Statuto. L'idea si concretizzò con la nascita d'un comitato promotore per la pubblica sottoscrizione dell'opera, composto da numerose personalità politiche e culturali piemontesi di rilievo. Fra i fondatori dell'iniziativa vale la pena menzionare Giovanni Battista Biscarra, direttore della Reale Accademia Albertina, Roberto d'Azeglio, l'editore e consigliere Giovanni Pomba, oltre al politico Lorenzo Valerio.

Il lungo e appassionato dibattito parlamentare che ne seguì fu interrotto prima per i moti del 1848, poi bruscamente alla morte di Carlo Alberto avvenuta a Porto il 28 luglio 1849. Il progetto si trasformò quindi in necessità, o meglio un dovere del popolo verso quel sovrano che era riuscito a incarnare il ruolo di difensore della giustizia e aveva rinunciato al potere per garantire la libertà dei propri cittadini, «ma il Monumento che gl'innalza la nazione non è tanto per accrescere la gloria al Principe, quanto per tramandare ai più tardi posterì la memoria della nazionale riconoscenza, e per eternare, colla memoria dei beneficii, i beneficii stessi» [*Sul monumento nazionale al Re* 1851, 48]. Dopo molte vicissitudini, lo stanziamento di 325.000 lire, la scelta di destinazione, scultore e programma iconografico, nonché innumerevoli polemiche di parlamentari e della stampa coeva, sedate poi dalle imposizioni di Cavour, la vicenda si concluse solo nel 1861.

L'opera finale (Fig. 3) fu sviluppata su tre livelli: al vertice è il re, in uniforme e cappello a punte da generale dell'esercito sardo. Nella mano destra tiene la spada sfoderata, in qualità di comandante delle campagne militari. Ai lati del piedistallo sono quattro figure femminili allegoriche: lo *Statuto*, la *Giustizia*, l'*Indipendenza* e il *Martirio*, espressioni simboliche delle fasi del regno carloalbertino. Agli angoli del basamento sono le quattro unità militari dell'esercito del Regno di Sardegna – Bersaglieri, Artiglieri, Lancieri e Granatieri – con le rispettive armi e uniformi. A completare l'opera, infine, sono i rilievi laterali con *La battaglia di Goito*, *La battaglia di Santa Lucia*, *L'abdicazione a Novara* e *La morte di Carlo Alberto a Oporto*.

Nonostante la complessa configurazione, il *Carlo Alberto* marochettiano non convinse nessuno degli osservatori coevi, che arrivarono a definirlo quasi indegno. A essere rappresentato era in effetti un re umanizzato in ogni suo aspetto: dal realismo dell'uniforme e degli attributi, alla verosimiglianza fisiognomica, fino all'impressione di stanchezza del cavallo. Un uomo potente ma tormentato. Re «incerto fra liberalismo e conservazione» [Rossotti 2001, 55] messo su un piedistallo con i propri difetti e le proprie incertezze, quasi eroe manzoniano, ripreso in un gesto che forse di glorioso ha molto meno di quanto ci si aspetti: solleva la spada in battaglia per l'ultima volta, prima di dichiarare



**3:** Carlo Marochetti, *Monumento a Carlo Alberto di Savoia*, 1856-1860. Copyright: Wikimedia Public Domain, foto di GregoriusLXXXIX.



**4:** Alfonso Balzico, *Monumento a Ferdinando di Savoia duca di Genova*, 1862-1877. Copyright: Wikimedia Commons 3.0 (Licenza GDFL), foto di Franco56.

la sconfitta sua e del suo esercito. Quest'uomo, il cui nome non compare sullo stesso basamento che lo innalza a monumento, è una persona reale che all'orizzonte scorge il tramonto del proprio regno, pur avendone scritto la storia in prima persona.

La modificazione del palazzo Carignano, destinato a diventare la sede del Parlamento nazionale che Torino non ha mai avuta, con il raddoppio del volume dell'edificio secentesco e il conseguente avanzamento dell'imponente facciata di Domenico Ferri e Giuseppe Bollati ha alterato in maniera definitiva le proporzioni dello sfortunato monumento, assieme alla propria resa a scala urbana.

Ancor più emblematico dei rapporti tra *monumentomania* sabauda e città è il monumento a Ferdinando di Savoia, realizzato da Alfonso Balzico nel 1877. Nell'opera, il Duca di Genova è ritratto non nel momento della vittoria, bensì nell'atto più alto di sacrificio laddove, incurante del proiettile che ne ha ferito il cavallo, incita i suoi uomini a «vendicare col valore l'ingiuria di fortuna», come ricorda la scritta sul basamento (Fig. 4). Commissionato da Vittorio Emanuele II nel 1862, il gruppo sembra condensare in modo drammatico i risultati delle nuove ricerche sul verismo: la posa disarcionata del cavallo, cui si contrappone in diagonale il gesto valoroso dell'effigiato – rappresentato con abilità ritrattistica notevole – lo rendono, ancora oggi, forse uno tra i monumenti più straordinari in città [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 108].

Pensato per decorare l'area dell'Arsenale Militare in origine, il monumento di Balzico fu poi immaginato dopo quasi otto anni di dibattito al centro di Piazza Solferino, per volontà della commissione d'ornato e del Consiglio comunale: in un perfetto punto d'incrocio tra la città barocca e il nuovo nucleo d'espansione tardo-ottocentesco della città, l'opera risultava in pieno risalto grazie alla prospettiva di fuga che lo pone ancora oggi in simbolica comunicazione con piazza San Carlo, al termine della lunga passeggiata alberata del Corso, che sarà più tardi dedicato a Re Umberto I di Savoia.

L'opera forse più sfarzosa di questa rassegna è il grande Monumento a Vittorio Emanuele II, inaugurato nel 1899 e firmato dallo scultore Pietro Costa (1849-1901) [Sborgi 1984]. Ideata e approvata da una Commissione che mirava al consolidamento del ricordo nazionale nei confronti di colui che aveva contribuito a unire l'Italia in modo decisivo, la scultura si erge all'incrocio tra corso Vittorio Emanuele II, dedicato quindi al medesimo padre della patria, e l'ex corso Suardi (poi Galileo Ferraris). La strategia era chiara: creare il mito del re attraverso un'opera che potesse unificare anche e soprattutto gli italiani, attraverso un simbolo forte, riconoscibile e amato [Comoli 2001].

La morte improvvisa del *Re Galantuomo* del 9 gennaio 1878 suscitò il cordoglio sentito sia della borghesia colta e politicizzata, che aveva partecipato all'avventura risorgimentale, sia dell'esercito di cui Vittorio Emanuele II era stato capo particolarmente amato. Ebbe così inizio la lunga e travagliata vicenda della realizzazione di un'opera-simbolo, in un paese ancora fragile e dal futuro incerto. Attraverso un'operazione di pedagogia nazionale e un'imponente campagna propagandistica, furono introdotte molte novità anche nell'ex capitale: dalla scuola al servizio militare obbligatorio, dalla burocrazia centralizzata alle feste patriottiche, dai parchi della rimembranza alla poesia, alla musica e, soprattutto, i monumenti.

Fu Umberto I a commissionare il sentito omaggio a quel re non più sepolto a Superga ma a Roma, stanziando la generosa cifra di un milione di lire. Tra i progetti presentati al concorso, la commissione tecnica scelse a maggioranza quello di Pietro Costa. Come tutti i grandi monumenti nella storia dell'arte, a Torino in particolare, anche questo non fu esente da critiche e difficoltà: la scelta, infatti, incendiò le polemiche, sedate solo attraverso una petizione ufficiale sottoscritta da cinquantadue accademici di tutta Italia, che appoggiavano la decisione della commissione torinese. Tuttavia, se in meno di diciotto mesi si chiudeva l'itinerario che aveva portato alla scelta del progetto, la fase successiva, quella della costruzione, durò vent'anni per disguidi, ripicche e liti che finirono persino in tribunale.

Aver affidato a un giovane artista un progetto che implicava questioni di natura architettonico-urbana di notevole complessità era tra le ragioni per cui Costa non riuscì a rispettare i tempi di consegna: nel 1888 Vincenzo Vela d'emergenza fu incaricato di supervisionare il cantiere, nel tentativo di velocizzare il completamento di un monumento rivelatosi assai complesso.

Inaugurata undici anni dopo il 9 settembre 1899 con una cerimonia fastosa [Biellini 1900], l'opera rivelò la figura di Vittorio Emanuele II svettante in piedi su un ampio tappeto in bronzo, come adagiato su una struttura trabeata, completa di architrave, fregio e cornice, sorretta a sua volta da quattro colonne doriche (Fig. 5). La complessa articolazione del basamento è sviluppata su due registri: in basso trovano posto quattro aquile in bronzo che incorniciano le date delle guerre per l'Unità d'Italia (1848, 1859, 1866, 1870); nella parte rialzata sono quattro allegorie bronzee che rappresentano la *Pace*, la *Libertà*, l'*Indipendenza* e la *Fratellanza*.

Si tratta di uno dei monumenti più alti d'Italia e la scelta del luogo non fu affatto casuale. Nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, l'area circostante si andava delineando come zona residenziale in rapida espansione, strategicamente predisposta per accogliere le novità di un tessuto urbano destinato alle nuove borghesie, peraltro nell'ambito di un processo di valorizzazione dei terreni edificabili, avviato già con il piano di ampliamento della capitale del 1850. Questo progetto ambizioso prevedeva nuovi sviluppi oltre la linea di circonvallazione militare della città, con particolare enfasi sulla scacchiera perimetrale dell'allora Piazza d'Armi. L'attenzione posta nel preservare le alberature lungo i viali, come elemento distintivo e di continuità strutturale, l'edificazione di eleganti palazzine con giardini racchiusi da cancellate a sud del corso Vittorio Emanuele II, e la costruzione di edifici porticati lungo il fronte settentrionale, contribuivano a dar forma a un modello urbano di ampio respiro capace di trasformare profondamente lo spazio della città, pur mantenendo saldo il legame con la tradizione barocca.

La straordinaria avventura dei monumenti sabaudi non è però confinata solo nel centro città e nelle sue adiacenze immediate: in maniera forse impreveduta, anche grazie a queste strategie, Torino ribadì un ruolo decisivo anche a scala territoriale.

Di Tancredi Pozzi (1864-1924) è il monumento dedicato a Umberto I, inaugurato nel 1902 nel Piazzale della Basilica di Superga. Realizzata quasi interamente in chiave allegorica, l'opera presenta una costruzione iconografica alquanto peculiare: dalla cima di un'alta colonna in granito, con capitello corinzio, un'aquila (che incarna simbolicamente



5: Pietro Costa, *Monumento a Vittorio Emanuele II di Savoia*, 1878-1899. Copyright: Wikimedia Public Domain, foto di GregoriusLXXXIX.

il re) è raggiunta da una freccia in petto ed esala il suo ultimo respiro. Il suo sguardo è puntato sgomento sul suo invisibile uccisore, e l'intera scena allude (neanche tanto) velatamente all'assassinio di Umberto I. In basso, invece, un guerriero (più precisamente un Allobrogo, capostipite dei piemontesi) con elmo alato, porta il braccio destro al cielo, mentre con la spada indica solenne lo scudo sabaudo circondato da due serpenti. Nell'ottobre del 1900, poco dopo l'attentato in cui Umberto I perse la vita, Alessio Capello, vicepresidente dell'Unione Artisti ed Industriali di Torino, suggerì di far erigere un monumento «alla sacra memoria del Re buono» sul colle di Superga, luogo in cui erano sepolti gli avi dei Savoia. Se il gruppo scultoreo dedicato a Vittorio Emanuele II risultava facilmente visibile a chiunque, anche al più distratto passante, lo stesso non poteva però dirsi per quello dedicato alla memoria del figlio. Le intenzioni del Comitato esecutivo erano ricordare il sovrano «con antica fierezza» accanto ai familiari di Casa Savoia, soprattutto perché la salma era stata tumulata nel Pantheon di Roma con quella

del padre, ma l'urto della modernità ne ha però deviato il proposito [Mandalari 1904] e la sua ubicazione risulta oggi troppo sacrificata.

In occasione della *Prima Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna* del 1902, fu inaugurato invece un altro spettacolare monumento dedicato a un membro della dinastia (Fig. 6), ovvero il principe Amedeo di Savoia, duca d'Aosta, che porta la firma di Davide Calandra (1856-1915). L'opera è particolarmente articolata: il duca, ritratto giovanissimo in una scena ambientata nel suo più grande trionfo – la battaglia di Custoza – è sul suo cavallo in bronzo impennato, poggiato a sua volta su un largo dado rettangolare in granito, che riporta le iscrizioni con indicazioni e date sul personaggio. Il basamento è caratterizzato dalla presenza di ben diciassette figure celebri della storia dinastica, rappresentati con un'attenzione meticolosa al dettaglio reale, cui si alternano luoghi emblematici della città, come la Sagra di San Michele, il colle di Superga e il Monviso: una vera e propria enciclopedia sabauda. In origine, il gruppo scultoreo doveva essere collocato all'incrocio dei corsi Duca di Genova e Vinzaglio, secondo quanto approvato dalla Città di Torino l'11 giugno 1894. Poco dopo, al seguito di lunghe discussioni e sperimentazioni di diverse proposte in altri ambienti della città, proprio le importanti dimensioni del basamento imposero un ripensamento dell'ubicazione dell'opera. Dopo aver installato un simulacro a grandezza naturale, composto di tela e legname, la scelta definitiva ricadde sul prolungamento dell'asse di Corso Raffaello, all'interno del Parco del Valentino, peraltro quindi all'ingresso di alcune tra le più importanti rassegne espositive internazionali.

Ottenuto l'incarico dopo ben due concorsi, Calandra fu selezionato, secondo le parole della Commissione dell'epoca – composta dai pittori Vittorio Avondo, Giacomo Grosso e Leonardo Bazzero, oltre agli scultori Odoardo Tabacchi e Leonardo Bistolfi – per il «poetico fervore immaginoso della concezione, dall'eleganza decorativa dell'insieme, dalla plastica efficacia del gruppo equestre e dalla vivace risoluzione del difficile motivo della base» [Poli 1997].

A conclusione di questa storia, secondo una circolarità anch'essa emblematica, occorre ritornare in pieno centro cittadino, vale a dire nella piazza del Castello. Ultimo, in ordine cronologico, è il monumento a Emanuele Filiberto, duca d'Aosta, del 1937 [Fergonzi, Roberto 1997], forse l'opera letteralmente più ingombrante rispetto allo spazio pubblico entro cui fu collocata. Il complesso gruppo scultoreo è composto da un'ampia piattaforma a pedane con diversi gradini, su cui è posta una trincea ovvero una base che ospita ben nove sculture. Al centro è il duca Emanuele Filiberto, mentre alle due estremità trovano posto due gruppi di quattro soldati: da un lato, un fante e un alpino attendono ordini dal duca, mentre dietro un altro fante e un bersagliere depongono le armi; dall'altro, invece, altri due militari pronti alla carica e due vedette che coprono loro la via con lo sguardo. Ai lati del grande gruppo scultoreo sono due portabandiera coi nodi della dinastia Savoia, corredati inoltre di tutti gli stemmi delle Armi della città di Torino.

L'iniziativa di far erigere il gruppo scultoreo non arrivò direttamente da un membro della famiglia, bensì dall'esercito: il Ministro della Guerra aveva allora intenzione di onorare i comandanti caduti durante la Prima Guerra mondiale, incluso un rappresentante d'eccellenza del ramo minore della famiglia reale. Tuttavia, la proposta assunse



6: Davide Calandra, *Monumento ad Amedeo di Savoia duca d'Aosta*, 1893-1902. Copyright: Wikimedia Commons 4.0, foto di Gianni Careddu.

presto inequivocabili connotati politici, che trasformarono il progetto da memoriale ai caduti in vera e propria glorificazione di un capo e dei propri soldati. Anziché rappresentare il sacrificio degli eroi, si preferì enfatizzare l'idea della gerarchia e della possibile mobilitazione generale in vista di un nuovo conflitto. Oltre a testimoniare l'intenzione di esplicita propaganda del regime fascista, l'interesse primario dell'opera risiede nell'esito assai turbolento dei concorsi per la sua realizzazione. Il primo, bandito nel 1932, fu annullato l'anno seguente per le grandi polemiche che seguirono l'iniziativa. L'opposizione principale agì contro Arturo Martini (1889-1947), per aver proposto una configurazione ritenuta troppo ermetica. Il secondo concorso, invece, si aprì nel 1933 e vide trionfare il progetto presentato da Eugenio Baroni (1888-1935), ancora a scapito di Martini, apprezzato soprattutto per la forte caratterizzazione realista del modello, affine alle necessità dei vertici militari a capo della commissione.

In origine previsto in Piazza Vittorio, nell'estate 1936 si decise di collocare il duca d'Aosta baroniano in piazza Castello, dove fu inaugurato l'anno successivo. A coordinare il progetto scultoreo fu Publio Morbiducci (1889-1963), succeduto a Baroni nell'anno della sua morte.

## I Savoia scolpiti a Torino: una storia monumentale, tra identità e memoria

Se osservati tutti insieme i monumenti ai Savoia di Torino hanno diverse caratteristiche ricorrenti, non solo perché ad essere rappresentati sono sempre stati gli uomini e mai le donne (mogli, regine o reggenti) della famiglia. Le sottoscrizioni per l'erezione dei bronzi/marmi pubblici furono spesso frutto di consenso tra amministrazioni locali e cittadini. A lanciare le proposte furono molte volte i regnanti in carica, gli organi governativi, o personaggi di spicco del *milieu* politico-culturale piemontese, mentre la storia di ognuna di queste statue rimaneva tuttavia legata in modo indissolubile a una società civile ben più ampia, che ne riconobbe l'importanza e partecipò attivamente attraverso non solo donazioni, ma anche commenti, proposte di modifiche, talvolta critiche e persino contestazioni. Le fasi produttive di tali opere si rivelarono di frequente tortuose, contraddistinte da enormi ritardi, polemiche, conflitti e/o gravi dissensi. L'aspetto più interessante, però, è ancora oggi la loro esplicita e (quasi) universale intenzione narrativa, di natura pedagogica, quasi enciclopedica. Nel raccontare le vicende di casa Savoia sulla scena urbana, i monumenti ripropongono e trasmettono le storie di alcune fra le figure più emblematiche della famiglia, quasi fossero libri tridimensionali, sfruttando elementi (allegorici o non) inequivocabili. Ogni personaggio scolpito, oltre alle possibili variazioni stilistico-iconografiche, è contraddistinto da dettagli che garantiscono l'intelligibilità delle biografie: in effetti ai cittadini erano sufficienti pochi elementi per rievocare il valore politico, storico e patriottico dell'opera. Di più, la loro distribuzione nella città di Torino non era mai casuale e le strategie retoriche delle varie personalità legate alla dinastia che s'incrociavano tra piazze quasi sempre collegate tra loro risultava maggiormente efficace.

In maniera naturale e forse ovvia il valore politico di queste statue mutò poco dopo il 1861: «fatta l'Unità, subita con rabbia la perdita del rango di capitale, la monumentomania torinese ha quasi sapore di risarcimento» [Cremona, Rosci, Garimoldi 1978, 21]. Nella città che aveva assistito con risentimento alla sottrazione d'un primato secolare, con la capitale trasferita prima a Firenze e poi a Roma [Dellapiana 2007], della corte e della famiglia reale rimanevano solo queste tracce in marmo e bronzo, immobilizzate nel proprio ruolo, cicatrici d'una ferita mai rimarginata. Così, la statuomania sabauda si trasformò nella perfetta sintesi nostalgica dei *Sepolcri* di Foscolo, come ricorda Ippolito Nievo nelle sue *Confessioni*:

[...] quei simboli del passato sono nella memoria d'un uomo, quello che i monumenti cittadini e nazionali nella memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano: sono i sepolcri di Foscolo che ci rimenantano col pensiero a favellare coi cari estinti [Nievo 2000, 136].

I monumenti non rappresentavano più soltanto l'immagine tradizionale d'un popolo di sudditi che omaggia il proprio Re, bensì testimoniavano ciò che restava di quel culto, a discapito dei grandi mutamenti. È quasi l'antitesi di quel che Tancredi dichiarò a suo zio, il principe di Salina: se si voleva che tutto cambiasse, occorreva che, almeno a Torino,

tutto rimanesse comèra. Così, da capitale d'un glorioso regno restaurato, la città si era trasformata in una specie di museo a cielo aperto di magnificenze sabaude, continuando ad arricchirsi di monumenti dinastici, benché si avviasse inesorabilmente a crescere e mutare forma, attraverso trasformazioni economiche e urbane che solo in parte dialogano con le topografie preesistenti.

La continuità monumentale, tuttavia, a Torino non diventa semplice spirito di conservazione. Con le statue dedicate alla famiglia Savoia si mette in scena un immaginario che è innanzitutto strategia politica. A unire tutti gli italiani, oltre a lingua, arte e religione, resta il potere simbolico incarnato dalla dinastia, a Torino ancora presente attraverso queste statue. La città aveva visto consolidarsi la fortuna della famiglia destinata a dar corpo al sogno d'una nazione italiana, ma correva il rischio di smarrire la propria identità di città capitale, coltivata almeno da tre secoli, malgrado la nascita di una città nuova, moderna quant'altre mai: la *ville industrielle* [Gabert 1964] delle fabbriche e della produzione. Tale processo, d'altronde, è stato perfettamente sintetizzato – seppur in contesti molto differenti – da Maurice Halbwachs, quando descriveva ciò che era accaduto nel luogo divenuto non a caso Terrasanta:

Se, come crediamo, la memoria collettiva è essenzialmente una ricostruzione del passato, se essa adatta l'immagine degli antichi fatti alle credenze e ai bisogni spirituali del presente, la conoscenza di ciò che era all'origine è secondaria, se non del tutto inutile [Halbwachs 1988, 8].

Che le opere monumentali suscitassero ancora quel sentimento di vivo ricordo lo testimonia Edmondo de Amicis quasi all'inizio del XX secolo:

[...] in mezzo alle statue colossali di Carlo Alberto e di Vittorio Emanuele, fra il Duca di Genova che brandisce la spada e la figura atletica del Conte verde che attraversa i Saraceni, di fronte alla via stretta e austera per cui lo sguardo va dritto al palazzo silenzioso delle antiche Segreterie, si rimane presi così strettamente dalle memorie e dalle immagini d'un altro tempo che par di riviverci e di vedere e di capire fin nelle sue più intime cose l'antica capitale del Piemonte [de Amicis 1898, 24].

E ancora: «in poche città i luoghi e i monumenti più memorabili si trovano meglio disposti per colpire tutt'insieme lo sguardo e la mente: in un giro di pochi passi, intorno al Palazzo Madama, si vede e si ricorda tutto» [de Amicis 1898, 8].

Grazie al filo che lega prima Carlo Alberto a Vittorio Emanuele II, poi Umberto I a Vittorio Emanuele III, Torino riesce a mantenere saldi i propri simboli che da regionali diventano nazionali: i Savoia, le loro storie, le loro leggende, i monumenti che ne raccontano le gesta, sono l'ancora – di marmo o di bronzo – che almeno fino agli anni Trenta del Novecento permisero alla capitale piemontese di non dimenticare e non avere alcun bisogno d'altri miti, rimanendo la terra natale di chi l'Italia unita ha voluto. L'identità sabauda, e perciò italiana, nonostante l'arrivo dei tempi nuovi e modernissimi, era salva, perché i «fantasmi di bronzo» sono rimasti ancora oggi lì a ricordarlo, imperturbabili.

## Bibliografia

- BACCHI A. (2018). *Ottocento barocco. Le iconografie e i generi della scultura*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 124, pp. 5-22.
- BELLINI A. (1900). *Vittorio Emanuele ed i veterani delle patrie battaglie: ricordo dell'inaugurazione del monumento al padre della patria, avvenuta in Torino il 9 settembre 1899*, Torino, Cassone.
- BOLANDRINI B. (2011). *Giuseppe Gaggini: uno scultore neoclassico a Torino e nelle residenze sabaude*, in «Arte & Storia», n. 11, pp. 588-597.
- BOLLEA C. (1933). *Il monumento di Emanuele Filiberto del Marochetti e la R. Accademia Albertina delle belle arti*, Torino, presso l'Autore.
- CASANA TESTORE P. (1991). *Des Ambrois de Nevâche, Luigi Francesco*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39.
- CAVICCHIOLI S. (2016). *Scolpire il Principe. Carlo Marochetti e l'identità nazionale nell'Europa dell'Ottocento*, in *La Fabbrica della Storia. Fonti della storia e cultura di massa*, a cura di M. G. Castello, E. Belligni, Milano, FrancoAngeli, pp. 133-166.
- COMOLI V. (2001). *Un monumento celebrativo a Vittorio Emanuele II e agli eroi*, in *Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*, a cura di V. Comoli, R. Rocca, Torino, Città di Torino-Archivio storico, pp. 305-314.
- CONTINI M. (2019). *Due lettere inedite di Botta a Marochetti sui bassorilievi del basamento del monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, in «Studi Piemontesi», vol. XLVIII, fasc. 1, pp. 285-292.
- D'AZEGLIO M. (1867). *I miei ricordi*, 2 voll., Firenze, Barbera.
- DE AMICIS E. (1898). *Le tre capitali*, Catania, Giannotta.
- DE LA MARTINIERE J.-B.-J. (1803). *Voyage en Piémont, contenant la description topographique et pittoresque, la statistique et l'histoire des six départemens réunis à la France, par le Sénatus-Consulte de lan XI [...]*, Paris, chez Brion éditeur rue de Vaugirard.
- DE PIERI F. (2005). *Il controllo improbabile. Progetti urbani, burocrazie, decisioni in una città capitale dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli.
- DE ROYERE B. (2017). *Pelagio Palagi: décorateur des palais royaux de Turin et du Piémont (1832-1856)*, Paris, Mare & Martin.
- DEL PESCO D. (1998). *L'architettura del Seicento*, in *Storia dell'Arte in Italia*, vol. XI, Torino, UTET.
- GABERT P. (1964). *Turin ville industrielle*, Paris, Presse Universitaires de France.
- HALBWACHS M. (1988). *Memorie di Terrasanta*, Venezia, Arsenale Editrice (ed. orig. *La topographie légendaire des Evangiles en Terre Sainte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947).
- DALMASSO F., GAGLIA P., POLI F., a cura di (1982). *L'Accademia Albertina di Torino*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino.
- DELLAPIANA E. (2007). *La costruzione monumentale delle capitali, tra l'Italia e i Savoia*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira, pp. 279-288.
- DES AMBROIS DE NEVACHE L. (1901). *Notes et souvenirs inédits*, Bologna, Zanichelli.
- CREMONA I., ROSCI M., GARIMOLDI G., a cura di (1978). *Fantasmii di bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, Torino, Martano.
- FERGONZI F., ROBERTO M. T. (1992). *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, U. Allemandi.

- CORGNATI M., MELLINI G., F. POLI F., a cura di (1990). *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, catalogo della mostra, Moncalieri, Ilte.
- Lettres sur les principales villes d'Italie, écrites à sa mère par le Comte D.\*\**, en 1813 (1828), Grenoble, Allier.
- LEVRA U. (2001). *Da capitale politica a capitale industriale, 1864-1915*, *Storia di Torino*: vol. 7, Torino, Einaudi.
- MALLÉ L. (1973-74). *Le arti figurative in Piemonte*, 2 voll., Torino, Casanova.
- MANDALARI G. (1904). *I primi ricordi monumentali del popolo italiano al suo re Umberto il Buono*, Catania, Giannotta Editore.
- MORANDO C. (1880). *I monumenti di Torino. Notizie biografiche, storiche e descrittive*, Torino, Bertolero.
- NIEVO I. (2000). *Le confessioni di un italiano*, Torino, Einaudi (ed. orig. Paris, Le Monnier 1867).
- PACE S. (2007). *La città eroica. Memoria collettiva e crescita urbana a Torino (1856-1878)*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira, pp. 267-278.
- POLI F. (1997). *La scultura monumentale tra Torino e Roma: due esempi di celebrazione dei Savoia*, in *Le capitali d'Italia*, catalogo della mostra a cura di M. Vescovo, N. Vespignani, Milano, Electa.
- REY R. (1864). *Torino Firenze o Roma studio intorno la Capitale d'Italia e sopra la questione romana*, Firenze, Tipografia Subalpina.
- ROSSOTTI R. (2001). *Le piazze di Torino. Tra storia, arte, personaggi e curiosità rivive attraverso i suoi palcoscenici quel fascino magico che rende il capoluogo piemontese una delle città più suggestive dello scenario europeo*, Roma, Newton & Compton.
- ROCCIA R. (1996). *Tra prosperi commerci e pubbliche rappresentazioni*, in *Piazza Palazzo di Città*, a cura di V. Comoli Mandracci, F. Goy, R. Roccia, Torino, CELID, pp. 39-50.
- SBORGI F. (1984). *Costa, Pietro*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30.
- SINCERO V. (1992). *A teatro con gli avi di marmo e di bronzo. Itinerari alla riscoperta dei monumenti*, in *Cittadini di Pietra. La storia di Torino riletta nei suoi monumenti*, Torino, Comune di Torino, pp. 26-40.
- Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto. Cenni della commissione promotrice della pubblica sottoscrizione per lo stesso monumento* (1851), Torino, Tipografia Giuseppe Cassone.
- TALAMO G. (1971). *Botta, Carlo*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13.
- Torino e i suoi dintorni: guida storico artistica, amministrativa e commerciale* (1852), Torino, Schiepatti.
- VILLA G. C. F. (2024). *Statue d'Italia. Storia della statuaria commemorativa pubblica*, 2 voll., Milano, Silvana Editoriale.

# BARCELONA – MARSEILLE: TWO CITIES HURT BY LITERATURE

CELIA MARÍN VEGA

## Abstract

*This essay explores the relationship between Barcelona and Marseille by observing the construction of imagery tied to their slums and the impact of such imagery. It first discusses the social and geographical similarities between the two cities in the early 20th century. Then, it examines urban plans aimed at cleansing specific areas and, finally, it addresses how this shared perception drove wartime destruction.*

## Keywords

*Barcelona, Marseille, Slums, Urbanism, Literature.*

## Lettre-ferus

In his essay *On Pedantry*, Montaigne referred to those marked by literature as *lettre-ferus*, as if they have been hit by a mallet, to the point that «they appear to be deprived even of common sense» [Montaigne 1595]. In truth, he was mainly talking about pedants who, instead of understanding their readings, seemed crushed by them. But, this term “lettre-ferus” essentially refers to people who read a lot, with passion, like the illustrious Alonso Quijano. They are passionate about literature and are affected by it to the point where they cannot distinguish fiction from reality. That is the main idea behind this paper: to suggest that not only people – readers – can be struck by letters, but that cities, being the main subject of that literary construction, could be struck and fatally wounded<sup>1</sup>.

The image of Barcelona and Marseille was built and nurtured from the end of the 19th century until the Second World War through books, pulp publications, and press articles written by eager reporters. These port cities, almost sisters in their characteristics, lived through the fame of their mysteries and the spectacle of their miseries. But it would be wrong to say this construction was just a product of second-rate literature and yellow journalism. *Slumming* was an intellectual and artistic experience engaged in by

---

<sup>1</sup> I should point out that since the development of photography and the new means of communication earlier in the 20th century, a literary construction should now be regarded as something broader: not just books, but journalism – using both photography and text – speeches, philosophical essays, memoirs, and even exhibitions.

philosophers and artists alike. To mention but a few, we find essays written about the streets of Marseille and its Vieux Port by Walter Benjamin and Joseph Roth [Roth 2005], while Francis Carco [Carco 1929], Pierre Mac Orlan [Mac Orlan, 1931] and Jean Genet dedicated plenty of pages to Barcelona's underworld [Genet, 2019].

That literary image of Barcelona and Marseille, sometimes accompanied by photographs or drawings, quickly crossed boundaries thanks to the new means of communication of the 20th century. The main protagonists were the narrow streets with crumbling edifices, and its inhabitants were now typified and classified as prostitutes, sailors, beggars, or thieves. This categorization of the inhabitants of the slums and the reduction of its reality into types oversimplifies life in a way that was not exactly new, but a continuation of traditional representations of the antisocial and the unproductive: the classic elements dwelling in the margins of society. Even before the publication of *La Mala Vita a Roma* [Niceforo, Sighele 1898], there was already literature devoted to the antisocial as far back as the medieval lists of beggars and vagabonds or the imaginaries related to the "Ship of Fools"<sup>2</sup>. However, these stories and photographs jumped from the popular to the artistic sphere (through literature, film, and painting), reaching both the political and the technical world. And from there they went on to influence laws that controlled these *story characters* and the architects dedicated to cleaning the *scenography*.

Over and above the parallels between Barcelona and Marseille, this paper aims to point to the question of the consequences that this imagery has when these stories and images are considered authentic. They are transformed into real reasons to push forward policies of order, purging, and control of specific neighborhoods and their populations.

## Venus and sailor

Barcelona and Marseille, like Naples, share their Mediterranean condition. However, to a certain extent, by the early 20th century they had already lost their primitive picturesque charm or it had been reduced to a small part of the city. In the case of Barcelona, it was focused on the neighborhood of La Barceloneta, a quarter inhabited mainly by fishermen in the earlier 20th century. In Marseille, the picturesque Mediterranean image was confined to the main front or façade of the Vieux Port, where fishermen still tended their nets or sold their catch straight from their boats until around the decade of the thirties. The importance of the harbor gave the cities their physiognomy and cosmopolitan aspects: a multicultural social stratum and rapid growth due to the industrialization of the turn of the century. However, they shared more with each other than with the rest of their respective countries. From a national perspective, they were alien territory. The topic of alienation was not an exaggeration; references to some sort of estrangement are commonly found in the descriptions of both cities: Barcelona is not Spain anymore,

<sup>2</sup> This essay may not be the moment to develop a state of the question in this topic, but in any case *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire* [Kalifa 2013] provides a basic introduction. The most historical approach, however, is undoubtedly the work of Bronislaw Geremek [Geremek 1974; 1985; 1987; 1991; 2006].

or Barcelona is not Catalonia<sup>3</sup>; Marseille is not France; it is Africa and Asia. Or even Marseille is more Italian than French [Bertrand 1921; Londres 1927b; Felici 1996]. And so on. They were territories of estrangement, territories of otherness.

For port cities on the Mediterranean, including not just Barcelona and Marseille but also Naples, Genoa, Palermo, Algiers, and others, the *Mare Nostrum* is a bridge in the sense of the term as used by the sociologist Georg Simmel [Kaern, Simmel 1994]. The system of ports across the sea and the networks of commercial relations established between them are the physical (and economic) manifestation of a latent connection. The sea is a medium that does not separate cities but unites them – regardless of the fact that they may belong to different nations – making them more like sisters and endowing them with shared traits. This Mediterranean rather than national character is precisely what makes them unlike the rest of their respective territories. Barcelona and Marseille were starting departure points or termini of receiving end of the traffic, «import-export!», as Albert Londres, the French journalist would say, of goods and people [Londres 1927a; 1927b].

The onward thrust of capitalism, production, commerce, and industrialization also brings misery and difficulties. Immigrants from the hinterland or foreigners were attracted to the possibility of a better life, job, and home. This increase in population that began in 1900 meant that both cities had doubled their population and reached around 1 million citizens by the 1930s. In both cases, this extraordinary rise was due to the presence of immigrants. However, the concept of the *immigrant* in Barcelona was mainly confined to non-Catalans [*Cens de població i padró d'habitants* 1931]. In some districts, this internal immigration was primarily from the south of Spain, and the Andalusian and Murcian communities were strongly depicted as primitives, even barbaric, by the press and conservative parties [Sentís 1932]. The vocabulary and the expressions are of the kind that one finds in publications associated with the Lombrosian school [Lombroso 1876; 1903]. With regard to immigration Marseille was unlike Barcelona, as it was considered the southern gateway of France, and its primary connection was with other countries and continents [Roncayolo 2014]. While Barcelona was regarded as exotic, Marseille was highly exotic [Angélil et al. 2020]. But overall, the main image was one of extreme poverty and misery. The human condition blended with the buildings' stones and the streets' cobblestones. To offer just one of the less sensationalist descriptions, here is a quote about Marseille by Joseph Roth:

In the old harbor of Marseilles, poverty is more than hunger. It's an unavoidable hell. Stacked up in infernal chaos, the human wrecks are piled on top of one another. Disease sends poisonous yellow flowers from blocked sewers. Mangy dogs roll around in puddles with children. Men in rags fight animals for discarded bones; thousands of men and women go around collecting dog ends; the dog lies in wait for the man, the cat for the

---

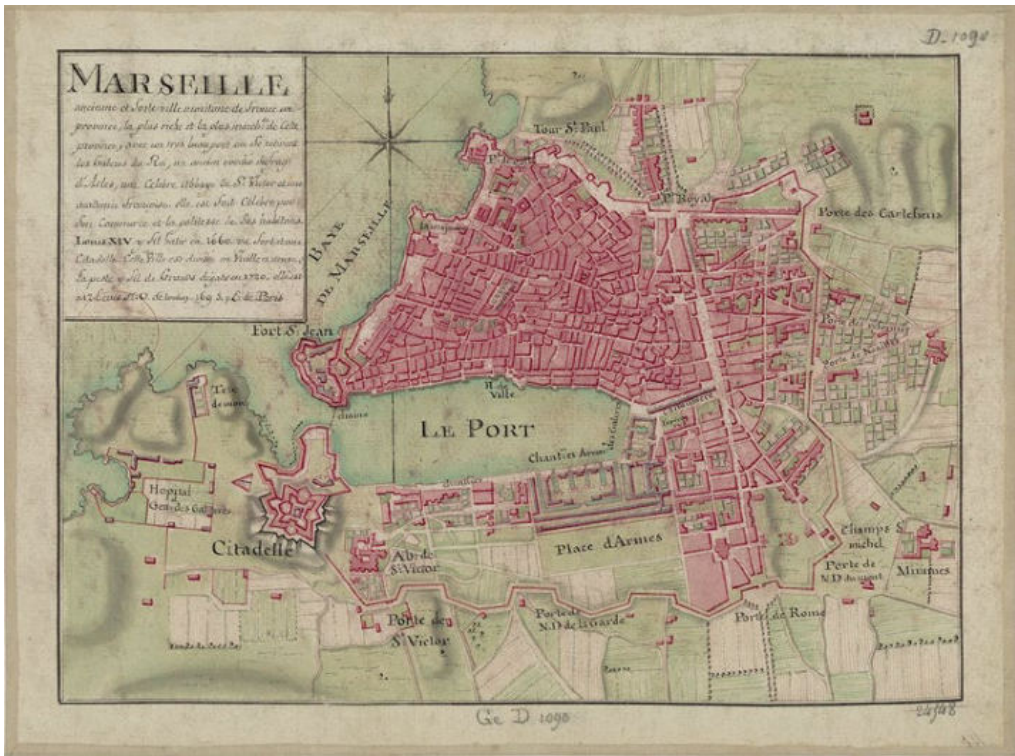
<sup>3</sup> For a full development of the Barcelona's underworld through literature and journalism, see *De los barrios bajos al Barrio Chino*, in *Urbanismo Moral. La destrucción de los bajos fondos de Barcelona a principios del siglo XX* [Marín Vega 2018].

dog, the rat for the cat, and all lie in wait for the same piece of putrid meat in the garbage [Roth 2005, 134].

However, let us focus on the specific geography and territorialization of this exoticism. We are dealing with the neighborhoods adjacent to the harbor: the *5th District* of Barcelona [Madrid 1925] and the *Vieux Port* of Marseille. Locating them on a map by eye is relatively easy. In the case of Barcelona, the 5th District is what is known as the *Raval* nowadays. It aligns with the original footprint of the extension of the medieval wall during the early 15th century (Fig. 1). The Raval is a city within the city, as it remained separated from the original town by the first medieval walls and would remain this way until the demolition of the inner walls in the early 19th Century. This scar is what the boulevard of Las Ramblas is nowadays. An emptiness that still divides the old city in two halves. The 5th District was the wrong side of the old town, as on the right side, we might find the Cathedral, the City Hall, and the old palaces of the aristocratic families; in the Raval, the Hospitals, the Charity houses, the old prison, and the barracks. However, in Marseille's case, the Vieux Port quarter matched the original Greek settlement and Massilia's layout (Fig. 2), and thus under the mass of crumbling buildings, one



1: Charles Inselin, *Plan de Barcelone du Fort de Montlouy, et leurs Environs*, 1700-1750 [Bibliothèque Nationale de France].



2: Unknown author, *Marseille, ancienne et forte ville maritime de France*, 17th century ca. [Bibliothèque Nationale de France].

might find the foundations of *Massalia*<sup>4</sup> [Crane 2011a]. Marseille may have outgrown the confines of its medieval walls in the recent centuries. Yet the Vieux Port retained its narrow streets and urban fabric that recalled the contour lines of the hill where the city was first installed, next to the narrow bay of the natural port.

In appearance, the Vieux Port of Marseille and Barcelona's Raval were similar: both were popular quarters with narrow streets and dilapidated buildings; and in both cases, form followed function to an extent. The proximity to the port and modern harbor demanded a cheap workforce, unspecialized but strong males to work as stevedores, and women, lots of women, to cater to the needs of the sailors from around the world who stopped in those cities. The sailors were a social class on their own, a part of the population of those streets, however an ever-changing mass that was always different and always the same. Here today, gone tomorrow but replaced by another one. This social stratum created an idea of a mob rather than citizens or a proper social structure; a populace without individuality or self-consciousness. Only approachable and comprehended by classifying the antisocial [Chevalier 2002].

<sup>4</sup> Massalia or Μασσαλία was the Greek name of the Phocian colony established around 600 b.C.



3: Gabriel Casas, Transvestite show at la *Criolla* [Arxiu Nacional de Catalunya ANCI-5-N-4362].

As one might expect, the arrival of sailors, errant single men, thus explained the presence of prostitution. In the case of Barcelona, an additional factor was the location of the barracks between the harbor and the 5th District. However, the situation in Marseille went beyond that. In 1878, an area of the Vieux Port was designated the Quartier Réservé [Mireur 1882, 134], meaning this was the only area of Marseille where prostitution was legal. Let us be clear: there was a certain irony to the fact that Republican law designated a territory of prostitution in a formerly aristocratic neighborhood, albeit right next to the City Hall. That kind of exclusivity did not exist officially in Barcelona. Still, the proximity to the port and the barracks made the streets around this area the logical place for this kind of economic activity, both female and male prostitution (Fig. 3)<sup>5</sup>.

In Marseille and Barcelona, prostitutes were a commodity that went beyond the exchange of sex for money; they were also a tourist attraction. People stroll around the streets of Barcelona day and night trying to glimpse these women in doorways, as Francis Carco [1929] and Pierre Mac Orlan wrote [1934a; 1934b; 1934c; 1934d]. Or

<sup>5</sup> This geography of pleasure and debauchery was re-activated during the 1950s with the arrival of the US Navy's 6th Fleet in Barcelona [Theros 2010].

they would consult local printed guides (*Barcelona de noche - Guía general de Barcelona y particular nocturna con los datos e indicaciones precisos para pasar alegremente el rato en esta hermosa capital*, 192AD) to find out where to go and how much to pay. However, in Marseille, this tourist attraction reached another level, and prostitutes' shameless and provocative stance became something to be collected and preserved using modern means of technical reproduction. The publication *Marseille Curieux* [Agramon 1922] contained pictures of suggestively underdressed women posing in the middle of the streets or next to the old entrance gate of a former aristocratic palace, which had now turned into a *Maison*. The pictures in this kind of publication were like a fold-out collection of postcards whose images travelled all around Europe (Fig. 4).



4: Pierre Agramon, *Le Marseille Curieux*. Le Quartier "réservé" de Marseille, 1922.

## Moral urbanism

The architect Le Corbusier was a well-known critic of the traditional street, that ancient artifact, a residue of centuries ago. For him, the street was nothing but a “useless organ” with dark fissures and narrow trenches. Popular and traditional streets could be amusing, like a theater of the world, but they had already become outdated by the first quarter of the 20th century. When planning a reform and transformation of the old quarters, one should forget this image of popular pedestrian culture. «Heaven save us from the grasping Balzacian delegates of the spectacle of faces in the black crack of the streets [...]» [Le Corbusier 1929] the modern architect would exclaim from the pages of newspapers to the lecterns of auditoriums. Nevertheless, Le Corbusier enjoyed the *meat show* that was Barcelona nightlife, as we may gather from the drawings and sketches of naked women dancing in some of the infamous music halls, like that of *La Criolla*, in Barcelona’s 5th District [Lahuerta 2006].

One of the eager followers of Le Corbusier’s ideas was the group of Catalan Architects organized under the name of GATCPAC. These young architects rose to action when the arrival of the Spanish Second Republic in 1931 opened up new possibilities with an air of reform, democracy, and progress. Among other projects, the Catalan architects, under the guidance of Le Corbusier, designed a new plan for Barcelona in the early thirties. It was an ambitious plan and followed, like the good students they were, all the ideas of Le Corbusier [Le Corbusier 1994] and the Functional City Congress held in 1933 on board the *Patris* [Mumford 2002]. The Catalan architects explained all the ideas behind the *Future Barcelona* plan in articles and essays mainly published in regular newspapers and their magazine *A.C.* [Granell et al., 2008]. This modern, luxurious publication shared the same linguistics and standpoint as most sensationalist reportages published in generalist magazines. We see pictures of homeless people sleeping on cobblestones, children roaming the streets, shirtless men smoking the remains of a butt. However, on this occasion, the scandals, usual suspects, and the misery of those popular neighborhoods became real arguments in the hands of architects and policymakers to push an urban redevelopment project forward. The sentence “This is the cancer of Barcelona” next to one of those pictures was a common expression among them [GATCPAC 1931; 1932; 1934; Sert 1932]. And if you regarded several streets and buildings as some medical disease, urbanism would eventually appear in the guise of a surgical operation. The metaphor becomes allegory, and the allegory is a modern collage in which scalpels cut and remove the tumors that poison the city, as was shown in an exhibition panel that explained the purging process of destruction before construction [GATCPAC 1937a; Pizza, Rovira 2006].

The photomontage used in GATCPAC publications and exhibitions created a suggestive dialectical language that seduced the public. These architects built a discourse oriented to emphasize and extend the idea of unhealthiness, dirtiness, and the need for order for a better future and society. Images and their captions fixed the message: «The environment shapes the individuals», «over-population and their consequences», and of course, «The literature about the underworld and the aim to transform this area as a

tourist attraction is a characteristic sign of a decadent civilization» [GATCPAC 1937b]. Let us turn our attention to the aim of the project in Barcelona. The architects proposed a series of interventions through the selection for demolition of whole city blocks of the 5th District. Those holes created porosity inside the urban fabric, improving the flow of air and natural light. But the project did not stop there, as this initial selection kept spreading until the entire area was cleansed and only the most famous historical buildings remained, floating over a neutral blank space of nothingness.

The French architect Eugène Beaudouin used the same strategies when working on his project for a new Marseille commissioned by the City Hall in 1941 when the city was still free of German occupation. The need to «make a new Marseille», to eliminate the dirt, and to bring air to the unsanitary conditions of the working-class streets of the Vieux Port was repeated continuously in the journals that published the project [Beaudouin 1942; *Marseille fait peau neuve* 1942] and in the report included in the architectural project [Beaudouin 1941b; 1941c].

The project was a 300-page document with lots of drawings, graphics, and a selection of pictures of the narrow streets of the Vieux Port that shared the same perspective as those published repeatedly in journals and magazines: unhealthiness, misery, and delinquency. Scissors and white gouache over photographs transformed demolition into something that would be easy, like brushing away the infamous limits of the Quartier Réservé. [Beaudouin 1941a].

## The viscous appearance of humanity

However, urban projects take time, including years to set in motion all the tricky parts: those aspects that are not purely architectural such as expropriation, compensation, the relocation of the population into other housing elsewhere. In the case of Barcelona, it was never a matter of the advent of the Spanish Civil War or those architects going into exile; the project was never commissioned by the City Hall and remained just a dream [Pizza, Rovira 2006], a proposal of a time when urban planning was done in the same way as organizing an air raid, from afar and with detachment. Marseille, however, was not as lucky. The project designed by Beaudouin was approved and stored in a cabinet at the City Hall, waiting for the war to finish and for the money and the bureaucratic machine to be put into motion, which could take forever.

The German Army arrived in Marseille at the end of 1942, turning the city into a strategic point of operations for controlling the north of the Mediterranean. However, the harbor had the Vieux Port attached: those streets, those buildings, those apartments, those women and those criminals, and that reputation...oh! Marseille was difficult to control. Too dirty, too noisy, the lack of order! (Fig. 5). The last months of 1942 consisted of a series of attacks against the army and French collaborators [Oppetit 1993; Meyer 1999]. The war situation was complex at that time for the Germans due to having to control the front lines as well as their occupied territories. Himmler had a major headache with the Warsaw Ghetto's first attempts at resistance in January 1943 [Gutman 1994]. Building another one to control the antisocial population of Marseille – plus



5: Eugène Beaudouin, *Ville de Marseille – Quartier Evacué*, 1943. Plan of the Vieux Port with indication of the limit of the area to be evacuated and the buildings that should be preserved (hatch) [Médiathèque du patrimoine et de la photographie-Ministère de la Culture, diff. GrandPalaisRmn - 08r00087].

those fleeing other parts of France and Europe, looking for a way to leave the continent – was not an option.

After several intense cable exchanges between Himmler and General Oberg, who was responsible for the SS in France, the operation was put into motion [Guicheteau 1973; Crane 2011b]. The Wehrmacht and the SS delimited and closed the Vieux Port. On the night of 23 January 1943, the French Police, under the authority of René Bousquet, went door to door to identify everybody. The population was classified and Jews, foreigners, and North Africans, and more than 600 residents were arrested. The following day, the rest of the population – around 2000 – was taken from their homes and sent to a series of barracks 150 km away from Marseille. There, they were interrogated for days by the SS, classified again, and around 600 “suspects” were deported to the concentration camp of Sachsenhausen. Four days later, the rest of the inhabitants returned to the city, where the authorities informed them to empty their homes, take whatever they deemed of value or wanted to preserve and move away. Those actions solved the urban planning issue regarding the expropriation of the buildings and expulsion of their current inhabitants. In the end, around 20,000 citizens were not just evacuated but instead evicted.

The cable sent by Himmler right before the general eviction helps us to understand the psychological state of those concerned with the city. For the Germans and the French police, the city had to be purged. Is it reasonable to suppose Himmler was a reader of the sensationalist magazines and pulp stories set in Marseille, for he estimated there were around 100.000 criminals living in the Vieux Port. Thus, the perfect solution was to dynamite the whole neighborhood.

I wish for a radical and perfect solution for the purification of Marseille. We cannot allow a prolonged mobilization of a large number of Security police officers to these crisis centers. Please keep in mind that I require the following measures:

- 1) Detention of the large number of Marseille's criminals and their transfer to concentration camps in Germany. I think around 100.000.
- 2) Radical dynamiting of the criminal quarter. I cannot see why German lives should be endangered during fighting in the underground passages and caverns. Specialists must dynamite this Marseille sewer in a way that the inhabitants perish from the sole force of the explosion.
- 3) The French police and the mobile guard must participate as much as possible. The hovel of Marseille is the hovel of France. It seems that, for military reasons, order must reign there, and I am the one who must clean up that hovel. The French police and France must be made aware that they owe us deep gratitude for our actions [Meyer 1994].

Meanwhile, people were being classified and distributed accordingly and sent to concentration camps; meanwhile the architect Eugène Beaudouin was doing the same with buildings. We can call the whole process a winnowing. Both humans and architecture were being sieved and the impurities, the ugliness, and the dirt were being eliminated. Beaudouin updated his renovation project for the Vieux Port following a less preservationist and thus more radical approach (Fig. 5). He established three categories: A, B, and C. Category A consisted of buildings of great historical, archaeological, or aesthetic interest and amounted to the front facade of the quarter. These buildings were to be safeguarded in order to preserve the scenographic foreground of the view from the other side of the bay, a decision that thus saved the picturesque image of the Vieux Port. B buildings were of secondary interest and their preservation was not necessary. Lastly, C, added as an afterthought, indicated buildings that should be preserved but which were not on of the Vieux Port front and, as such, were not part of any kind of picturesque image. In the same drawing, symbols dotted the map, pinpointing all the minor decorative architectural elements that should be removed and recovered from the buildings. Circles for stone, triangles for ironwork, and crosses for wooden elements [Beaudouin 1943]. I should add that not just ornamental elements were recovered. Gas company workers, for example, even removed all the plumbing systems and the meters, a menial task that the Wehrmacht had documented at that time.

When the inhabitants of the quarter had emptied their homes, and the elements of artistic interest were deliberately plundered, the Wehrmacht put charges in place to blow the whole area up. On February 1st, around 2:00 in the afternoon, the explosions began and continued throughout the following days until a giant mountain of rubble remained in the place of the former patrician quarter (Fig. 7). The report by the Chief of Police insisted that they were on a special mission of "cleansing and destruction" of the Vieux Port, the most prominent criminal center of the continent, ruled by thousands of foreigners. They would make this area a "proper place" with all this destruction [Guicheteau 1973]. However, the Mayor of Marseille made a complaint about the whole operation as being out of proportion. From his perspective, it looked as if «The destruction of the Vieux Port was due to its bad reputation» that had spread worldwide. The Vieux Port was just a quarter of artisans, fishermen, and peaceful elements. Blame literature!

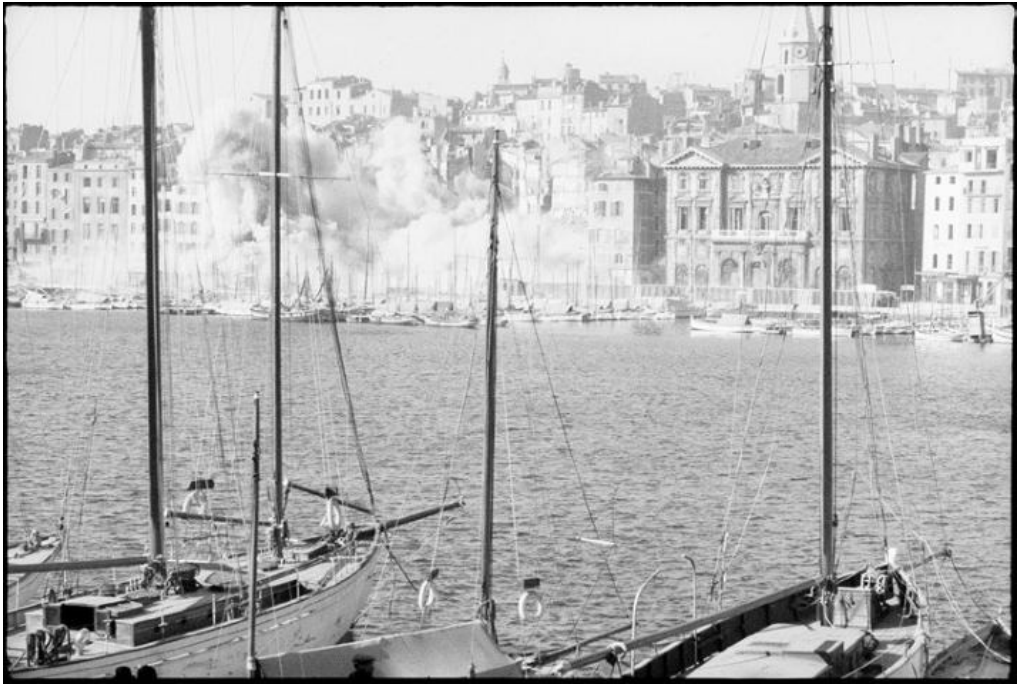
But of course, every action has its explanation, or a journalist who elaborates on how to read the situation and fix the meaning of everything. And *Signal* magazine, the



6: Wolfgang Vennemann, *Marseille, a street at the Vieux Port*, 1943 [Bundesarchiv Bild 101I-027-1473-31]

luxurious propaganda of the Wehrmacht, explained—one month after the event and in all the different languages in which the magazine was printed around—the bottom line of the entire thing.

This has nothing in common with literature, only with hygiene. When much later, the history of Marseille is written, historians will record this memorable circumstance: when evacuating the old and Gothic patrician neighborhood, worm-eaten by opprobrium during the 20th century, the police—both French and German—acted in concert as if they were a brigade of engineers or a public health troop. The romantic thing about this job is its absence of noise and precision. All the exaggeration attributed to this *Marius of Marseille* falls silent in the face of this scientific accuracy. It would be good for the people of Europe to be aware that, with the destruction of the most prominent criminal neighborhood, they have seen as well, for the first and last time, the silent accuracy of this



7: Wolfgang Vennemann, *Destruction of the Vieux Port as seen from the other side of the old harbor*, 1943 [Bundesarchiv Bild 101I-027-1489-17].

anti-criminal machine, the biggest that has ever existed, a dredger for removing misery [Kiauleh 1943].

There are plenty of things of interest in this brief paragraph, but let us focus on the obsession with the scientific precision of the action against the viscous and thick appearance given to a population that becomes some sort of sludge or mud. Mud that needs to be purged and removed from a city with a dredging machine – in other words, the happy union of the Wehrmacht and French police – the same way one cleans the bottom of a port to allow the free movement of ships.

## Conclusion

Over the course of this paper, we have seen how the imaginary constructed on the basis of writings, photographs, and press reports in sensationalist magazines took over from the reality of the port neighborhoods of the cities of Barcelona and Marseille. When these seemingly harmless or simply titillating images reach beyond the sphere of the popular media, they become real arguments and motives in the hands of specialists and legislators. This transposition from one sphere to another is easily achieved, since these legislators and specialists are part of that same mass society that produces these images and they too consume them. The case of the Vieux Port in Marseille is symptomatic of

the extent to which this imaginary becomes the ‘reality’ that justifies means and ends. Or to put it in the words of Krakauer «There has never been a time that has known so little about itself. In the hands of ruling society, the institution of illustrated magazines is one of the most powerful weapons in the struggle against knowledge» [Krakauer 2014].

## Bibliography

- AGRAMON P. d' (1922). *Le Marseille Curieux*, Paris, Paris L. d'Autrec.
- ANGÉLIL M. et al., a cura di (2020). *A Brief History of Housing and Migration 1800-1975*, in *Migrant Marseille: architectures of social segregation and urban inclusivity*, Berlin, Ruby Press, pp. 29-74.
- Barcelona de noche. Guía general de Barcelona y particular nocturna con los datos e indicaciones precisos para pasar alegremente el rato en esta hermosa capital* [s.d.]. Barcelona, Editorial Tabarín.
- BEAUDOUIN E. (1941a). *Aménagement de la région marseillaise: vue d'un photomontage du projet*, n.d. (cliché anonyme), Archives d'architecture contemporain (265 AA 2/5).
- BEAUDOUIN E. (1941b). *Marseille (Bouches-du-Rhône) et région: études d'aménagement. 1941-1942*, Retrieved from <https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/ark:/43435/892041>.
- BEAUDOUIN E. (1941c). *Plan d'aménagement de la ville de Marseille*. 1 Fi 2753.
- BEAUDOUIN E. (1942). *Le nouveau plan d'aménagement de Marseille*, in «Paris-Soir», 26 janvier.
- BEAUDOUIN E. (1943). *Plan du quartier du Vieux-Port de Marseille, quartier évacué*. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (08R00087).
- BERTRAND L. (1921). *L'invasion: Roman Contemporain*, vol. 1, Paris, Plon-Nourrit.
- CARCO F. (1929). *Printemps d'Espagne*, Paris, Albin Michel.
- Cens de població i padró d'habitants: Treballs preparatoris* (1931), in «Estadística», 194-214.
- CHEVALIER L. (2002). *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Librairie académique Perrin.
- CRANE S. (2011a). *Mediterranean crossroads: Marseille and modern architecture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CRANE S. (2011b). *Urban Gynecology and Engineered Destruction*, in *Mediterranean Crossroads: Marseille and modern architecture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 111-153.
- FELICI I. (1996). *Marseille et L'Invasion italienne vue par Louis Bertrand*. «Ribattiamo il chiod», in «Babel: Littératures plurielles», pp. 103-131.
- AA. VV. (1931). *Urbanización de la Barcelona futura*, in «AC. Documentos de Actividad Contemporánea», n.1, pp. 20-21.
- GATCPAC (1932). *El barrio chino de Barcelona (Distrito V)*, in «AC. Documentos de Actividad Contemporánea», n. 6, pp. 31-33.
- GATCPAC (1934). *Barcelona. Esquemas para el Proyecto de Conjunto*, in «AC. Documentos de Actividad Contemporánea», n. 13, 21-23.
- GATCPAC (1937a). *Hem d'acabar amb l'ambient de la vivenda insana*, in «AC. Documentos de Actividad Contemporánea», n. 25, pp. 27-29.
- GATCPAC (1937b). *L'ambient forma l'individu*, in «AC. Documentos de Actividad Contemporánea», n. 25, pp. 5-8.
- GENET J. (2019). *Journal du voleur*, Paris, Gallimard.

- GEREMEK B. (1974). *Criminalité, vagabondage, paupérisme: la marginalité à l'aube des temps modernes*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», vol. 21, pp. 337-375.
- GEREMEK B. (1985). *Mendicanti e miserabili nell'Europa moderna (1350-1600)*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- GEREMEK B. (1987). *La potence ou la pitié: l'Europe et les pauvres du moyen âge à nos jours*, Paris, Gallimard.
- GEREMEK B. (1991). *Poverty: A History*, Wiley-Blackwell.
- GEREMEK, B. (2006). *The Margins of Society in Late Medieval Paris*, Cambridge, University Press.
- GRANELL E., PIZZA A., ROVIRA J. M., a cura di (2008). *A.C. La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GUICHETEAU G. (1973). *Marseille 1943. La fin du vieux-port*, Paris, Éditions Daniel.
- GUTMAN I. (1994). *Resistance: the Warsaw Ghetto uprising*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- KAERN M., SIMMEL G. (1994). *Georg Simmel's The bridge and the door*, in «Qualitative Sociology», vol. 17, n. 4, pp. 397-413.
- KALIFA D. (2013). *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, SEUIL.
- KIAULEH W. (1943). *Marsella*, in «Signal», n. 7.
- KRACAUER S. (2014). *The past's threshold: essays on photography*, Berlin, Diaphanes.
- LAHUERTA J. J. (2006). *Le Corbusier e la Spagna*, Milano, Electa.
- LE CORBUSIER (1929). *L'avis de l'architecte... La rue*, in «L'Intransigeant», p. 4.
- LE CORBUSIER (1994). *Urbanisme*, Paris, Flammarion.
- LOMBROSO C. (1876). *L'uomo delinquente*, Milano, Hoepli.
- LOMBROSO C. (1903). *La donna delinquente: La prostituta e la donna normale*, Torino, Fratelli Bocca.
- LONDRES A. (1927a). *Le chemin de Buenos Aires. La traite des blanches*, Paris, Albin Michel Éditeur.
- LONDRES A. (1927b). *Marseille porte du sud*, Paris, Éditions de France.
- MAC ORLAN P. (1931). *La Bandera*, Paris, Gallimard.
- MAC ORLAN, P. (1934a). *Les rues secrètes: V - Le quartier Chinois de Barcelone*, in «Déetective», vol. 278, pp. 8-9.
- MAC ORLAN, P. (1934b). *Les rues secrètes: VI - La belle "Marsiale"*, in «Déetective», vol. 279, pp. 8-9.
- MAC ORLAN, P. (1934c). *Les rues secrètes: VII - La belle "Marsiale"*, in «Déetective», vol. 280, pp. 8-9.
- MAC ORLAN P. (1934d). *Rues Secrètes*, Paris, Gallimard.
- MADRID F. (1925). *Los bajos fondos de Barcelona*, in «El Escándalo», pp. 4-5.
- MARÍN VEGA C. (2018). *Urbanismo moral: la destrucción de los bajos fondos de Barcelona a principios del siglo XX*, tesis, Universitat Pompeu Fabra.
- Marseille fait peau neuve*, (1942). In «Marche», n. 6, pp. 22-23.
- MEYER A. (1994). *Les rafles de 1943 à Marseille. Le rôle de la wehrmacht et l'intervention d'Himmler*, «Provence Historique», n. 178, pp. 489-495.

- MEYER A. (1999). *Der blick des besatzers. Le regard de l'occupant: Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942-1944 /Marseille vue par des correspondants de guerre allemands*, Bremen, Edition Temmen.
- MIREUR H. (1882) *La Prostitution à Marseille, histoire, administration et police, hygiène, par le Dr H. Mireur*, Paris, E. Dentu.
- MONTAIGNE M. De. (1595). *Du Pedantisme*, in *Essais*, vol. I, 25, p. 51.
- MUMFORD E. (2002). *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, The MIT Press.
- NICEFORO A., SIGHELE S. (1898). *La mala vita a Roma*, Torino, Roux Frassati.
- OPPETIT C., a cura di (1993). *Marseille, Vichy et les Nazis: le temps des rafles, la déportation des juifs*, Marseille, Amicale des déportés d'Auschwitz et des camps de Haute-Silésie, Section Marseille-Provence.
- PIZZA A., ROVIRA, J. M. (2006). *G.A.T.C.P.A.C. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- RONCAYOLO M. (2014). *L'imaginaire de marseille. Port, ville, pôle*, Lyon, Ens Editions.
- ROTH J. (2005). *The White Cities: Reports from France, 1925-1939*, London, Granta Books.
- SENTÍS C. (1932a). *Múrcia, exportadora d'homes. Vint-i-vuit hores en transmiserià*, in «Mirador», n. 197, p. 2.
- SERT J. L. (1932). *Orientaciones urbanísticas de Barcelona. Programa del (GATEPAC grupo este)*, in «Mundo Gráfico», pp. 114-116.
- THEROS X. (2010). *La Sisena flota a Barcelona: quan els nord-americans envaien la Rambla*, Barcelona, La Campana.

# A FAREWELL TO PARIS: MARCEL DUCHAMP'S RELATIONSHIP WITH PARIS AND NEW YORK THROUGH *AIR DE PARIS* AND *BELLE HALEINE*

IVY LI

## Abstract

*This paper examines Marcel Duchamp's nuanced relationship with Paris and New York through his works, Air de Paris and Belle Haleine, Eau de Voilette, which serve as both souvenirs and critiques of their respective urban cultures. By contextualizing their production within the socio-historical dynamics of early 20th-century, this study highlights how these objects reflect Duchamp's ambivalence toward the commodification of Paris and his simultaneous embrace and critique of New York's modernity.*

## Keywords

*Marcel Duchamp, Paris, New York, Commodification, Ready-made.*

Marcel Duchamp had left Paris and arrived in New York in 1915 following the start of World War I, marking the start of his first sojourn in New York (1915-1923)<sup>1</sup>. In retrospect, it might seem that Duchamp's relocation was to promote his artistic career; because after all, it was in New York where his *Nude Descending a Staircase, No. 2* received a warm welcome just two years ago in the Armory Show. This displacement however had nothing to do with art – at least not initially. In 1915, Duchamp had just been judged medically unfit for military, and to avoid being judged as the “unpatriotic one”, he had to flee. That said, while he was not trying to become part of the New York art scene, he did feel quite strongly about leaving the scene in Paris. «*I do not go to New York, I leave Paris*» as he later wrote to his American friend Walter Pach. New York nevertheless soon became his favorite city – the place where he felt more liberating and more

---

<sup>1</sup> I extend my deepest gratitude to my mentor Dr. Roy Yu, whose passion for art history first sparked my own interest many years ago. My sincere thanks to Dr. Jaleh Mansoor for encouraging me to produce this paper and for providing invaluable insights throughout the process. I am also profoundly grateful to my supervisor, Dr. Joseph Monteyne, for his unwavering support and steadfast belief in my abilities. Your guidance and encouragement have been instrumental in the completion and publication of this paper.

at home than anywhere else, and to which he returned again and again in the years to come [Tomkins 1997]. As a Parisian man residing in New York, Duchamp himself is an embodiment of both cities. And like him, his works are in constant dialogue with Paris and New York. In 1919, Duchamp brought an ampoule of Parisian Air (later known as *Air de Paris*) back to New York as a gift to his patron and friend Walter Arensberg (Fig. 1). Two years later, *Belle Haleine, Eau de Voilette* – a revamped Parisian perfume bottle in collaboration with Man Ray – was born (Fig 2). These two works, though seemingly unrelated, in fact share much in common. Considering the socio-historical context under which *Air de Paris* and *Belle Haleine* were made, this essay suggests that these two objects should be looked at together as a reflection of Duchamp's complex relationship with Paris and New York. Through an in-depth discussion of the medium, context and background of these two works, this paper aims to eventually elucidate Duchamp's love/hate relationship with Paris and New York.

Let us start by providing some background information about these two objects. During Christmas of 1919, Duchamp purchased an ampoule of serum in a Parisian pharmacy, then asked the pharmacist to empty the vessel, fill it with some Parisian air, and then reseal it. The resulting work effectively transported the intangible air of Paris back to New York. It was a gift for his friend and patron Walter Arensberg, who, according to Duchamp, "had everything money could buy". To impress someone as rich and materially fulfilled, certainly something unexpected and original is needed. Duchamp's ingenious solution was to bring Arensberg an ampule of Paris air – something that is absolutely unattainable in New York, regardless of one's wealth [Lefebvre 2006]. This readymade preceded several more following the same theme, specifically *Belle Haleine, Eau de Voilette* in 1921. In order to produce this work, Duchamp appropriated an actual bottle of perfume by the name *Un air embaumé* (literally "perfumed air"), issued by the Rigaud Company [Naumann 2009] (Fig. 3-4). On the surface level, these two objects seem completely unrelated other than the fact that both were brought from Paris to New York during the same time period. However, deeper scrutiny reveals several similarities between the two works. Firstly, both serve as souvenirs of Paris, since they both embarked the journey from Paris to New York with Duchamp. Secondly, both objects epitomize Paris in one way or another. For *Air de Paris*, its content being literally Parisian air is something unique to Paris and nowhere else. What links *Belle Haleine* to Paris, on the other hand, is the very fact that it was made from a perfume bottle. In the early 20<sup>th</sup> century, the French perfume market witnessed a dramatic surge, consequently associating perfume with Paris in the eyes of many: perfume is Paris; Paris is chic and sexy [Mazzeo 2010, 56]. As if to further emphasize its "Parisness", the name *Belle Haleine* itself is a reference to *La belle Hélène* by Offenbach, which is a classic Parisian opera [Kazarian 2010, 65]. What can be more "Paris" than this? Thirdly, both *Air de Paris* and *Belle Haleine* are heavily commodified. Duchamp artificially commodified *Air de Paris* by transforming air (untradable non-commodity) into a commodity to be exchanged as gift and collected as art. *Belle Haleine*, conversely, is a literal commodity purchased by Duchamp through monetary transaction from a Parisian shop. In fact, there exists only a fine line between air and perfume as these two mediums are easily conflated.

*Belle Haleine* can also be “Parisian Air” as *Air de Paris* can equally be “Parisian perfume”. *Air de Paris* is “perfume” in a physical way – though odorless, its glass bottle resembles a glass perfume bottle [Kazarian 2010, 65]. Also, the mysterious, “sweet” name of “air de Paris” is given to it like one would a luxury perfume, further highlighting the connection between *Air* and *Belle Helaine* [Lefebvre 2006, 57]. Albeit being a perfume bottle, *Belle Haleine* has been emptied of its content, hence contains nothing but air in it [Foster 2011]. Furthermore, in true Duchampian fashion, a wordplay on the notion of air is inserted here – out of all the perfumes available on the almost-saturated fragrance market, Duchamp specifically chose one by the name “un *air* embaumé”, riffing on his very own *Air de Paris*. The close relationship between the two objects, therefore, is quite irrefutable.

The rise of New York as a cultural and economic powerhouse in the early 20th century provided Duchamp with a fresh platform for his revolutionary ideas. The city’s skyline was being reshaped by skyscrapers, and its status as a melting pot of cultures contributed to a dynamic and innovative environment. For Duchamp, New York represented a stark departure from the old-world elegance of Paris. It was a city characterized by its raw energy, openness to new ideas, and a burgeoning modern art scene. This urban context provided Duchamp with the freedom to experiment and challenge traditional art forms. His works *Air de Paris* and *Belle Haleine* can be interpreted as a commentary on this transition, juxtaposing the old-world charm of Paris with the modern, industrial spirit



1: Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919.

of New York. By physically bringing elements of Paris to New York, Duchamp symbolically transported the essence of European avant-garde to the American art scene, highlighting the transatlantic cultural exchange and the shifting centers of artistic influence. The preceding analysis has established a link between the two objects, now the questions arise: what are they saying, *collectively*, about Paris? How is Duchamp expressing his own attitude through them? In order to answer these questions, one must first understand the historical context under which they were produced; specifically, what is so special about Paris? Paris, the city of light, had been undeniably the centre of art, culture and modernity ever since the 19th century. After the Haussmannization in the 1860s, Paris transformed into a truly modern city with dazzling boulevards, bridges and streetlamps; then the few *expositions universelles* towards the end of century (especially the one in 1900) brought all the spotlight to Paris, transforming it into the epicentre of modernity. Paris in the early 20th century was the epitome of artistic innovation, characterized by a vibrant café culture and the influence of prestigious institutions like the Ecole des Beaux-Arts. The city's salons and cafes were hotbeds of intellectual and artistic discourse, where artists, writers, and philosophers congregated to share ideas. People from all over the world rushed to Paris. It was a time when Paris was being put on a pedestal. Hence Parisian air at this moment is metaphorically "*un air embaumé*" since everything about Paris is romanticized – and that includes air. Duchamp certainly is skeptical about this romanticization of Paris, if not full-on rejects and mocks it, to the point he sought to escape it. Although his relocation to New York was not completely out of his own intention (it was partly forced), he undeniably preferred New York to Paris in the end. He would also openly attack Paris, as he admitted in a 1915 interview upon his arrival in New York, that Paris to him is «ennuyeuse où tout est à sa place» (boring and everything is in its place) [Kazarian 2010, 59]. Furthermore, as the two objects embarked Duchamp's voyage from Paris to New York, their physical displacement also marks a metaphorical displacement: «a visionary metonymy of the evolution of the 20<sup>th</sup> century art world [...] a luminous signal, premonitory of the displacement of the world's artistic centrality from Paris to New York» [Jeanpierre 2007, 46]. We can hence come to the conclusion that: by bringing *Air de Paris* (which captures not just oxygen but the essence of Paris) and *Belle Haleine* (literally trademark of Paris) to New York is like bringing the art capital that was Paris to New York.

Despite its rather sardonic nature, Duchamp's attitude towards Paris as revealed in these two objects is, however, not without a nostalgic appeal. As Walter Benjamin would lament over the loss of *aura* in the modern age as art has become reproducible, Duchamp, in a similar manner, is lamenting over the loss of the *Parisian aura*: the indefinable qualities associated with the idea of Paris are eroded through tourism and massive commodification [Benjamin 2010, 14]. Here again the medium of air and perfume, as well as their commodity status are significant: air is generic; perfume is mass-produced and easily purchasable. By directly associating these banal objects with Paris, Duchamp is suggesting that Paris has become the same thing: generic, cliché, mass-produced, and reproducible. It was no longer irreplaceable; Paris has become a kitschy commodity itself.



2: Marcel Duchamp (Rose Sélavy), Man Ray, *Belle Haleine-Eau de Voilette*, 1920-21.



3: *Un air embaumé*, Rigaud Parfumer, 1914.

Another layer of this nostalgic appeal is that Duchamp seems to want to bring some Paris with him too. Before moving to New York, Duchamp began his series of readymades by selecting objects that recalled monuments in Paris. For example, the metal forms of his 1914 *Bottle Rack* echo the cast-iron structure of the Eiffel Tower, the very symbol of Paris. Similarly, *Bicycle Wheel*, mounted on a stool, with its spinning form, echoes the Ferris Wheel of Paris. By finding minimal-scale substitutes for sites in monumental Paris, Duchamp's readymades already bring Paris with him to his New York Studio [Housefield 2002, 483-486]. *Air de Paris* and *Belle Haleine* are the final touches of this "Parisian memory packing". And by having all of them in his New York studio, Duchamp quite literally brought Paris with him. His Manhattan studio thus becomes the place where the two cities coexist; Duchamp, as the owner of the studio, is hence undeniably an embodiment of both cities.

By 1915 Duchamp had bided his farewell to Paris and relocated to New York. But is New York really his "perfect" place? Furthermore, if *Air de Paris* and *Belle Haleine* mark this transition from Paris to New York, then what do they say about Duchamp's feelings for New York? Duchamp's attitude towards New York, like his to Paris, is somewhat ambiguous. Indeed New York feels liberating for him, but there are certain parts of it that the *bourgeois* in him does not quite approve. Like he does Paris, he also mocks New York in a subtle way; and this attitude can be seen in *Air de Paris* and *Belle Haleine*.

Once again we have to first understand the socio-historical context on the other side of the Atlantic, more specifically the American fascination towards Paris at the moment.

Americans at this time were obsessed with Paris. There was a mass exodus of American artists and writers from the US to Paris: Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, just to name a few. Paris had become the magnetic centre of postwar culture – «the place where the twentieth century was», as Gertrude Stein would have it. Many in Duchamp's close circle shared the same fascination, Arensberg himself included. He and his wife owned a large collection of French art including Cézanne. Also, despite having “everything money could buy”, a small ampoule of Paris air still must be acquired through gifting. Albeit being banal, it was special for him. He was indifferent to the “New York air” that surrounded him; but he is willing to collect the essentially same oxygen imported from Paris. In other words, once something is labelled Parisian, it immediately becomes all the more alluring. This was by no means an elite fascination restricted to the rich. Ordinary Americans held the same fascination over Paris and they had their own way of bringing Paris back home. In the winter of 1918, the first world war just ended, and for months and months after the armistice, millions of American soldiers were stuck in Paris waiting to be shipped home. While they waited, they, like Duchamp, wanted to bring back some Parisian air to their own “Arensbergs” back home, but their version of Parisian air is not Parisian oxygen but Parisian perfume. As such, during that time one could see American soldiers lining up in front of



4: Advertisement on *Un air embaumé*, 1914.

fragrance stores, just to buy some «air embaumé» [Mazzeo 2010, 55-57]. Following the same logic, Duchamp is also mocking the fact that things immediately become commodified once in New York. The Americans are making the banal into a luxury, blurring the line between commodity and luxury: banal air becomes a form of luxe; perfume, which straddles the threshold between high mass and low luxe, is being put on a pedestal. Duchamp simply followed suite in *Air de Paris* and *Belle Haleine*. It's likely that Duchamp is mocking how the Americans are so "tasteless", surrendering themselves to such kitschy souvenirs of a kitschy city that is Paris. Duchamp is therefore querying the issue of kitsch decades before Greenberg. The reason behind Duchamp's critique is complex: not only because Duchamp is a French man, but also because he identifies as a *bourgeois* and not *nouveau riches* that are the Americans.

To conclude, through *Air de Paris* and *Belle Haleine*, *Eau de voilette*, Duchamp is engaging in his own dialogue with Paris and New York. His works reveal a nuanced interplay of longing and critique, capturing his dual sense of belonging and detachment. The socio-historical analysis of these objects highlights how the distinct urban histories of Paris and New York shaped Duchamp's artistic vision. Paris, with its storied art traditions and cultural prestige, symbolizes the romanticized yet commodified essence that Duchamp sought to both honour and escape. Conversely, New York, with its dynamic energy and openness to innovation, provided a liberating yet commercially driven environment that both attracted and repelled him. Duchamp's decision to transport elements of Paris to New York – whether through literal air or reimagined perfume bottles – underscores his critique of commodification and the shifting centers of artistic influence. This act not only symbolizes his personal journey but also reflects broader trends in the 20th-century art world, where New York began to eclipse Paris as the epicenter of modern art. By integrating the urban histories of these two iconic cities into his work, Duchamp navigates and critiques the evolving landscape of modernity and artistic production. His very act suggests his ambivalence: is he nostalgically preserving a piece of Paris, or is he wryly exposing its transformation into yet another consumable fantasy? Despite his struggles with belonging, his legacy remains intertwined with both Paris and New York – the two cities that he calls home, but at the same time not; yet regardless of his constant struggle with his sense of belonging, he will always remain part Paris, part New York, as do his works.

## Bibliography

- FOSTER H. (2011). *Close up: A Rose in Berlin*, in «ArtForum», vol. 49, n. 8.
- HOUSEFIELD J. (2002). *Marcel Duchamp's Art and the Geography of Modern Paris*, in «Geographical Review», vol. 92, n. 4, pp. 477-502.
- JEANPIERRE L. (2007). *Nouvelle metropole. Métamorphose du sensible et mutation du regime des arts*, in «Airs de Paris», a cura di C. Marcel, D. Birnbaum, Paris, Centre Georges-Pompidou.
- JUDOVITZ D. (2010). *Drawing on Art: Duchamp and Company*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- KAZARIAN C. (2010). *Marcel Duchamp, 50 cc air de Paris*, in «Retour d'y voir», nn. 3-4, pp. 56-80.
- LEFEBVRE T. (2006). *Un Ready-Made Pharmaceutique de Marcel Duchamp*, in «Revue d'Histoire de La Pharmacie», n. 94, pp. 55-60.
- MAZZEO T. J. (2010). *The Secret of Chanel No.5.*, New York, Harper Collins.
- NAUMANN F. M. (2009). *Duchamp's Belle Haleine: Eau de Voilette*, in *Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, Paris, Christie's, 2009.
- TOMKINS, C. (1997). *Duchamp: A Biography*, London, Chatto & Windus.
- WALTER B. (2010). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, in «Grey Room», n. 39, pp. 11-38.

# ELABORATING TIME IN SPACE: GUIDEBOOKS TO ROME DIVIDED INTO DAILY ITINERARIES FROM FIORAVANTE MARTINELLI TO GREGORIO ROISECCO (1644-1725)

ALESSIO CIANNARELLA

## Abstract

*This article aims to analyse the evolution of the guidebooks that were created to provide a comprehensive overview of Rome in a relatively short period. In these books, the urban space is conceptualised in terms of time, which becomes the primary variable to be considered when planning a visit to the city. This article concentrates on a specific period of approximately a century, during which two significant guidebooks were published: *Roma ricercata nel suo sito* (1644), written by Fioravante Martinelli, and *Roma ampliata e rinovata* (1725), edited by Gregorio Roisecco. For this purpose, the article presents two digital maps, which, through the use of a Geographic Information System (GIS), make it possible to compare routes that were suggested, buildings that were described, and views that were reproduced in these guidebooks to Rome. The maps visualise topographically how each book configures and organizes space and time, recovering the dimension of practical utility that these volumes have had for centuries.*

## Keywords

*Rome, Guidebooks, Periegetic literature, Cartography, GIS.*

To create a useful guidebook for travellers, it is essential to organise the information logically and coherently. In the introduction to the *Guida metodica di Roma e dei suoi contorni* (1834), Giuseppe Melchiorri identified the two main methods used by authors to describe Rome:

Tralasciando pertanto di parlare di quelli, che distinte parti, o materie impresero a trattare, e che o le antichità soltanto, o le sole moderne cose illustrarono, di quelli solamente diremo, che riunendo la parte antica alla moderna, formarono gl'itinerari, o guide per uso massimamente dei stranieri. Due furono i metodi usati da questi. L'uno di partire la città in regioni, l'altro di dividerla in giornate [Melchiorri 1834, 5].

Melchiorri's approach was a clear simplification, as the authors of the guidebooks also employed other methods, such as alphabetical order or typological subdivision. Nevertheless, the division into districts and the division into days were the most prevalent organisational structures in Roman periegetic literature during the early modern period [Rossetti 2000; Caldana 2003]. The objective of this article is to examine the evolution of the guidebooks that were created to provide a comprehensive overview of Rome in a relatively short period. In these books, the urban space is conceptualised in terms of time, which becomes the primary variable to be considered when planning a visit to the city. This article concentrates on a specific period of approximately a century, during which two significant guidebooks were published: *Roma ricercata nel suo sito* (1644), written by Fioravante Martinelli, and *Roma ampliata e rinovata* (1725), edited by Gregorio Roisecco.

The gradual development of this type of guidebook had already commenced in the sixteenth century. Between 1517 and 1518, the Franciscan friar Mariano da Firenze compiled the *Itinerarium Urbis Romae*, a guidebook of six-day trip that was never published [Mariano da Firenze 1931; Mercuri 2004; Nuti 2008; Roemer 2019]. Instead, from 1557 the *Guida Romana* by the English orator Thomas Schakerley, better known as the "Schakerley Inglese", was available for purchase. The text was not a standalone publication; rather, it was incorporated as an appendix to the *Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, the most popular guidebook of the period [Cantatore 2006]. The author proposed a concise itinerary of two and a half days, with a principal emphasis on the exploration of the ancient ruins of Rome [Asbhy 1924; Roemer 2019]. In 1597, Jean-Jacques Boissard published the *Antiquitates Romanae*, which also included a brief three-day guidebook, the *Topographia Romanae Urbis*. This text, which was already completed in 1587, was developed from Boissard's experience as a cicerone [Pouille 2008; Roemer 2019]. The development of this periegetic typology commenced through some initiatives that were either handwritten or not standalone.

In the seventeenth century, guidebooks divided into daily itineraries finally achieved complete autonomy, due to the publication of *Roma ricercata nel suo sito* (1644) by Fioravante Martinelli. The author was a notable scholar, servant, and trusted associate of Orazio Giustiniani, who, around 1635, had appointed him *scriptor hebraicus* – and subsequently, *latinus* – at the Vatican Library. In contrast to the majority of guidebooks, *Roma ricercata* has been the subject of considerable critical attention [D'Onofrio 1969; San Juan 2001; Tarzia 2002; Gruet 2008; Tabacchi 2008; Parlato 2014; Fogelberg Rota 2019]. Several studies have enabled a more detailed reconstruction of the author's biographical profile and have analysed the text from a variety of perspectives, thereby providing a comprehensive and multifaceted account of one of the most significant books of Roman topographical literature. A re-evaluation of certain elements of the *editio princeps* is essential to gain a full understanding of the changes that *Roma ricercata* underwent in the eighteenth century.

In a long note to the reader, Martinelli explained the method and purpose with which the guide was conceived:

M'accorgo, che vi potete dolere, ch'io vi guidi con discorso troppo laconico per la notizia di ciò che si vede; ma credetemi, se vi volossi istruire delli principi augumenti, ornamenti e qualità di tutti gl'istituti, tempi, palazzi, giardini, piazze, statue, pitture, reliquie, devozioni, ospidali, collegi, confraternite, monasteri, e altre cose della Città, mancherebbe la penna in un col tempo prescritto alla vostra peregrinazione, poiché molti libri sarebbero necessari per soddisfare alla curiosità vostra. L'istituto mio è di significarvi brevemente quanto basta alla velocità della vostra peregrinazione, non curandomi di numerarvi li corpi santi e le reliquie insigni, li sepolcri d'uomini illustri, gl'ornamenti preziosi, e l'indulgenze: non tanto perché suppongo condurvi per ogni luogo dove sono, quanto che dalle note, che in ciascun luogo vedrete, e dalli custodi ne potrete essere informati; e oltre a ciò supplirà la curiosa diligenza vostra a godere il tutto: poi con tempo più opportuno arriverete, con lo studio di molti libri stampati all'intiera notizia dell'antichità sacre, e profane della Città [Martinelli 1644].

Martinelli's choice represented a distinct shift away from the encyclopaedic guidebooks that aimed to provide readers with comprehensive information on each urban site. One may cite, for instance, the *Ritratto di Roma antica e moderna* (1627, 1638) published by Pompilio Totti, which collected the most significant historical, antiquarian, and devotional information on the city in approximately nine hundred pages [Rhodes 1969; Girardi 2019]. In contrast, the objective of *Roma ricercata* was solely to guide visitors to Rome. It suggested practical itineraries for a ten-day visit (Fig. 1). To illustrate, one might consider the opening of the third day:

Nell'uscire di casa inviatevi alla Chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini fabricata con disegno di Iacomo della Porta; e quando l'averete vista seguitate per strada Giulia osservando il palazzo di Giovanni Riccio Cardinale di Montepulciano, hora posseduto, dall'Acquavivi, chiamato del Ceoli già famoso banchiere. La Chiesa di S. Biagio della Pagnotta. La Chiesa di santa Maria del Suffragio. La Chiesa dei santi Faustino e Giovita dei Bresciani, modello del Buonaroti. La Chiesa con le zitelle di S. Filippo Neri. La Chiesa dello Spirito Santo de Napolitani; già detta di S. Aura. La Chiesa di S. Caterina de' Senesi, e l'altra della Compagnia della morte [Martinelli 1644, 21-22].

Concisely, Martinelli guided the reader along Via Giulia, providing an overview of the principal churches and palaces along the route (Fig. 2). The author indicated the locations of the most significant edifices within the urban context, yet did not offer any supplementary information regarding these buildings. The *Roma ricercata* was not intended to be a comprehensive account; rather, it was designed to be complemented by other texts. In the preface, Martinelli presented the most relevant contributions to Rome that came to light during the sixteenth and seventeenth centuries [Parlato 2014; Fogelberg Rota 2019]. The readers could consult this heterogeneous bibliographic repertoire, according to their personal preferences. In the specific case cited here, those wishing to learn more about the history of San Biagio della Pagnotta or the works of art in San Giovanni dei Fiorentini might consult the *Ritratto di Roma moderna* (1638), edited by Pompilio Totti, or the *Memoria delli nomi delli artefici* (1638) by Gaspare Celio, as referenced in the bibliography.



1: Digital reconstruction of daily itineraries in Fioravante Martinelli's *Roma ricercata* (1644) [ArciGIS Pro].



2: Detail of Fig. 1, relating to day three of Fioravante Martinelli's *Roma ricercata* (1644) [ArciGIS Pro].

As Brice Gruet observes, this kind of ranking presents an «image extraordinairement normative de la ville», whereby a «véritable tri» is employed to differentiate between what is deemed worthy of attention and what is not [Gruet 2008, 271]. Nevertheless, this evident differentiation was not followed by an internal hierarchical order. Some edifices, such as the principal basilicas, were of greater significance than others; however, the relative importance of the majority of structures, including churches and palaces, was not distinguished. Indeed, Martinelli did not offer any supplementary criteria for evaluation. Regarding the third day, for example, the visitor was unable to ascertain whether it was more advantageous to enter Santo Spirito dei Napoletani, Santa Caterina dei Senesi or Santa Maria dell'Orazione e Morte.

The principal aim of *Roma ricercata* was to propose itineraries for visitors to follow. The digital map provides clear evidence of Martinelli's meticulous organisation of the urban environment (Fig. 1). Most of the routes commenced and concluded in the western section of the city, specifically in the districts of Ponte and Parione. Martinelli selected Via dell'Orso and Via di Tor di Nona as a point of reference, given the concentration of hotels for foreigners in that area [Fogelberg Rota 2019]. In contrast, the district of Campo Marzio, with its Trident, was given minimal emphasis and was only briefly described on the ninth day. The proposed routes in *Roma ricercata* continued to be based on the development of urban space in fourteenth and fifteenth-century Rome. The principal axis was orientated north-west to south-east, extending from the more urbanised area to the more rural one, which was characterised by suburban villas. During these itineraries, Martinelli only occasionally proposed walking along the city's principal rectilinear thoroughfares. While the itinerary did encompass some major streets, such as Via della Lungara, Via Giulia, Via dei Banchi Vecchi, and the Strada Felice, it notably excluded several other prominent streets, including Via Condotti, Via Parione, Via della Scrofa, and the Strada Paolina. In districts with a higher population density, where orientation was more challenging due to the intricate urban pattern, the author provided continuous directions to assist the reader in navigating the area. To illustrate, Martinelli provided a comprehensive account of the route through Trastevere, noting the location of notable landmarks: «Usciti da S. Maria trovarete a man destra il palazzo estivo de' monaci Benedettini di santa Giustina, [...] e voltando a man dritta vedrete la Chiesa di S. Calisto Papa [...]. Più oltre a man sinistra è la Chiesa e il monasterio delle monache di S. Cosmato [...]» [Martinelli 1644, 18].

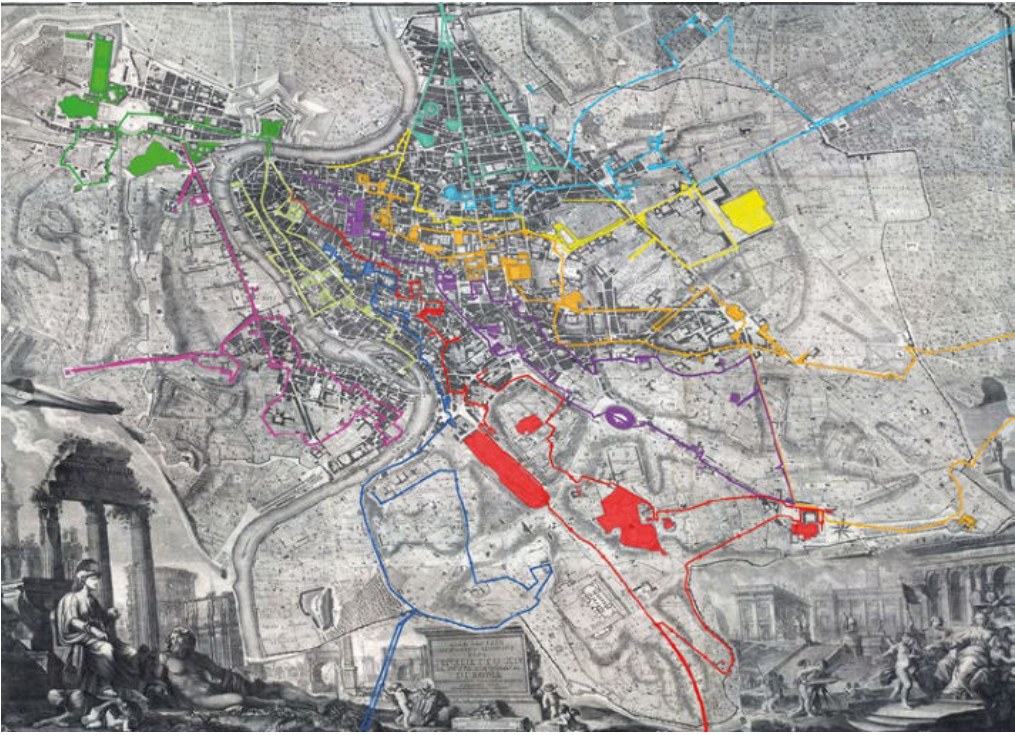
The itinerary proposed by Martinelli allowed the reader to cover the city over a total distance of 90.53 km (Tab. 1). The routes were well balanced, rarely exceeding ten kilometres, and were designed to be completed in a single day. Given that the routes commenced and concluded at approximately the same point, they naturally constituted a circular pattern. The only deviation from this format is on the tenth day, which is dedicated to visiting the seven churches. This practice has its roots in the Middle Ages, but in the sixteenth-century the practice was reinvigorated by the efforts of St Philip Neri. It seems likely that the decision to include this route in the *Roma ricercata* was influenced by the close relationship that existed between Martinelli and

the Congregation of the Oratory throughout his life [Fogelberg Rota 2019]. The incorporation of the route of the seven churches represents perhaps the most compelling evidence of the profound spiritual significance that Martinelli imparted to his guidebook. As Enrico Parlato astutely observed, the Rome Martinelli sought to portray is not an objective and detached representation of the city [Parlato 2014]. The guidebook consistently advanced a Christian interpretation of the city's heritage, to the extent that even some significant pagan monuments, such as the Vatican Obelisk and the Cestia Pyramid, came to be regarded as genuine religious symbols. It is only when viewed through a Christian lens that the traces of the ancient city gain their full significance. In Martinelli's view, the Colosseum was «more famous for the trophies acquired by the Holy Martyrs than for the excellence of its construction» [Martinelli 1644, 63-64]. Although Martinelli paid close attention to the portrayal of modern Rome's architecture and art, frequently prompting readers to appreciate them aesthetically, this knowledge was always secondary to the religious experience. Martinelli's itineraries reflected this underlying religious agenda. His topographical structure consistently prioritised Christian, Modern Rome.

**Tabella 1.** Length of daily itineraries in Fioravante Martinelli's *Roma ricercata* (1644) and Gregorio Roisecco's *Roma ampliata e rinovata* (1725).

	MARTINELLI 1644	ROISECCO 1725
DAY	LENGHT (km)	LENGHT (km)
One	2,01	2,58
Two	6,79	8,01
Three	4,56	4,37
Four	6,10	17,25
Five	8,52	16,73
Six	7,66	8,10
Seven	11,23	13,41
Eight	5,99	5,27
Nine	7,79	6,99
Ten	29,90	10,97
Total	90,53	93,96

Despite Martinelli's death in 1667, *Roma ricercata* continued to enjoy considerable commercial success, as evidenced by the numerous reprints and re-editions that were produced. By the end of the first quarter of the 18th century, the model devised by the Roman scholar had undergone a series of changes, the aim of which was to adapt the text to the changing needs of travellers. A pivotal moment in this evolution was the publication of *Roma ampliata, e rinovata*, an anonymous guidebook edited by Gregorio Roisecco in 1725 [Franchi, Sartori 1994]. Unlike previous works, Roisecco did not merely update Martinelli's text; he created an entirely new book, one that was as distinct in form as it was in content.



3: Digital reconstruction of daily itineraries in Gregorio Roisecco's *Roma ampliata e rinnovata* (1725) [ArciGIS Pro].

In terms of structure, he reverted to a ten-day format but eliminated the pilgrimage to the seven churches (Fig. 3). The overall length of the route remained largely unaltered (93.96 kilometres), but the individual itineraries were more effectively organised (Tab. 1). The visit to the basilicas outside the walls was divided into four different days, the only ones longer than ten kilometres. On the fourth day, the route included St Paul's on the Via Ostiense, on the fifth day St Sebastian's on the Via Appia, on the seventh day St Lawrence's on the Via Tiburtina, and the tenth day St Agnes' on the Via Nomentana. Nevertheless, these modifications did not affect the overall orientation, which remained unchanged (north-west to south-east). Roisecco did not fully reflect the changes that the city had undergone over the course of the previous century. While most foreigners now lived in the vicinity of Piazza di Spagna, the routes persisted in commencing from Via dell'Orso and Via di Tor di Nona. Furthermore, the itinerary for visiting Via del Corso, a prominent thoroughfare in Rome, continued to be spread across multiple days. Roisecco conducted further meticulous examination of his guide's content. The most striking aspect of the text was the considerable expansion of artistic information. The modernity of *Roma ampliata e rinnovata* was not in the quality of the information, which was mainly derived from the *Mercurio errante* (1715), the *Descrizione di Roma* (1719), and Titi's *Nuovo studio* (1721). Rather, it was in the quantity of the information. The expansion of the available information on works of art and artists was truly remarkable.

The church of Santa Maria del Suffragio, which was only mentioned by Martinelli, was described as follows:

Appresso troverete la sudetta chiesa del Suffraggio, rifatta da fondamenti con disegno del Rainaldi. Nella prima cappella a destra il quadro coll'Adorazione de' Maggi, i due laterali, e la Volta sono di Giovan Battista Naldini. Nella seconda cappella, il quadro colla Beata Vergine, San Giuseppe, e San Domenico, è di Giuseppe Ghezzi: l'uno de' laterali, dove si vede Abramo in atto di sacrificare, è di Girolamo Troppa; l'altro con la Visione di Giacob, è di Giacinto Messinese. Nella terza, in cui si venera una miracolosa Immagine della Madonna, i due quadri laterali sono di Giuseppe Chiari: le sculture, e stucchi sono del Naldini: e le pitture nella volta sono di Nicolò Berettoni. Il quadro dell'altar maggiore, architettato dal sudetto Rainaldi, è opera del sudetto Ghezzi: i due laterali, e le pitture nella volta sono del Cavalier Benaschi Piemontese. Nella Cappella del Crocefisso i due laterali si credono del Lanfranchi. Nella seguente il quadro principale è di Mosù Daniele Fiammengo: i laterali, e la volta sono di Giovan Battista Cimino Palermitano [*Roma ampliata e rinnovata* 1725, 32].

The *Roma ampliata e rinnovata* was comfortable and simple according to Martinelli's model, but it was also "self-sufficient", able to respond autonomously to the needs of foreigners. Unlike the *Roma ricercata*, the new guidebook spared the reader «the study of many printed books» and concentrated in a single volume all the artistic information that travellers had previously been forced to seek out in other texts. In order to guarantee an agile and pragmatic volume, Roiseco exercised great care and attention in selecting the information to be included. The author did not describe in detail all the buildings in the city, nor all the artworks preserved in the churches. For example, on the third day – covering the Ponte and Parione districts, from the remains of the Sublicio bridge to the Tiber Island, as in Martinelli's guide – the author provided detailed descriptions of numerous landmarks (Fig. 4). These included churches such as San Giovanni dei Fiorentini, Santa Maria del Suffragio, Santa Maria in Vallicella, Santa Barbara dei Librai, and San Bartolomeo all'Isola; oratories like the Oratorio del Gonfalone and the Oratorio dei Filippini; and palazzi including Palazzo Farnese, Palazzo Spada, and Palazzo Santacroce. On the contrary, a considerable number of buildings, exceeding forty, were merely mentioned [*Roma ampliata e rinnovata* 1725]. Unlike Martinelli, Roiseco had a genuine hierarchical order. This system also had significant consequences for the experience of the foreigner, who was not only led to follow pre-determined itineraries but was encouraged to enter those buildings described in more detail in the guidebook. By suggesting to visitors what was worth seeing, the *Roma ampliata e rinnovata* offered the possibility of a practical tour of the city in just ten days. The historical and devotional importance of each church and the richness of the artistic heritage seem to be the main criteria used by the author to select the places to describe to the reader. Nonetheless, there are some instances of illogicality. For example, Roiseco provided only cursory mention of Sant'Andrea della Valle, one of the most important Roman churches, but offered an exhaustive description of the modest church of Santa Barbara dei Librai. In any case, modern Rome, with its churches, basilicas, palaces, monasteries and convents,



4: Detail of Fig. 3, relating to day three of Gregorio Roisecco's *Roma ampliata e rinovata* (1725) [ArciGIS Pro].

was the focus of the text. This clearly demonstrates that, at this moment in history, exploring the city's artistic heritage was a key experience for visitors, including those with only a short stay.

The numerous reprints and reissues of *Roma ricercata* and *Roma ampliata e rinovata* undoubtedly attest to the great success of these works. However, the question of who the readers of these guides remain to be explored. Martinelli was unequivocal on this matter and was explicit from the outset, as evidenced by the title page: «the curious and devout foreigner». Stefano Fogelberg Rota has concentrated his research on the concept of the «forastiero», or outsider [Fogelberg Rota 2019]. This term was used to describe any individual who resided outside of Rome and constituted the principal audience for the guidebook. By presenting himself as a Roman, Martinelli subtly asserted his exclusive right to offer an interpretation of the city that was perceived as the most authentic. This rhetorical choice implied that alternative interpretations should be regarded with scepticism or even dismissed as erroneous. Nevertheless, the primary audience for *Roma ricercata* was not the grand tourists. In the second half of the eighteenth century, Jérôme Lalande and Johann Jacob Volkmann included a list of recommended guidebooks for readers to purchase during their stay in Rome. However, none of the guidebooks on this

list were divided into daily itineraries [Lalande 1769; Volkmann 1770-1771]. Indeed, given the length of their stays in the city, which often lasted several months, grand tourists were inclined to seek out more comprehensive volumes that provided a greater depth of information than those offered by Martinelli or Roisecco. The most frequently purchased guidebooks were those that followed a division into districts: Pompilio Totti's *Ritratto di Roma antica e moderna* (1627, 1638), Filippo Titi's *Studio di pittura, scoltura et architettura* (1674), Francesco Posterla's *Roma sacra, e moderna* (1707), and Gregorio Roisecco's *Roma antica e moderna* (1745). These works are frequently referenced in the diaries of grand tourists, which serves to demonstrate their consistent usage. In contrast, the *Roma ricercata* and the *Roma ampliata e rinovata* were more aligned with the needs of foreign visitors who were in the city for shorter periods. The numerous reprints and new editions of these guidebooks therefore testify to the heterogeneity of the travellers who stayed in Rome. While grand tourists have been the primary focus of scholarly inquiry, the other typologies of visitors to the city have received comparatively less attention. The short-stay travellers have proven difficult to trace due to their lack of documentation of their travels. The absence of records pertaining to accommodation facilities, which could have provided valuable information, has further compounded the challenge of studying this demographic. In this context, guidebooks emerge as a crucial yet indirect source of information. These texts reveal that as early as the 17th century, a category of visitors existed for whom the factor of time was of paramount importance in the planning of their travels. It is illuminating to consider the experience of Italian travellers, for whom Rome was undoubtedly a destination to be discovered, but not as singular and irreproducible an experience as it was for the grand tourist [De Caprio 2007; De Caprio 2016]. Given the limited time available to these travellers, they needed to purchase a text that was able to subdivide the urban space logically and select the urban buildings of greatest interest and provide concise information about them. The role of guidebooks in shaping urban space is pivotal, as they serve as instruments to regulate the perception of the city among thousands of visitors, thereby contributing to the construction of a new memory of urban space. Indeed, the reader of a guidebook is encouraged to discover the places that are best described, to follow the suggested routes, and to remember the information provided in the text. At the same time, the deliberate omission of information regarding historical events, monuments, or artistic features, whether partial or complete, effectively renders these elements invisible to the reader. Notably, guidebooks divided into daily itineraries met with considerable success from the end of the eighteenth century, a period during which the manner of travelling underwent a significant transformation. The advent of tourism saw the importance of time as a key factor to consider when visiting a city. Guidebooks promptly identified this shift in travel patterns and proposed new itineraries that were more conducive to shorter, less in-depth visits, focusing on the most attractive attractions. The paradigmatic example of the beginning of this new phase is Giuseppe Vasi's *Itinerario istruttivo*, published in 1763, which was the subject of several re-editions until the middle of the nineteenth-century [Tice, Harper 2010; Anders 2023]. The work, divided into eight days, rapidly became the new exemplar of Roman periegetic literature, symbolising a novel approach to visiting

the city. This model has been partially maintained until today, as many modern tourist guidebooks still propose itineraries structured over several days, following patterns similar to those of the eighteenth and nineteenth centuries.

## Bibliography

- ANDERS S. (2023), *Eight days in Rome with Giuseppe Vasi*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- ASHBY T. (1924). *Note sulle varie guide di Roma*, in «Roma. Rivista di studi e di vita romana», vol. II, pp. 201-209.
- CALDANA A. (2003). *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua biografia. Lettura critica e catalogo ragionato*, Milano, Palombi Editori.
- CANTATORE F. (2006). *Girolamo Franzini e Le cose maravigliose dell'alma città di Roma (1588): Roma antica e moderna in una guida per Sisto V*, in «Roma nel Rinascimento», pp. 133-141.
- D'ONOFRIO C. (1969). *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi.
- DE CAPRIO F. (2016). *Il viaggio in età moderna*, in *Spigolature romane*, a cura di S. Pifferi, Viterbo, Disucom Press, pp. 9-32.
- DE CAPRIO V. (2007). *Viaggiatori nel Lazio: fonti italiane, 1800 – 1920*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani.
- FOGELBERG ROTA S. (2019). *Fioravante Martinelli's Roma ricercata nel suo sito and his "lettore forastiero"*, in *Rome and the guidebook tradition: from the Middle Ages to the 20th century*, a cura di A. Blennow, S. Fogelberg Rota, Berlin, De Gruyter, pp. 163-196.
- FRANCHI S., SARTORI O. (1994). *Le impressioni sceniche: Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Ricerca storica, bibliografica e archivistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- GIRARDI G. (2019). *Totti, Pompilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. XCVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- TICE J. T., HARPER J. G., a cura di (2010). *Giuseppe Vasi's Rome: lasting impressions from the age of the Grand Tour*, Oregon, University of Oregon Press.
- GRUET B. (2008). *Les quartiers de Rome dans un guide du XVIIe siècle la "Roma ricercata" de Fioravante Martinelli*, in *Rome des Quartiers: des "Vici" aux Rioni*, a cura di M. Royo, É. Hubert, A. Bérenger, Paris, De Boccard, pp. 261-278.
- LALANDE J. (1769). *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Venezia, Desaint.
- MARIANO DA FIRENZE (1931). *Itinerarium urbis Romae*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- MARTINELLI F. (1644). *Roma Ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij*, Rome, Appresso Bernardino Tani.
- MELCHIORRI G. (1834). *Guida metodica di Roma*, Roma, Tipografia di Crispino Puccinelli.
- MERCURI C. (2004). *L' "Itinerarium Urbis Romae" di Mariano da Firenze: un vademecum per il pellegrino degli inizi del Cinquecento*, in *Una "Gerusalemme" toscana sullo sfondo di due Giubilei*, a cura di S. Gensini, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, pp. 83-92.
- NUTI L. (2008). *Cartografie senza carte: lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento*, Milano, Jaca Boo.

- PARLATO E. (2014). *Per diporto ò devotione: Curiosità, godimento dei monumenti ed erudizione nella "Roma ricercata" di Fioravante Martinelli (1644)*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», vol. XXIX, pp. 54-65.
- POULLE B. (2008). *Rome vue par l'humaniste Jean-Jacques Boissard (1528-1602)*, in *Roma illustrata: représentations de la ville*, a cura di P. Fleury, O. Desbordes, Caen, Presses Universitaires de Caen, pp. 365-375.
- ROEMER L. M. (2019). *Camminando vedrete: wege durch das antike rom in der reiseliteratur des 7 bis 16 Jahrhunderts*, Berlin, Edition Topoi.
- RHODES D. E. (1969). *Pompilio Totti: publisher, engraver, roman antiquary; with special reference to the libraries of Rome*, in «Papers of the British School at Rome», vol. XXXVII, pp. 161-172.
- Roma ampliata e rinnovata (1725). *Roma ampliata e rinnovata, o sia Nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa*, Roma, nella stamperia di Pietro Ferri, si vendono da Gregorio Roisecco.
- ROSSETTI S. (2000). *Rome. A bibliography from the invention of printing through 1899*, Firenze, Olschki.
- SAN JUAN R. M. (2001). "Roma ricercata": *the pocket guidebook and the city's tourist itineraries*, in *Rome: a city out of print*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 266-274.
- SCHUDT L. (1930). *Guide di Roma: Materialien zu einer Geschichte der Romischen Topographie*, Augsburg, Filser.
- TABACCHI S. (2008). *Martinelli, Fioravante*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. LXXI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- TARZIA F. (2002). *Le guide di Roma nel '600*, in *Loggetto libro 2001. Arte della stampa, mercato e collezionismo*, Milano, Edizioni Silvestre Bonnard, pp. 42-49.
- VOLKMANN J. J. (1770-1771). *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig, Verlegts Caspar Fritsch.



**ARTE E CITTÀ DEL  
NOVECENTO**



# TRA RAPPRESENTAZIONI URBANE E PROPAGANDA COLONIALE. PRIME RIFLESSIONI PER UNA LETTURA DELLE OPERE A SOGGETTO EGEO NELLE COLLEZIONI DELL'EX MUSEO COLONIALE DI ROMA

MARIA CECILIA LOVATO

## Abstract

*This research examines the representation of the Dodecanese during the Italian occupation (1912-1943), focusing on a collection of artworks that were part of the former Colonial Museum in Rome. By connecting these materials to the cultural policies implemented by the Italians in the region – particularly in architecture and restoration – the paper explores how colonial art and the Colonial Museum may have contributed to the construction of a distinct imagery of the Italian Aegean islands.*

## Keywords

*Colonial art, Dodecanese, Colonial Museum, Propaganda, Fascist period.*

## Introduzione

Il presente contributo, accogliendo l'invito a mettere in dialogo la storia dell'arte con l'architettura e la storia urbana, vuole riflettere sulle strategie narrative e rappresentative che, durante il ventennio fascista, interessarono le isole del Dodecaneso sotto l'occupazione italiana. Infatti, come esplicita Nicola Labanca, storico del colonialismo italiano, nella prefazione a un volume sulla politica culturale condotta dagli italiani nei possedimenti egei [Santi 2018]:

Un dominio coloniale è tale anche perché si appropria di un paesaggio, di un panorama, di uno “sguardo”, proponendone uno proprio. La presenza italiana, in decenni cruciali per lo sviluppo di questi territori, si caratterizzò anche per aver coniato un'immagine del Dodecaneso, che sarebbe durata a lungo [Labanca 2018, 10].

Questo approfondimento prende avvio da una più ampia ricerca che pone le sue basi nell'analisi delle opere che erano parte dell'ex Museo Coloniale di Roma, con l'obiettivo di ricostruire come, e in risposta a quali istanze, fu rappresentato e narrato

l'*Altrove* coloniale durante il ventennio fascista. All'interno delle eterogenee raccolte dell'ex Museo Coloniale italiano, inaugurato nel 1923 dal Ministro delle Colonie con il preciso compito di contribuire alla propaganda coloniale [Castelli 1992; Gandolfo 2014; Falcucci 2021; Cascone 2024], trovava spazio una collezione storico-artistica costituita da sculture, dipinti, disegni e incisioni raffiguranti popolazioni, paesaggi, usi e costumi delle colonie italiane, principalmente di quelle d'Africa [Margozi 2005]; in questo nucleo si può però circoscrivere anche un piccolo gruppo di opere aventi per soggetto paesaggi e vedute urbane di Rodi e delle altre isole che, tra il 1912 e il 1943, costituirono i possedimenti italiani del Dodecaneso. Si tratta di un campione interessante, in quanto si presenta come un utile punto di partenza per valutare il rapporto tra la politica culturale adottata dal regime nei territori egei e le modalità con cui il potere centrale, nell'ambito della propaganda coloniale, si servì degli strumenti artistici a sua disposizione – ovvero il Museo Coloniale di Roma, ma anche il ricco e sfaccettato sistema delle fiere e delle esposizioni di carattere temporaneo – per rappresentare, e presentare, questi territori agli italiani in patria. È dunque fondamentale, al fine di avvalorare la scelta di utilizzare tali opere come cartine di tornasole nella lettura qui presentata, tenere sempre in considerazione in che museo esse fossero conservate: proprio la peculiare sede espositiva, infatti, ha investito questa produzione di significati ulteriori, talora esterni alle intenzioni e alle volontà dei singoli artisti, ma legati piuttosto alle strategie propagandistiche che l'Italia fascista adottò in relazione ai propri possedimenti coloniali. Tali testimonianze, inoltre, si possono annoverare nella sfera dell'arte cosiddetta *coloniale*, una categoria che, precisatasi in maniera graduale durante il ventennio fascista, identifica tutte quelle manifestazioni artistiche le quali, per soggetto e per stile, rispondevano all'istanza di avvicinare le colonie agli italiani, contribuendo alla creazione di quella coscienza coloniale nazionale tanto auspicata dai registi della propaganda coloniale: secondo i teorici dell'*arte coloniale*, infatti, gli italiani, vedendo queste opere in patria, avrebbero potuto non solo conoscere le colonie, ma anche imparare ad apprezzarle e a sentirle come proprie [Tomasella 2017; Manfren 2019; Jarrassé 2020; Tomasella 2020a; Tomasella 2020b]. A questo proposito, un ruolo chiave fu giocato anche dalle esposizioni coloniali, che agirono come potenti dispositivi di propaganda sia tramite i materiali in mostra, sia per mezzo del lessico architettonico e dell'allestimento dei padiglioni [Tomasella 2017]. Riflettendo sulle parole di Nicola Labanca citate in apertura, dunque, si vogliono qui testare le possibilità offerte da una lettura che metta in relazione le raffigurazioni di centri urbani con i progetti architettonici che li plasmarono, sondando la validità dell'idea che, per comprendere una produzione legata alla rappresentazione di realtà urbane e di ambienti antropici – quindi alla loro *ri-costruzione* visuale – non si possa prescindere dall'analisi delle scelte che, nella medesima temperie storico-culturale, furono adottate per la *costruzione* di quegli stessi luoghi. Dopo una prima fase di assestamento negli anni Dieci, infatti, i governatori italiani che si susseguirono al potere nel Dodecaneso durante il periodo fascista, Mario Lago (1923-1936) e Cesare Maria De Vecchi (1936-1943), investirono notevoli energie, soprattutto a Rodi, nello sviluppo urbanistico e architettonico, dando avvio a un significativo numero di cantieri sia di costruzione *ex novo*, sia di restauro delle preesistenze, che di volta in volta rispondevano a precise

istanze retoriche e auto-rappresentative [Apollonio 1993; Ciacci 1996; Martinoli, Perotti 1999; Fuller 2007; Livadiotti 2017]. Non è certo questa la sede in cui ripercorrere in maniera sistematica, e critica, i molteplici strumenti – per altro singolarmente affrontati da una ricca letteratura specifica – con cui la politica culturale italiana modellò la nuova immagine di questi territori, ma è importante ricordare che tale azione agì su molteplici fronti, coinvolgendo professionisti diversi e dando vita a un brulicante lavoro su vari livelli: ai già citati interventi urbanistici e architettonici, infatti, si affiancarono le campagne archeologiche [Livadiotti, Rocco 1996; Veronese 2009; Santi 2018; Troilo 2021], gli interventi di restauro, talora massivi e pesantemente di ripristino [Scaduto 2010; Godoli 2017], e la realizzazione di opere per la promozione turistica [McGuire 2018; Espinoza 2019].

Ripercorrendo gli sforzi condotti dagli italiani in questi vari ambiti, solo all'apparenza separati, ma in realtà connessi da una sottile trama di interessi propagandistici, sembra possibile individuare una fitta rete di rapporti visuali, con dei temi ricorrenti che oscillano e vengono applicati a seconda delle esigenze politiche e di immagine del regime. Nel prossimo paragrafo si darà una panoramica dei *topoi* e delle principali linee che caratterizzarono la costruzione dell'immagine delle isole italiane dell'Egeo, valutando eventuali corrispondenze con le opere che erano esposte a Roma.

## Le isole italiane dell'Egeo nella collezione del Museo Coloniale di Roma: immagini e immaginari

All'interno del nucleo di rappresentazioni a soggetto egeo dell'ex Museo Coloniale spiccano, se non per qualità, almeno per consistenza, i disegni di Gabriella Fabbricotti Bertonelli, contessa fiorentina che aveva sposato in seconde nozze Francesco Bertonelli, un ammiraglio della flotta italiana. L'artista, già nota negli anni Dieci come pittrice di fiori, nel primo dopoguerra si era affermata nell'ambito della produzione a tema coloniale grazie a un cospicuo numero di disegni che aveva realizzato durante il suo soggiorno in Somalia, dove si era recata, al seguito del marito, nel 1921; dall'anno successivo, queste opere furono esposte in Italia sia in occasione di mostre personali, sia in alcune sezioni coloniali di fiere ed esposizioni [Manfren 2020, 63-66]. Quando, alla fine degli anni Venti, Gabriella Fabbricotti si trasferì con il marito a Lero, realizzò un'altra serie di «pastelli pieni di sentimento, compiuti con una rapida bravura», raffiguranti scorci e paesaggi dell'isola «nelle varie ore del giorno e nella luce delle diverse stagioni, sotto il sole ardente, nell'incendio di tramonti incredibili, nella pace dell'incipiente primavera, nell'incanto di un plenilunio» [*Una esposizione di Gabriella Fabbricotti* 1937, s.i.p.]<sup>1</sup>. Il lessico utilizzato dall'anonimo articolista per descrivere le opere presentate da Fabbricotti a una personale nel dicembre 1937 è eloquente, e lascia immaginare le atmosfere sognanti e i toni lirici che contraddistinguono questi disegni, sui quali l'artista

<sup>1</sup> Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (d'ora in poi ASAC), *Raccolta Documentaria*, Artisti, B. 15261-15280, f. 15263 "Fabbricotti Gabriella".



1: Gabriella Fabbricotti Bertonelli, *La cattedrale della luna*, 1928 [Roma, Museo delle Civiltà]. © Museo delle Civiltà – Roma.

stessa ha apposto «delicati e inusitati titoli di poemetti» [*Una esposizione di Gabriella Fabbricotti 1937*, s.i.p.], evocativi di luoghi esotici e fiabeschi (Fig. 1).

L'idea del Dodecaneso come di un Oriente “fuori porta”, dal fascino esotico, ma allo stesso tempo domestico, è un aspetto sul quale si puntò molto, soprattutto durante gli anni Venti, per la creazione di un'immagine attrattiva dell'isola come destinazione turistica. In quegli anni, le pagine delle riviste di settore, in particolare quelle pubblicate dal Touring Club Italiano, sono infatti costellate da una serie di articoli che decantano le bellezze del paesaggio e dei centri abitati, connotati da un «caratteristico aspetto orientale che fa sempre capolino da queste parti» [Desio 1926, 1228]. Significativo è anche un opuscolo della serie *Le cento città d'Italia illustrate*, pubblicato nel 1927 con l'eloquente titolo di *Rodi. Fiore d'Oriente* [Giulianini 1927], tra le cui pagine cattura l'attenzione la foto di uno scorcio urbano che la didascalia descrive come uno scatto realizzato «nel caratteristico quartiere turco» [Giulianini 1927, 9]. Essa presenta elementi iconografici ed evocativi assai vicini al dipinto di un altro artista, Mario Bacchelli, che soggiornò per alcuni mesi a Rodi, dove tenne anche una mostra personale [*Nel mondo dell'arte 1932*]<sup>2</sup>; quest'opera, presente nelle collezioni dell'ex Museo Coloniale, nel 1931 fu anche esposta nella sezione dedicata ai possedimenti dell'Egeo alla I Mostra Internazionale d'Arte

<sup>2</sup> ASAC, *Raccolta Documentaria*, Artisti, B. 2151-2170, f. 2170 “Bacchelli Mario”.

Coloniale, organizzata nel Palazzo delle Esposizioni a Roma [*I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale 1931*] (Fig. 2).

La medesima volontà di trasmettere quest'immagine "orientale" delle isole egee si riscontra anche nelle azioni urbanistiche e architettoniche che si susseguirono numerose durante la prima fase del governatorato di Mario Lago, almeno fino allo scorcio degli anni Venti [Martinoli 1999a]. Soprattutto a Rodi, la nuova città italiana che sorse al di fuori delle mura del centro storico, fu caratterizzata da diversi edifici caratterizzati da un lessico architettonico eclettico, evocativo di un "Oriente" stereotipato e costruito



2: Mario Bacchelli, *Rodi*, 1931 [Roma, Museo delle Civiltà]. © Museo delle Civiltà – Roma.

*ad hoc* per gli occidentali [Perotti 1999c]. Solo a titolo esemplificativo, è qui rilevante riflettere sul fatto che questo linguaggio fu scelto per due delle principali strutture realizzate con scopo ricettivo, ovvero il Grande Albergo delle Rose, realizzato tra il 1925 e il 1927 su progetto di Michele Platania e Florestano di Fausto, e lo stabilimento termale di Calitea, ideato da Pietro Lombardi e Armando Bernabiti con il preciso intento di rievocare forme e atmosfere dei bagni turchi [Martinoli, Perotti 1999, 301-307, 492-497]. Florestano di Fausto, in particolare, fu in questi primi anni una figura chiave nella regia della pianificazione urbana per la nuova Rodi, dove fu chiamato nel 1924 anche con il ruolo di consulente per la parte artistica [Apollonio 1993, 318]. Tuttavia, verso la fine del decennio si assistette a un cambiamento nella politica di costruzione dell'immagine del Dodecaneso italiano, per la quale si aprì un nuovo capitolo caratterizzato da manipolazioni storiche funzionali a riannodare l'occupazione italiana delle isole con un passato foriero di narrazioni utili a inserirla in un sistema politico e retorico più complesso. Soprattutto per quanto riguarda gli edifici di potere, si individuarono due fondamentali riferimenti storici, e quindi lessicali, che potessero sostenere la legittimità del controllo dell'Italia sul Dodecaneso: il mito delle Repubbliche Marinare, Venezia *in primis*, e la presenza sull'isola dei Cavalieri di San Giovanni [Martinoli 1999a, 31-33; Giardina, Vauchez 2000, 241; Troilo 2021, 10-11]. Emblematico nel riassumere questo connubio è il Palazzo del Governo, realizzato da Florestano di Fausto in uno stile eclettico che ben si prestava, usando le parole di una cronaca di quegli anni, a strumentalizzare il linguaggio architettonico «per unire – anello ideale – l'orma della forza antica (Venezia e i Cavalieri) col segno della nostra rinascita» [Gerin 1933, 642]: l'edificio, infatti, rievoca nel prospetto orientale, quello rivolto verso il mare, le forme e le trame gotiche del Palazzo Ducale di Venezia, mentre la facciata occidentale, in dialogo con la città, è caratterizzata da un bugnato più severo, con un porticato a tutto sesto e delle merlature sommitali che rimandano alle costruzioni del tempo dei Cavalieri [Martinoli, Perotti 1999, 439-443].

L'immagine neomedievale della città che si andava via via definendo, con i nuovi edifici che si imponevano non come «affermazione di guerra, ma di pacifico possesso e di superiore civiltà» [Bognetti 1929, 822], fu presentata – e rappresentata – ai visitatori del Museo Coloniale tramite una serie di incisioni del piemontese Francesco Mennyey, il quale fu nelle isole dell'egea in qualità di inviato militare presso le ambasciate italiane [Francesco Mennyey 1964]<sup>3</sup>. Durante la sua permanenza, l'artista realizzò delle acquerforti raffiguranti le possenti mura e i bastioni della cittadella medievale, caratterizzata da forme rigorose e magniloquenti, come nel caso della *Porta di Santa Caterina* (Fig. 3). Due delle incisioni di Mennyey entrarono nelle raccolte del museo romano e si può ipotizzare, con buona probabilità, che fossero ritenute piuttosto rappresentative dell'idea di Rodi che si voleva diffondere tra gli italiani, dato che si trovano anche riprodotte nell'apparato iconografico del volume *Rodi* pubblicato nel 1933 Giulio Jacopi [Jacopi 1933], archeologo e primo direttore del FERT, l'Istituto storico archeologico italiano di

<sup>3</sup> ASAC, *Raccolta Documentaria*, Artisti, B. 28326-28345, f. 28337 “Mennyey Francesco”.

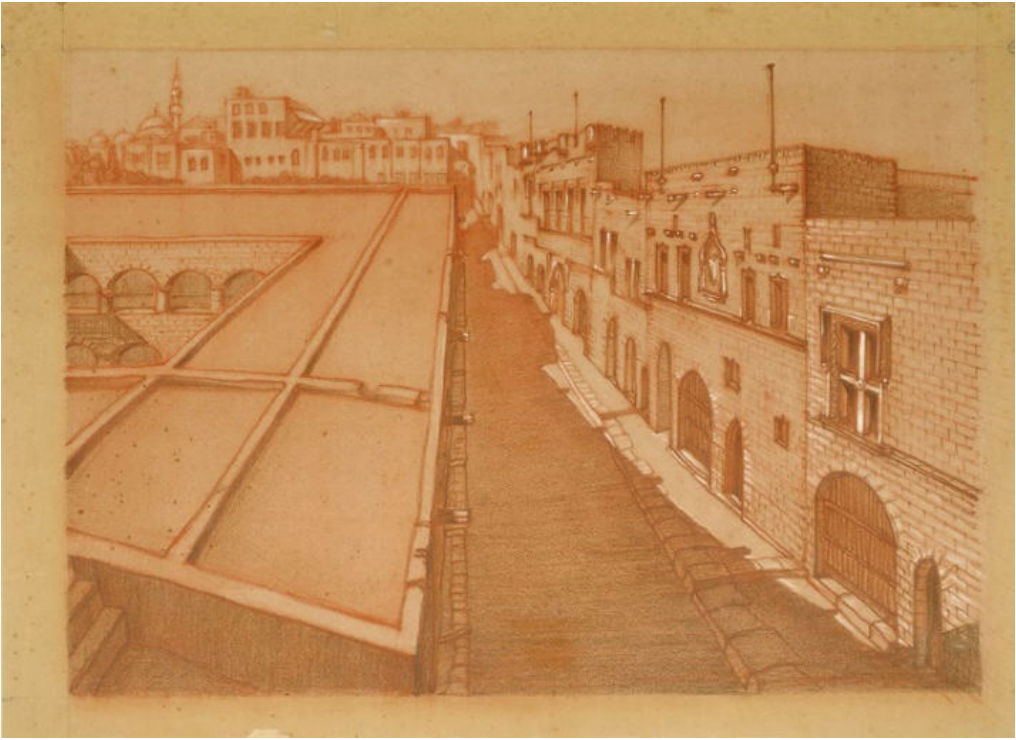


**3:** Francesco Menney, *Porta di Santa Caterina, ante 1933* [Roma, Museo delle Civiltà]. © Museo delle Civiltà – Roma.

Rodi, fondato nel 1927 [Perotti 1999a, 72; Troilo 2021, 182-188]. Questa ricerca volta al ripristino dell'immagine della città dei Cavalieri, connotata da linee pulite e da un bugnato regolare, è particolarmente evidente anche nei disegni dell'architetto Giovanni Battista Ceas, che fu a Rodi nel 1934 grazie a una borsa del FERT<sup>4</sup> (Fig. 4). Tale produzione – si tratta di materiali di studio, privi di qualità artistiche – trovò il suo spazio nella collezione del Museo Coloniale probabilmente perché offriva una testimonianza della *facies* della città, rispondendo a precise esigenze di costruzione dell'immagine dei possedimenti egei in patria.

Questa tendenza al purismo delle forme fu poi portata all'estremo negli anni del governatorato del quadrumviro Cesare Maria De Vecchi, conte di Val Cismon, il quale adottò una politica di rimozione di quanto non fosse legato a un'idea e a un immaginario ben definiti di *italianità*; per questo motivo, egli diede avvio a una campagna di «purificazione» dagli «orientalismi» che caratterizzavano alcuni dei progetti che erano stati realizzati sotto l'egida del suo predecessore [Apollonio 1993, 319; Troilo 2021, 237-243], primo

<sup>4</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Direzione Generale Istruzione Superiore I, Liberi Docenti II serie (1930-1950). B. 114, f. "Ceas Giovanni Battista".



4: Giovanni Battista Ceas, *Rodi. Via dei Cavalieri*, 1934 [Roma, Museo delle Civiltà]. © Museo delle Civiltà – Roma.

fra tutti il Grande Albergo delle Rose, che fu sottoposto a una radicale trasformazione [Apollonio 1993, 319; Godoli 2017, 56].

Un altro punto da considerare è la ricerca della traccia di un presunto legame con Venezia, che tra le Repubbliche Marinare risultava di certo la più idonea, in virtù delle sue relazioni con il mondo del cosiddetto *Levante*, a narrare un'altra pagina di questo mitico, inventato, passato italico nell'Egeo. Tra le opere presenti al Museo Coloniale, si relaziona a questa narrazione un olio su tavola del pittore triestino Dyalma Stultus<sup>5</sup>, *Entrata al porto di Rodi* (Fig. 5), che fu anche esposto nella sezione dei possedimenti egei alla I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, dove figurava anche il già citato dipinto di Mario Bacchelli, il quale durante l'esposizione ricevette commenti positivi per lo stile, per la qualità della pittura, «pacifica e sostanziosa», che ben si armonizzava con le «architetture classiche dell'Isola dei Cavalieri» [Spinetti 1931]. L'opera di Stultus, invece, risulta significativa in questo discorso soprattutto dal punto di vista iconografico, in quanto pone l'accento sul dettaglio delle due colonne poste sui moli che chiudevano l'accesso al porto: un rimando visivamente esplicito all'ingresso monumentale della veneziana Piazza San Marco, già rievocata, tra l'altro, dalle forme e dalle trame murarie

<sup>5</sup> ASAC, *Raccolta Documentaria*, Artisti. B. 41788, f. 41788 "Stultus Dyalma".

della facciata rivolta al mare del Palazzo del Governatore. Inoltre, sulla sommità delle due colonne rodiesi erano collocate, rispettivamente, la statua di una cerva, simbolo dell'isola, e quella di una lupa, ulteriore chiaro rimando a un passato ancora più remoto, ma ancora più importante nella retorica e nella mitografia del fascismo, ovvero quello dell'antico Impero romano [Giardina, Vauchez 2000; Gentile 2007; Livadiotti 2017, 146-147]. Si intuisce ancora di più, dunque, la rilevanza politica svolta dal lavoro degli archeologi, che legittimava il dominio sull'isola fornendo all'opinione pubblica in patria degli strumenti che trasfiguravano l'occupazione in un ritorno ai luoghi della lotta del cristianesimo contro gli arabi e, allo stesso tempo, in un recupero dell'eredità dell'antica Roma [Livadiotti, Rocco 1996; Perotti 1999a; Perotti 1999b; Veronese 2009; Godoli 2017; Troilo 2021, 128-178]. Questa retorica trova un riflesso anche nelle modalità con le quali l'Italia si autorappresentò di fronte alle altre potenze occidentali in occasione di alcune esposizioni coloniali, che agivano sia come macchine di consenso, sia come vetrine per dar prova della propria forza civilizzatrice e di conquista [Tomasella 2017]. Ad esempio, nella costruzione e nell'allestimento dei padiglioni che l'Italia dedicò ai possedimenti del Dodecaneso all'*Exposition Coloniale Internationale* tenutasi a



5: Dyalma Stultus, *Entrata al porto di Rodi*, 1931 [Roma, Museo delle Civiltà]. © Museo delle Civiltà – Roma.

Parigi nel 1931 [Carli 2004] e, nel 1940, in occasione della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli [Di Liello 2021], il linguaggio architettonico adottato per gli edifici era perfettamente allineato a tutte le operazioni di mistificazione storica che, come visto, avevano connotato la politica culturale italiana nelle isole dell'Egeo. I progetti dei padiglioni furono, non a caso, assegnati ad architetti che erano stati attivi, e con ruoli non secondari, nella definizione dell'immagine della nuova Rodi, ovvero Pietro Lombardi per la rassegna parigina, e Giovanni Battista Ceas per la grande *kermesse* napoletana: entrambe le soluzioni, pur con le loro peculiarità, riproposero forme e motivi legati al mondo dei Cavalieri e, in generale, a quel medioevo immaginario che doveva caratterizzare la rappresentazione di quei luoghi. Alla stessa logica di autorappresentazione si può ricondurre anche l'allestimento del padiglione italiano alla New York *World's Fair* del 1939, in cui la sezione dedicata alle sole egee era incorniciata dalla riproduzione delle due colonne del porto di Rodi, con le statue della cerva e della lupa<sup>6</sup>.

## Conclusioni

Le rappresentazioni dell'Altrove proposte dall'ex Museo Coloniale sembrano dunque trovare delle precise corrispondenze all'interno della più ampia strategia di costruzione dell'immagine del Dodecaneso italiano messa in atto durante il ventennio fascista. La politica culturale del regime, infatti, dispiegò diverse armi per dar vita a un immaginario delle isole egee che le rendesse attrattive, ma che, al tempo stesso, alludesse a una presunta continuità della presenza italiana dall'epoca romana fino al dominio dei Cavalieri, passando per le vicende della Repubblica di Venezia, così da giustificare la conquista di quei territori e gli investimenti che vi venivano rivolti. Tutto questo dispiego di energie conferma come l'operazione portata avanti dagli italiani nel Dodecaneso fosse parte di un più grande progetto politico [Veronese 2009], il quale, come già esplicitato dalla pubblicistica del tempo, si servì della costruzione e della relativa rappresentazione del territorio come strumenti per «un'affermazione dell'Italia nel Levante: una affermazione non di dominio militare, ma di capacità e di aspirazioni civili», dato che «le forme esteriori concorrono in gran parte a creare la riputazione e a far accettare la supremazia» [Bognetti 1929, 822].

Nella sua lucida analisi – una delle prime – sulle ragioni alla base della costruzione del Dodecaneso italiano, Leonardo Ciacci, dopo aver ripercorso le vicende urbanistiche e architettoniche del trentennio di occupazione, ricollegò i vari nodi concludendo che a Rodi si era lavorato «all'unico scopo di contribuire alla trasformazione dell'identità e dell'immagine internazionale dell'Italia, utilizzando le possibilità offerte da uno spazio urbano di straordinario potere evocativo» [Ciacci 1996, 282]. Secondo lo studioso, in questa grande fucina tutti avevano «seguito lo stesso solco operativo», contribuendo alla «trasformazione del significato di un luogo» sia tramite campagne di restauro, sia attraverso la progettazione di edifici o di piani regolatori [Ciacci 1996, 282]. Tra gli

<sup>6</sup> Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, *IsIAO*, Fototeca. Esposizioni e Fiere. B. "New York, 1939, 34\A".

attori coinvolti in questa costruzione di narrazioni e valori, quindi, si possono inserire anche le opere a tema egeo del Museo Coloniale, con il loro relativo impiego espositivo? Dall'analisi qui condotta non può emergere altro che una risposta affermativa, che porta ad annoverare anche l'*arte coloniale*, con le istituzioni deputate alla sua gestione, in quel grande laboratorio di costruzione d'immagine che furono i possedimenti italiani del Dodecaneso.

## Bibliografia

- I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Catalogo* (1931). Roma, Fratelli Palombi.
- APOLLONIO F. I. (1993). *Architettura e città nel Dodecaneso*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 settembre 1993-10 gennaio 1994), a cura di G. Gresleri, P. G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, pp. 313-321.
- BOGNETTI G. (1929). *Impressioni d'Oriente*, in «Le Vie d'Italia», XXXV, n. 11, pp. 817-826.
- CARLI M. (2004). *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Paris, 1931*, in «Memoria e Ricerca», n. 17, pp. 211-232.
- CASCONE A. (2024). *Opacità e miserie del Museo coloniale italiano, note sulla riapertura post-bellica*, in «Africa e Mediterraneo», 100, pp. 28-39.
- CASTELLI E. (1992). *Dal collezionismo etnografico al museo di propaganda. La parabola del museo coloniale in Italia*, in *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Treviso, Pagus, pp. 107-121.
- CIACCI L. (1996). *Il Dodecaneso e la costruzione di Rodi italiana. Le molte ragioni di un progetto urbano*, in *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, catalogo della mostra (Rodi, Palazzo del Gran Maestro, 1993-1994; Roma, Terme di Diocleziano, 1996; Atene, 1997), a cura di M. Livadiotti, G. Rocco, Catania, Edizioni del Prisma, pp. 273-284.
- DESIO A. (1926). *La perla del Dodecaneso. Lero*, in «Le Vie d'Italia», XXXII, n. 11, pp. 1227-1236.
- DI LIELLO S. (2021). *Il Padiglione Rodi. Archeologia italiana nel Dodecaneso e narrativa di regime*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress, pp. 455-464.
- ESPINOZA F. M. (2019). «*Il problema turistico dell'Egeo non presenta soltanto un interesse economico*»: villeggiatura e politica estera nel Dodecaneso italiano (1923-1939), in «Diacronie. Studi di storia contemporanea», n. 37, 1, s.i.p.
- FALCUCCI B. (2021). *Il Museo coloniale di Roma tra propaganda imperiale, oblio e riallestimento*, in «Passato e Presente», 112, pp. 83-99.
- Francesco Mennyey. Il poeta del paesaggio* (1964), in «Piemonte Vivo», dicembre, pp. 49-52.
- FULLER M. (2007). *Moderns Abroad. Architecture, cities and Italian imperialism*, London-New York, Routledge.
- GANDOLFO F. (2014). *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma, Gangemi.
- GENTILE E. (2007). *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza.
- GERIN B. (1933). *Calino*, in «Le Vie d'Italia», XXXIX, 9, pp. 641-656.
- GIARDINA A., VAUCHEZ A. (2000). *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza.

- GIULIANINI G. (1927). *Rodi. Il fiore d'Oriente*, Milano, Sonzogno.
- GODOLI E. (2017). *Una Carcassonne del XX secolo. La ricostruzione della città murata di Rodi ad immagine della cittadella dei Cavalieri gerosolomitani*, in *Architettura e urbanistica nelle terre d'oltremare: Dodecaneso, Etiopia, Albania (1924-1943)*, a cura di U. Tramonti, Bologna, Bononia University Press, pp. 45-58.
- JACOPI G. (1933). *Rodi*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- JARRASSÉ D. (2020). *Définitions et usages propagandists de l'art colonial. Approche compare entre la Belgique, la France et l'Italie (1920-1940)*, in *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, a cura di G. Tomasella, Macerata, Quodlibet, pp. 11-30.
- LABANCA N. (2018). *Prefazione. La politica dietro l'archeologia*, in M. Santi, *Sguardo a Levante. La politica culturale italiana sul patrimonio archeologico e monumentale del Dodecaneso, 1912-1945*, prefazione di N. Labanca, Milano-Udine, Mimesis, pp. 7-11.
- LIVADOTTI M., ROCCO G., a cura di (1996). *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, catalogo della mostra (Rodi, Palazzo del Gran Maestro, 1993-1994; Roma, Terme di Diocleziano, 1996; Atene, 1997), Catania, Edizioni del Prisma.
- LIVADIOTTI M. (2017). *Costruire l'immagine del Dodecaneso tra identità italiana e oriente immaginifico, in Immaginare il Mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza, Napoli, Artstudiopaparo, pp. 143-156.
- MANFREN P. (2019). *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Trieste, Edizioni Università di Trieste.
- MANFREN P. (2020). *La Somalia coloniale tra arte e propaganda: opere e vicende espositive di alcuni autori italiani*, in *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, a cura di G. Tomasella, Macerata, Quodlibet, pp. 59-74.
- MARGOZZI M., a cura di (2005). *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano. Catalogo generale*, Roma, IsIAO.
- MARTINOLI S. (1999a). *Il governatorato di Mario Lago: le trasformazioni architettoniche e urbanistiche*, in *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso 1912-1943*, a cura di S. Martinoli, E. Perotti, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 27-42.
- MARTINOLI S. (1999b). *Gli anni dell'imperialismo coloniale: la politica totalitaria del governatore De Vecchi*, in *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso 1912-1943*, a cura di S. Martinoli, E. Perotti, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 27-42.
- MARTINOLI S., PEROTTI E., a cura di (1999). *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso 1912-1943*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- MCGUIRE V. (2018). *Bringing the Empire Home: Italian Fascism's Mediterranean Tour of Rhodes*, in «California Italian Studies», vol. 8, n. 2, pp. 1-27.
- Nel mondo dell'arte* (1932). In «Il Messaggero di Rodi», 18 settembre, s.i.p.
- PEROTTI E. (1999a). *Il ruolo politico dell'archeologia: la penetrazione culturale*, in *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso 1912-1943*, a cura di S. Martinoli, E. Perotti, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 69-76.
- PEROTTI E. (1999b). *Il patrimonio medievale: strategie d'appropriazione*, in *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso 1912-1943*, a cura di S. Martinoli, E. Perotti, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 77-100.
- PEROTTI E. (1999c). *La gestione dell'eredità ottomana: l'Oriente in colonia*, in *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso 1912-1943*, a cura di S. Martinoli, E. Perotti, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 101-118.

- SANTI M. (2018). *Sguardo a Levante. La politica culturale italiana sul patrimonio archeologico e monumentale del Dodecaneso, 1912-1945*, prefazione di N. Labanca, Milano-Udine, Mimesis.
- SCADUTO R. (2010). *Il ritorno dei cavalieri Aspetti della tutela e del restauro dei monumenti a Rodi fra il 1912 e il 1945*, Bagheria, Eugenio Maria Falcone Editore.
- SPINETTI C. M. (1931). *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Mostre personali: Levy-Bacchelli-Ghiringhelli*, in «Oggi e Domani», 12 ottobre, s.i.p.
- TOMASELLA G. (2017). *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di P. Manfren, C. Marin, Padova, Il Poligrafo.
- TOMASELLA G. (2020a). *Art and Colonialism: the "Overseas Lands" in the History of Italian Painting (1934-1940)*, in «Predella», n. 48, pp. 165-187, xxiv-xxx.
- TOMASELLA G. (2020b). *Per una storia dell'arte coloniale italiana: il libro inedito di Michele Biancale*, in *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte vive*, a cura di G. Tomasella, Macerata, Quodlibet, pp. 31-44.
- TROILO S. (2021). *Pietre d'oltremare. Scavare, conservare, immaginare l'Impero (1899-1940)*, Bari-Roma, Laterza.
- Una esposizione di Gabriella Fabbrocotti (1937)*. in «Il Giornale d'Italia», 7 dicembre, s.i.p.
- VERONESE F. (2009). *Il patrimonio archeologico e il suo utilizzo propagandistico*, in *La politica culturale del fascismo nel Dodecaneso*, atti del convegno (Padova, 16-17 novembre 2007), a cura di M. Peri, Padova, Esedra, pp. 137-150.

### Documenti d'archivio

- Roma, Archivio Centrale dello Stato. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Superiore I, Liberi Docenti II serie (1930-1950). B. 114, f. "Ceas Giovanni Battista".
- Roma. Biblioteca Nazionale Centrale. IsIAO. Fototeca. Esposizioni e Fiere. B. "New York, 1939, 34\A".
- Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Raccolta Documentaria, Artisti. B. 2151-2170, f. 2170 "Bacchelli Mario".
- Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Raccolta Documentaria, Artisti. B. 15261-15280, f. 15263 "Fabbrocotti Gabriella".
- Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Raccolta Documentaria, Artisti. B. 28326-28345, f. 28337 "Mennyey Francesco".
- Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Raccolta Documentaria, Artisti. B. 41788, f. 41788 "Stultus Dyalma".

# LA “GRANDE VENEZIA” INCISA. I CANTIERI DI EUGENIO MIOZZI NELLE ACQUEFORTI DI GIOVANNI GIULIANI

SARA RAGO

## Abstract

*Starting from the second half of the 19th century Venice was the protagonist of a complex urban transformation. Structures such as the Ponte dell'Accademia, the Ponte degli Scalzi and the Ponte del Littorio, inaugurated between 1933 and 1934, can be read as an integral part of the 'great Venice' in fieri. They must be included, together with the Rio Nuovo, into the extensive remodelling of the urban tissue coordinated by engineer Eugenio Miozzi. In the same period the Venetian artist Giovanni Giuliani produced an interesting album of engravings dedicated to these construction sites.*

## Keywords

*Venice, Modernity, Bridges, Construction sites, Etchings.*

## Verso la “grande Venezia”

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento Venezia è protagonista di una complessa trasformazione urbana. La costruzione del ponte ferroviario translagunare (1846) decreta la fine dell'insularità e inaugura una stagione di grandi cambiamenti che culmina, nei primi decenni del secolo successivo, con la nascita di Porto Marghera e la realizzazione di importanti infrastrutture progettate dall'ingegnere bresciano Eugenio Miozzi (1889-1979). Un periodo denso di mutamenti nel corso del quale emergono vecchie e nuove criticità che portano la città a misurarsi con modelli insediativi differenti e standard igienico-sanitari sempre più elevati.

L'apertura della stazione ferroviaria nell'area dove sorgeva la chiesa di Santa Lucia innescò crescenti flussi commerciali in una zona marginale e alquanto degradata se messa a confronto con il centro cittadino, costituito da una maggiore concentrazione di edifici storici e popolazione abitante. Ne deriva una sorta di “bipolarismo” tra la Venezia monumentale e la sua immediata periferia – divenuta improvvisamente punto di contatto strategico con la terraferma – che si manifesta anche attraverso un sensibile divario fra le tempistiche di percorrenza interna (attraverso la rete di canali secolari) ed esterna (lungo le strade e i binari di recente costruzione) [Miozzi 1952]. Alle questioni logistiche si sommano urgenti problemi abitativi poiché nei principali centri di produzione presieduti dalla classe operaia – come ad esempio Santa Marta, i dintorni dell'Arsenale e

la Giudecca – il crescente sovraffollamento impone all'amministrazione locale la messa a punto di nuove soluzioni abitative estendibili anche all'area mestrina [Zucconi 2002]. Se già alla fine dell'Ottocento viene predisposto e parzialmente realizzato un piano di risanamento cittadino è agli albori del secolo successivo che il dibattito sul futuro della città lagunare comincia a farsi particolarmente urgente e ambizioso.

La creazione della stazione marittima (1880) a ridosso del Canale Scomenzera pone l'importante questione del decentramento commerciale, un problema che cresce ulteriormente dopo la costruzione del Punto Franco (1892) e dei magazzini di Santa Marta (1896). La parte sud-occidentale di Venezia diventa un importante polo produttivo e la sua stessa posizione, unita alla vicinanza con la ferrovia, finisce per decretare la futura linea di espansione della città verso la terraferma. La nascita del nuovo porto industriale a Marghera – il complesso si sviluppa nell'area dei Bottenighi a partire dal 1917 secondo il progetto dell'ingegnere Enrico Coen Cagli che riceve tale incarico da Giuseppe Volpi – rappresenta, infatti, uno dei momenti cruciali all'interno del percorso d'ammodernamento che avrebbe dovuto condurre alla "grande Venezia". Come ha ben evidenziato Guido Zucconi «il nuovo insediamento portuale-industriale costituisce il nocciolo di una potenziale conurbazione che dovrebbe comprendere, oltre al centro insulare e alla nascente Marghera, anche i comuni circumvicini» [Zucconi 2002, 12]. Una moderna realtà metropolitana, dunque, in grado di unire le due sponde della laguna attraverso un'efficace rete di trasporti, una solida economia locale e un aggiornato piano residenziale: oggi sappiamo che tale processo non ha poi trovato il suo compimento.

Nel 1927 vede la luce un nuovo impianto municipale la cui estensione supera i confini di Venezia assorbendo altri comuni delle isole (Murano, Burano) e della terraferma (Mestre, Chirignago, Favaro) che fino a quel momento avevano goduto della propria autonomia [Zucconi 2023]. Porto Marghera sviluppa ben presto una propria dinamica interna, soggetta agli interessi capitalistici dei maggiori gruppi industriali coinvolti nell'espansione del sito, lasciando alla municipalità veneziana l'arduo compito di raccordare il nuovo insediamento con il territorio circostante. E proprio all'interno di un ambizioso programma di collegamento generale "terra-acqua" possono essere ricondotte le numerose opere infrastrutturali, alcune di straordinaria portata, nate negli anni Trenta: il ponte translagunare, il terminal automobilistico, il Rio Nuovo, la tramvia Piazzale Roma-Marghera-Mestre, la linea di vaporetto per San Marco, l'autostrada Padova-Venezia [Ernesti 2002]. Al nome di Eugenio Miozzi si lega la maggior parte di questi importanti cantieri, interventi che hanno modificato sensibilmente l'assetto urbano della città lagunare divenendo, nel corso del tempo, vere e proprie icone all'interno del paesaggio veneziano. Fra i progetti miozziani più rappresentativi spiccano sicuramente il Ponte del Littorio, poi ribattezzato Ponte della Libertà, e lo scavo del Rio Nuovo ma per il loro straordinario impatto visivo e la qualità costruttiva è bene citare anche il Ponte dell'Accademia e il Ponte degli Scalzi che vennero realizzati nel giro di un biennio andando a sostituire i due ponti metallici ottocenteschi di fabbricazione Neville.

L'ingegnere bresciano padroneggia in modo particolare la materia visto che, prima di essere chiamato a Venezia, trascorre gli anni che seguono la Grande Guerra sovrintendendo alla costruzione di ponti e strade nelle province di Udine, Belluno e Bolzano.

Nel 1930 il Ministero dei lavori pubblici gli chiede di elaborare un progetto per il nuovo ponte carraio che doveva connettere la città lagunare con l'immediato entroterra. L'impresa si inserisce all'interno dell'articolata campagna di lavori pubblici promossa dal regime fascista tra il 1929 e il 1934 con l'obiettivo di contrastare la precaria situazione economica internazionale e la crescente disoccupazione [Farinati 2023].

Si tratta di un'iniziativa di notevole impatto ambientale ed economico che suscita nell'opinione pubblica cittadina reazioni discordanti, eppure il dibattito sull'utilità dei nuovi collegamenti translagunari non nasce in questo periodo ma affonda le proprie radici nei decenni precedenti. Il confronto vedeva coinvolte tanto le istituzioni pubbliche (consiglio comunale e provinciale) quanto le realtà dell'associazionismo privato (comitati pro-ponte, accademie di belle arti, associazioni di categoria) e trovava spazio sui quotidiani nazionali e locali nonché sulle pagine di importanti riviste scientifiche come «Nuova Antologia», «Ateneo Veneto» e gli «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti» [Cherubini 2002]. La progressiva crescita di Porto Marghera indirizza il corso degli eventi poiché l'amministrazione veneziana decide di accrescere le vie di comunicazione fra le sponde della laguna per favorire le proprie realtà portuali e incentivare il settore produttivo.

Nel 1931 Miozzi assume il ruolo di Ingegnere Capo della Direzione lavori e servizi pubblici del Comune di Venezia – incarico che abbandonerà solo nel 1954 per sopraggiunti limiti d'età – divenendo una figura cardine per i futuri sviluppi urbanistici cittadini. Il suo rapporto con il territorio non si esplicita esclusivamente nell'intensa attività progettuale svolta in qualità di funzionario pubblico poiché egli si fa portavoce di istanze ben più complesse come, ad esempio, la necessità di collocare Venezia al centro di un'efficiente e moderna rete di trasporti. Parallelamente al rilancio economico della città, che doveva passare attraverso il potenziamento dei principali siti commerciali e industriali, Miozzi auspicava, inoltre, una riqualificazione del centro storico che, proprio per le sue innegabili peculiarità estetiche e strutturali, doveva essere oggetto al contempo di mirati approcci conservativi. In tale contesto opere come il Ponte dell'Accademia, il Ponte degli Scalzi e il Ponte del Littorio, inaugurate fra il 1933 e il 1934, possono essere intese come parte integrante della “grande Venezia” *in fieri* e, assieme al Rio Nuovo, vanno comprese nell'ampia rimodulazione del tessuto urbano coordinata dall'ingegnere.

La sua nomina giunge nel momento in cui gli amministratori locali intendono imprimere una sensibile accelerazione all'ammodernamento della città e grazie a questa particolare congiuntura storico-politica Miozzi può procedere rapidamente nell'apertura e supervisione dei cantieri nonostante questi suscitino legittime critiche a causa della loro invasività. Egli unisce l'approfondita conoscenza dei materiali e delle tecniche costruttive – si cimenta, con buoni esiti, anche nella sperimentazione di metodi innovativi come quello delle “lesioni sistematiche” – ad una spiccata capacità direzionale che lo porta a sovrintendere con rigore i lavori di cui è responsabile facendoli progredire con stupefacente rapidità. Si tratta indubbiamente di una figura poliedrica – ingegnere, progettista, funzionario pubblico, imprenditore e fine studioso della storia e dell'urbanistica veneziana – che attraverso un approccio di tipo “territoriale” tenta di configurare un nuovo ruolo per Venezia affidando il recupero della sua stabilità economica «non all'industria

o al turismo, ma al rinnovamento delle reti della mobilità e dei commerci» estendendole ben oltre le dinamiche intralagunari [Maffioletti 2023].

Nello stesso periodo in cui Eugenio Miozzi avvia questi numerosi interventi l'artista veneziano Giovanni Giuliani (1893-1965) realizza un interessante album di incisioni che hanno per soggetto i suddetti cantieri. Nel 1932 egli era succeduto al bolognese Emanuele Brugnoli alla cattedra di Tecniche dell'Incisione presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia ed è ipotizzabile che l'amministrazione comunale gli abbia subito chiesto di produrre un ciclo di opere che documentasse gli importanti cambiamenti in atto. I principali cantieri veneziani degli anni Trenta divengono così i protagonisti di affascinanti vedute urbane che talvolta presentano una straordinaria somiglianza con altre importanti testimonianze dell'epoca: le fotografie prodotte dallo studio Giacomelli. Tuttavia, mentre queste ultime nascono con l'evidente scopo di documentare il corso dei lavori le acqueforti di Giovanni Giuliani acquisiscono un ulteriore significato poiché confermano il fatto, non banale, che il tema "lavoro" poteva essere considerato un soggetto estetico interessante e che l'elemento umano, in questo caso rappresentato dagli operai, costituisce per l'artista una componente non secondaria. Egli è affascinato dai cambiamenti epocali che stanno interessando Venezia e vede nella modernità un chiaro fattore di miglioramento ma si sofferma, al contempo, sulla dignità dei singoli individui valorizzandola.

Non bisogna dimenticare il particolare contesto storico in cui si svolgevano questi accadimenti: i nuovi cantieri aperti a Venezia erano il frutto di precise dinamiche politiche e, certamente, anche le opere realizzate da Giuliani rispecchiano gli obiettivi propagandistici di una certa committenza, dunque vanno contestualizzate. Il presente contributo intende mettere in luce la valenza storico-documentaria ed estetica di questa pregevole serie che rappresenta, soprattutto, una prova concreta dell'affermazione novecentesca dell'acquaforte quale linguaggio artistico autonomo e originale.

## La celebrazione dei grandi cantieri lagunari nelle incisioni di Giovanni Giuliani

Negli anni in cui Eugenio Miozzi interviene con vigore sul tessuto urbano di Venezia il gradimento della popolazione locale per i tanti cambiamenti in corso assume, in base alle "fazioni" d'appartenenza, toni apertamente polemici oppure celebrativi. Nell'ottica di un programma di potenziamento infrastrutturale allargato la costruzione delle maggiori opere, *in primis* il Ponte del Littorio, non può certamente lasciare indifferenti i cittadini vista la portata storica dell'impresa e la sua complessità realizzativa. L'area oggi occupata da Piazzale Roma diviene punto di contatto fra il ponte carraio e il centro insulare – interessati rispettivamente dal trasporto su gomma e dal traffico pedonale e acqueo – e assume ben presto il ruolo di snodo strategico fra i due estremi della città: Mestre e il Lido.

A partire dalla progettazione dei tre ponti monumentali fino allo scavo del Rio Nuovo passando per la sistemazione dell'isola di Sant'Elena e la promozione turistica del litorale nuovi elementi si inseriscono progressivamente nel paesaggio lagunare suscitando

l'interesse di alcuni artisti che scelgono di ritrarli nelle proprie opere. Fra gli interpreti che hanno prodotto peculiari testimonianze visive di quanto stava avvenendo in quel periodo Giovanni Giuliani merita una menzione particolare poiché realizza un numero considerevole di acqueforti impiegando un linguaggio incisivo originale e piuttosto innovativo se paragonato alla coeva produzione grafica veneziana. La città lagunare rappresenta un punto di riferimento costante nella vita di questo artista dato che ne accoglie la formazione giovanile e la successiva carriera nel campo dell'insegnamento rimanendo, per tutto il tempo, la sua inesauribile fonte d'ispirazione. Egli si avvicina all'arte calcografica in maniera pressoché autonoma al principio del secondo decennio del Novecento, un periodo storico in cui l'acquaforte non gode ancora di particolare fortuna in ambito veneziano. A partire dal 1912 frequenta l'Accademia di Belle Arti dove nasce, nel medesimo anno, la Scuola libera d'incisione diretta da Emanuele Brugnoli. Giuliani partecipa con entusiasmo ai corsi ma non viene influenzato in modo netto dallo stile del maestro emiliano che nella scelta dei temi e nella sapiente resa degli effetti atmosferici mostra chiare assonanze con la lezione dell'americano James Whistler (presente in città nel biennio 1879-1880). Fra gli incisori attivi negli anni Venti a Venezia spicca il friulano Fabio Mauroner che guardando alla grande tradizione settecentesca locale sviluppa una tecnica acquafortistica evocativa e raffinata contribuendo a rivitalizzare non poco il settore della grafica veneta e gli studi critici ad essa collegati.

In tale contesto le iniziative culturali promosse dalla Fondazione Bevilacqua La Masa tendono a discostarsi dal conformismo dell'arte "ufficiale" mentre spetta alla Biennale il compito di avvicinare gli artisti più sensibili alle nuove esperienze europee: gli acquafortisti belgi, olandesi, anglosassoni, tedeschi e francesi diventano un punto di riferimento per i giovani interpreti veneziani e anche Giovanni Giuliani sceglie di aggiornare il proprio linguaggio incisivo mostrando una particolare sintonia con lo stile e i temi (fabbriche, porti, cantieri, scene di vita popolare) affrontati da grandi maestri come Frank Brangwyn e Guido Balsamo Stella. Il sopraggiungere della guerra lo allontana dagli studi che riesce a completare solo nel 1920 conseguendo il diploma in Accademia per poi dedicarsi alla decorazione del vetro di Murano.

Negli anni Venti l'artista prosegue la propria ricerca figurativa dedicando molteplici vedute a Venezia ritraendola nei suoi scorci più intimi oppure in momenti particolari (come le processioni religiose) o da posizioni inconsuete (la terrazza di Santa Maria della Salute). Ma è con la grande stagione dei cantieri miozziani che Giuliani mostra le sue straordinarie capacità tecniche e compositive: nelle tavole dedicate al Ponte del Littorio (cinque), al Rio Nuovo (due) e al Ponte degli Scalzi (una) egli condensa con maestria la monumentalità piranesiana e il realismo brangwyano mantenendo, allo stesso tempo, una notevole fedeltà storica nella restituzione degli episodi raffigurati. Al principale nucleo di stampe conosciute è possibile aggiungere un'altra opera la cui esistenza viene testimoniata indirettamente da un piccolo frammento di matrice che raffigura la costruzione del nuovo Ponte dell'Accademia (1932-1933). Tentare di stabilire l'effettiva consistenza del ciclo non è cosa semplice al momento anche perché, escludendo gli esemplari posseduti dai singoli eredi, le incisioni di Giovanni Giuliani non sono molto presenti sul mercato antiquario o nelle collezioni pubbliche nazionali. La loro circolazione limitata



1: Giovanni Giuliani, *Costruzione nuovo ponte sulla laguna [...]*, 1933 [collezione privata].

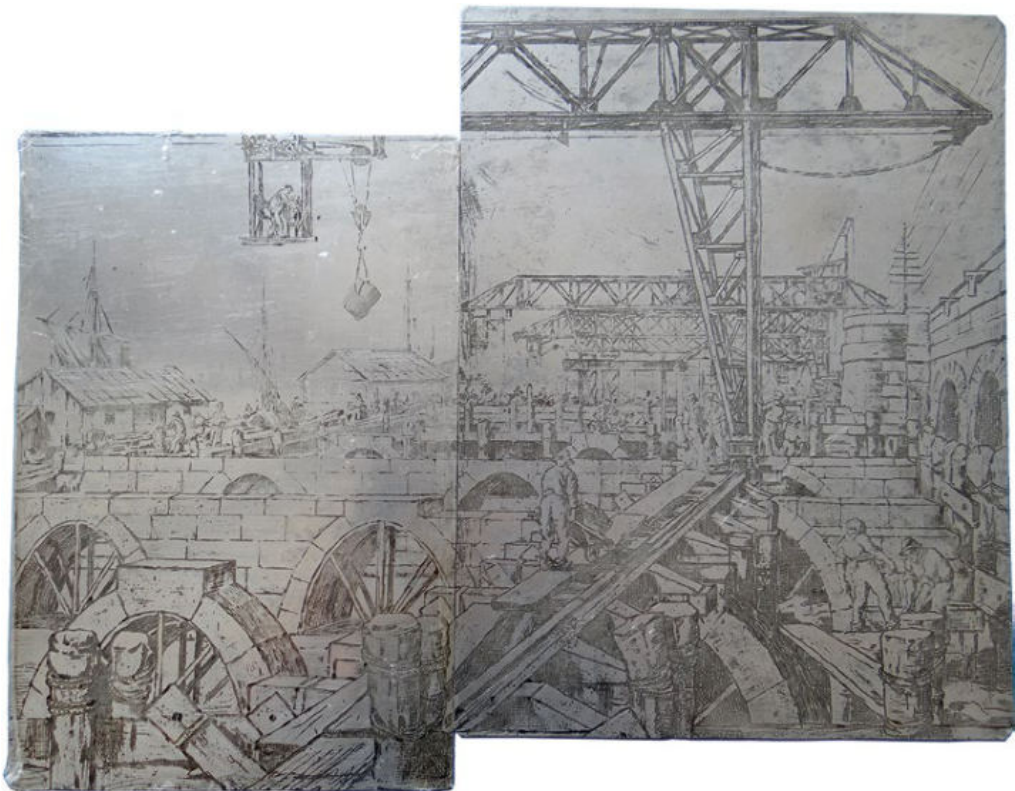
potrebbe essere ricondotta, in maniera un po' schematica, a due ragioni fondamentali: la scelta di stampare con basse tirature e una natura particolarmente discreta del maestro che preferisce dedicarsi con passione all'insegnamento riservando pochi momenti all'atto creativo "privato" e alla vendita dei pezzi.

La maggior parte dei fogli dedicati ai cantieri era destinata ad una cartella rettangolare dalle dimensioni considerevoli – una custodia in cartoncino rivestita di tela che oggi presenta condizioni conservative non ottimali ed è posseduta dai familiari dell'artista – il cui titolo appare abbastanza inequivocabile: «COSTRUZIONE - NUOVO PONTE SULLA LAGUNA VENEZIA - TERRAFERMA E LAVORI DEL RIO - NUOVO» (Fig. 1). A questa iscrizione se ne aggiungono altre due, altrettanto utili, che recitano: «ACQUEFORTI DI GIOVANNI GIULIANI» e «VENEZIA - APRILE - 1933 - XI». Esse collocano la cartella all'interno di un segmento cronologico ben specifico, ossia la fase celebrativa connessa all'inaugurazione delle infrastrutture realizzate a tempo di record da Miozzi. Le poche informazioni attualmente disponibili non consentono di asserire che tale album sia stato effettivamente riprodotto in molteplici esemplari ma la natura dei soggetti rappresentati e la particolare cornice storica di riferimento suggeriscono che l'artista abbia lavorato a questo ciclo su commissione pubblica e che la cartella fosse un raffinato omaggio destinato alle autorità confluite a Venezia il 25 aprile 1933 per assistere all'inaugurazione delle nuove opere. Tutte le tavole note – non si esclude l'esistenza in collezioni private di ulteriori esemplari sconosciuti – si presentano di grande

formato e ben rifinite. Questo aspetto rafforza l'ipotesi che il progetto sia arrivato ad uno stadio piuttosto avanzato e che l'artista possa aver realizzato almeno un prototipo completo della serie.

Per quanto concerne il Ponte del Littorio è possibile ricavare uno spaccato dell'andamento del relativo cantiere grazie a due matrici "minori", oggi nelle mani degli eredi Giuliani, che, se accostate, restituiscono un'ambientazione più ampia e coerente in cui sono facilmente riconoscibili la fiancata del ponte ferroviario, i numerosi carriponte impiegati per la palificazione e lo spostamento dei materiali edili, la serie di pile (sostenute da centine mobili) in fase di costruzione (Fig. 2).

L'infrastruttura, lunga circa 3.997 metri, è composta da 228 arcate intervallate da cinque piazzali (quello centrale leggermente più grande degli altri) costituiti da un muraglione a mare e da un riempimento di terra e detriti fino al limitrofo muro ferroviario. Elisabetta Populin segnala che «la costruzione del ponte, durata complessivamente cinquecentocinquanta giorni, iniziò il 27 luglio 1931 da metà del tracciato lagunare, e venne articolata in due cantieri contemporanei uno che procedeva verso la terraferma e l'altro verso Venezia» [Populin 2023, 112]. La porzione più estesa dei lavori – che interessava il lungo rettilineo fino all'inizio della curva – venne affidata alla Società Anonima Italiana Ferrobeton mentre la SAF-Flli Scarpari & C. ebbe in carico la rampa e il pezzo



2: Giovanni Giuliani, matrici parziali con scena di cantiere del Ponte Littorio, 1932 [collezione privata].

sopraelevato. Le acqueforti realizzate da Giovanni Giuliani ripercorrono meticolosamente l'avanzare dei lavori soffermandosi sulle fasi salienti del progetto e possono essere lette come un'affascinante cronaca incisa dei fatti. L'opera *Ponte Littorio - Costruzione del Cavalcavia* (Fig. 3) mostra lo sviluppo delle due grandi volte in laterizio che attraversano il Canal Grande nella porzione terminale del ponte e coniuga la precisa descrizione dei vari elementi in scena – palificazioni, centinature, gru, tiranti, imbarcazioni e operai al lavoro – con la ricerca di studiati rapporti luministici. La gestione del tratto presenta in alcuni punti dei valori d'inchiostro estremamente densi, quasi tridimensionali, per poi stemperarsi nelle increspature dell'acqua e nella morbidezza delle nuvole evidenziando una singolare sensibilità nel trattamento della lastra. Lo stile incisorio adottato da Giuliani in questi anni è molto peculiare poiché evidenzia il graduale passaggio da un *ductus* particolarmente espressivo, basato su segni corposi e vibranti contrasti chiaro-scuro, ad una maggior morbidezza del segno, soprattutto per quanto concerne la resa degli effetti atmosferici. Nella serie dedicata ai cantieri veneziani la linea risulta ancora piuttosto robusta e grazie anche alle particolari inquadrature adottate le varie scene acquisiscono un senso di pronunciata monumentalità, percezione che è possibile ritrovare anche in alcune fotografie prodotte nello stesso periodo dallo studio Giacomelli (Fig. 4). A partire dalla fine dell'Ottocento il percorso di questa famiglia di origini triestine



3: Giovanni Giuliani, *Ponte Littorio - Costruzione del Cavalcavia*, 1932-1933 [collezione privata].

si intreccia saldamente con il destino di Venezia e la sua ricca produzione fotografica contribuisce a documentare i vari cambiamenti che attraversano la città nel corso di oltre settant'anni. In effetti «nel 1919, accanto a una consolidata prassi ritrattistica [...] risulta già operativa una “Sezione industriale” della Fotografia Giacomelli: lavori eseguiti su commissione e riguardanti opere pubbliche e stabilimenti industriali. Tale attività diviene ben presto quella prevalente, a partire dalle commesse acquisite [...] per conto dell'Ufficio Tecnico Municipale del Comune di Venezia» [Resini 1998, 204]. Ecco perché, dunque, le immagini Giacomelli risultano così preziose per quanti vogliano studiare i capitoli più recenti della storia veneziana e, conseguentemente, anche la produzione degli artisti che alla città lagunare hanno legato la propria poetica.

La concordanza tematica evidenziata in precedenza fra l'incisione di Giuliani e la fotografia Giacomelli si ripropone anche nel caso di un altro importante progetto mioziano: il Rio Nuovo. Questo intervento, nato con lo scopo di accorciare sensibilmente i tempi di navigazione all'interno del centro storico, si concretizza nello scavo di un nuovo canale (lungo 475 metri) a partire da Piazzale Roma fino all'incrocio con i preesistenti rii di San Pantalon e Ca' Foscari. Non si tratta di un'operazione “indolore” poiché sono necessari sia l'esproprio di alcuni terreni che l'abbattimento di quarantatré abitazioni mentre vari edifici limitrofi subiscono lesioni interne a causa delle sollecitazioni patite. Contestualmente all'operazione vengono costruiti o ricostruiti ben sette ponti, fra cui



4: Ponte lagunare - Costruzione delle rampe a Venezia, 1932 [Archivio fotografico del Comune di Venezia, Fondo Giacomelli, identificativo immagine n. GN003240].



5: Giovanni Giuliani, *Rio Nuovo - Costruzione del Ponte de la Ceraria*, 1932 [collezione privata].

quello presso la Calle della Misericordia e Giovanni Giuliani immortalava esattamente questa fase del cantiere nell'acquaforte intitolata *Rio Nuovo - Costruzione del Ponte de la Ceraria* (Fig. 5). L'opera raffigura il momento in cui alcuni operai assemblano la parte interna della struttura, realizzata in muratura di laterizio, mentre altri uomini trasportano e scaricano i materiali edili sfruttando un sistema di carrelli su binari. La forma adottata per questo e gli altri sei ponti è quella ad «ansa di panierino su sagoma di ellisse» che consente un agevole transito per i natanti [Miozzi 1935, 269]. Sullo sfondo della veduta emerge anche l'ottocentesco snodo già «dei Tre Ponti» costituito da tre archi convergenti su un pilone centrale e posto alla confluenza di altrettanti canali: il Rio del Gaffaro, il Rio delle Burchielle e il Rio Tre Ponti. Miozzi interviene anche su di esso predisponendo una struttura lignea simile a quella del Ponte dell'Accademia e rivestendo in muratura l'arcata fra il pilastro e la nuova fondamenta. Un'inquadratura molto simile viene offerta da una seconda fotografia Giacomelli (Fig. 6) che mostra l'avanzamento del cantiere registrando il medesimo stadio fissato nella stampa di Giuliani e tale concordanza potrebbe lasciar supporre che l'artista abbia impiegato questi o altri materiali simili durante la lunga lavorazione della lastra. Un'ulteriore conferma della complementarità di queste forme espressive che, in questo caso specifico, si rivelano due ottimi strumenti



6: Autore ignoto, Rio Nuovo – Costruzione del Ponte de la Ceraria, 1932 [Archivio fotografico del Comune di Venezia, Fondo Giacomelli, identificativo immagine n. GN006800].

d'indagine per tentare di ricostruire un importante momento nella storia del paesaggio veneziano novecentesco.

## Conclusioni

La stagione dei cantieri miozziani ha lasciato un segno indelebile sul tessuto urbano di Venezia contribuendo, allo stesso tempo, a proiettare la città verso una nuova dimensione territoriale che ha visto le due sponde lagunari farsi più vicine. La particolare situazione politica dell'epoca potrebbe aver rappresentato, sotto un certo punto di vista, un'occasione per l'ingegnere bresciano che, forte della propria competenza tecnica e di un temperamento deciso, opera per svariati anni cercando di dare corpo alla propria visione della città. L'idea di una pianificazione territoriale e logistica su vasta scala si rivela alla fine poco praticabile, eppure gli interventi portati avanti da Miozzi – primo su tutti l'odierno Ponte della Libertà – rappresentano un'eredità non solo costruttiva ma intellettuale, legata ad un pensiero che ha cercato di mediare fra tradizione e modernizzazione perseguendo l'obiettivo di rilanciare Venezia senza modificarla nella sua peculiare natura [Kusch 2023]. Un uomo del fare, profondo conoscitore della laguna,

delle sue criticità ma anche delle sue potenzialità che ha cercato di produrre, nel corso di oltre vent'anni, una serie di proposte fra loro coerenti e finalizzate a migliorare la qualità di vita dei cittadini veneziani e le prospettive di crescita della città. Certamente gli interventi nati negli anni Trenta rappresentano il risultato più importante di questo percorso di ammodernamento e non stupisce che la classe dirigente veneziana dell'epoca abbia voluto porre in evidenza tali progetti riconducendoli ad una precisa visione politica e presentandoli al pubblico tramite mirate strategie comunicative a mezzo stampa [Segradin 2023]. Come non deve apparire strano che un artista locale, attivo come docente presso l'Accademia di Belle Arti e, dunque, obbligatoriamente iscritto al partito fascista, sia stato incaricato di realizzare un ciclo di incisioni che celebrassero degnamente la monumentalità delle maggiori infrastrutture in costruzione. Quello che pare giusto sottolineare è, invece, la qualità con cui esse sono state realizzate, senza assumere uno tono ridondante e apertamente propagandistico ma restando fedeli, piuttosto, a quella che era stata la fascinazione giovanile di Giuliani per la sua Venezia e per una poetica attenta al ruolo della figura umana. Alla dignità dell'operaio che svolge il proprio compito nonostante la fatica e il sacrificio contribuendo, forse anche un po' inconsapevolmente, al raggiungimento di un importante traguardo. Ecco perché queste acqueforti possono certamente essere riferite ad una committenza istituzionale volta a celebrare il nuovo assetto urbanistico e industriale della "Grande Venezia" ma è importante evidenziare come tale aspetto politico non influenzi l'approccio dell'artista che attraverso la sua personale lettura degli avvenimenti ricostruisce con originalità e precisione un importante cambiamento vissuto dalla propria città. Un momento storico epocale che vede Giovanni Giuliani impegnato nel duplice ruolo di cronista e di cittadino attento a cogliere gli aspetti più peculiari della nuova modernità veneziana.

## Bibliografia

- CHERUBINI A. (2002). *Nuovi collegamenti translagunari*, in *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, a cura di G. Zucconi, Venezia, Marsilio, pp. 73-79.
- ERNESTI G. (2002). *Marittima-Marghera: sponde o fronti del porto?*, in *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, a cura di G. Zucconi, Venezia, Marsilio, pp. 59-69.
- FARINATI V., a cura di (1997). *Eugenio Miozzi 1889-1979. Inventario analitico dell'archivio*, Venezia, IUAV, Istituto Universitario di Architettura di Venezia.
- FARINATI V. (2023). *Apparati: Biografia*, in *Eugenio Miozzi. Venezia tra innovazione e tradizione 1931-1969*, a cura di C. F. Kusch, Venezia, La Toletta, pp. 216-226.
- KUSCH C. F., a cura di (2023). *Eugenio Miozzi. Venezia tra innovazione e tradizione 1931-1969*, Venezia, La Toletta.
- MAFFIOLETTI S. (2023). *La costruzione di un'idea di Venezia*, in *Eugenio Miozzi. Venezia tra innovazione e tradizione 1931-1969*, a cura di C. F. Kusch, Venezia, La Toletta, pp. 6-10.
- MIOZZI E. (1933). *Il ponte di legno sul "canal Grande" a Venezia*, Roma, Stabilimento tipo-litografico del Genio civile.
- MIOZZI E. (1935). *Dal ponte di Rialto al nuovo ponte degli Scalzi*, Roma, Stabilimento tipo-litografico del Genio civile.

- MIOZZI E. (1952). *Il problema urbanistico di Venezia*, Venezia.
- POPULIN E. (2023). *Schede: Il Ponte del Littorio*, in Eugenio Miozzi. *Venezia tra innovazione e tradizione 1931-1969*, a cura di C. F. Kusch, Venezia, La Toletta, pp. 104-119.
- RESINI D., a cura di (1998). *Venezia Novecento. Reale Fotografia Giacomelli*, Milano, Skira.
- SEGRADIN R. (2023). *Le origini del progetto di Rio Novo a Venezia. Dal dibattito ottocentesco all'incarico a Eugenio Miozzi*, Tesi di Dottorato, Università IUAV di Venezia.
- TRENTIN G., a cura di (1964). *Opera incisoria di Giovanni Giuliani*, catalogo della mostra, Venezia, Stamperia di Venezia.
- TRENTIN G., a cura di (1990). *Giovanni Giuliani incisore*, catalogo della mostra, Venezia, Tipografia commerciale.
- ZUCCONI G., a cura di (2002). *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio.
- ZUCCONI G. (2023). *L'architetto della Grande Venezia*, in Eugenio Miozzi. *Venezia tra innovazione e tradizione 1931-1969*, a cura di C. F. Kusch, Venezia, La Toletta, pp. 26-43.

# LA BIENNALE E VENEZIA. SPUNTI PER UNA “TOPOGRAFIA STORICO-ARTISTICA”

FRANCESCA CASTELLANI

## Abstract

*This essay examines the Venice Biennale – the longest and most emulated of major international exhibitions – by intertwining art history with the history of the city. A key focus is the decision to situate the Exhibition along the waterfront of the Giardini, a choice that positioned it within an international exhibitionary network while keeping it at the margins of Venice’s main infrastructural developments and connections to the mainland. By revisiting pivotal moments in the real or imagined transformations of nineteenth-century Venice, the essay repositions the heterotopia of the Giardini within the city’s evolving fabric. It explores the notion of the Giardini’s pavilion palimpsest as a precursor to the urban development of the Lido, ultimately contributing to the emergence of the «Greater Venice» vision. This ideology, rooted in a renewed imperialist and political conception of maritime dominion, finds expression in the iconography of the Biennale’s early editions.*

## Keywords

*Venice Biennale, History of Exhibition.*

## La Biennale di Venezia, la Biennale e Venezia

Il rapporto tra la più longeva tra le grandi esposizioni internazionali ricorrenti e il suo sedime fisico e culturale non si restringe certo a una questione di pertinenza, quale luogo di nascita ed anche, fino al Regio Decreto del 13 gennaio 1930, di gestione amministrativa. Ben oltre il concetto di “host city”, il legame tra esposizione e città – intesa come *campo* relazionale mobile [Bourdieu 1992] – è situato nel cuore di strategie, fatti e contingenze che condizionano la forma tangibile e intangibile della realtà urbana, esprimendo una trama trasversale di connessioni dove architetture, arti, politiche, turismo, identità locali, nazionali e transnazionali, proiezioni, logiche e interessi di mercato si intrecciano di continuo entro spazi e su scale differenti. Senza contare un altro aspetto cruciale e spesso trascurato, la distonia tra le due “cittadinanze” che entrano in tensione lungo la durata della mostra: la comunità stabile degli abitanti e quella temporanea dei visitatori, dotata comunque (a Venezia specialmente) di una sua autorità nell’indirizzo di scelte amministrative e azioni rigenerative sulla città.

La storia della Biennale e Venezia può quindi servire ad abbozzare un modello di studio territoriale e cronologico che in qualche misura investa una geografia, se non addirittura una topografia culturale che possa alimentare le narrative della storia dell’arte. Al di

là del quadro intenso di implicazioni appena evocato, un contesto che convoca attorno al tema della città le intersezioni disciplinari rappresenta per me l'occasione di incrociare alcune trame "canoniche" della storia dell'arte con quelle della storia della città, e verificarne la tenuta.

## Exhibitions' stories

È indispensabile però situare subito anche la mia posizione metodologica, collocata all'interno della storia delle esposizioni: un ambito spesso sovrapposto ma non del tutto sovrapponibile alla storia dell'arte [Glicenstein 2016]. Trasversale e relazionale di per sé, la storia delle esposizioni esprime necessariamente la vocazione a insediarsi in un terreno che interseca le discipline. Il suo oggetto di studio non è stabile ma instabile: è un'infrastruttura fluida, plurale, mediatica, culturalmente situata e soggetta a negoziato. Proponendosi contemporaneamente come luogo fisico, *fiction*, dispositivo, linguaggio e "gioco di società" [Glicenstein 2009], ogni mostra impone di considerare una costellazione di elementi entro un sistema flessibile piuttosto che focalizzarsi su un singolo oggetto. È così che la History of Exhibitions – o meglio, le *Exhibitions' stories* – sottopongono a sforzo teorico la storia dell'arte istituzionale, spingendola a ripensare i propri indirizzi ed ammettere lo statuto a sua volta relativo, poroso e instabile di ciò che chiamiamo opera d'arte, soggetta a un processo di rimodellazione continua lungo le contingenze di tempo, di luogo e di pubblico.

In questa prospettiva di attrito fertile tra discipline, la postazione che ho scelto riguarda più specificamente questa domanda: è possibile intrecciare temi e strumenti della storia dell'arte con quelli della storia urbana, interrogando "in pianta" gli spazi della città coinvolti nel circuito espositivo? Senza dimenticare, naturalmente, che l'interrogativo funziona anche in senso contrario: in quale misura e termini il potenziale poetico del *temporaneo* espositivo possa agire sul *permanente* della città, in grado di orientarne la percezione, l'immaginabilità [Lynch 1960], il recupero o la rigenerazione [Bartolone 2020]. Nell'intersezione tra esposizione e città, «the discovery and public exposition of spaces to be made "extraordinary" can produce results of exceptional poignancy and make infinitely more subtle a new exchange between histories and images» [Ferguson, Greenberg, Nairne 2005, 54].

La relazione fisica, ideologica e concettuale tra «the Exhibitionary Complex» [Bennett 1996] e la morfologia della città è naturalmente un tema consolidato nella storia delle esposizioni. Citerei qui, per pertinenza tematica, gli studi relativamente recenti di Joel Robinson [2013-2014, 2023], Caroline Jones [2010, 2016], John Zarobell [2017, 2022], dove la Biennale ha trovato posto come modello e piattaforma di transizione dal formato ottocentesco delle Expositions Universelles a quello globalizzato della "città-festival" [Papastergiadis, Martin 2011]. Sull'attualità e inattualità del paradigma Biennale e la sua peculiare resilienza si è peraltro molto discusso [Filipovic 2005; Wyss et al. 2011; Gardner, Green 2016; Jones 2016]; la sua autorevolezza come caso-studio merita quindi qualche riflessione a premessa.

## Il paradigma Biennale

Perché la Biennale? Perché «the oldest, largest, and best attended of the regular international exhibitions» [Ferguson, Greenberg, Nairne 2005, 47] è di fatto l'unica sopravvissuta di un sistema, quello sette-ottocentesco, che ha sancito la nascita delle esposizioni come dispositivo moderno. Perché l'appoggio di un'eccezionale continuità archivistica le consente una prospettiva di attraversamento senza eguali nel valutare continuità e variazioni delle «temperature culturali» sul lungo periodo [Castellani 2024a]. Perché la regolarità della sua ricorrenza le ha conferito un ruolo di indirizzo istituzionale, a metà strada tra lo statuto permanente del museo e quello effimero dell'esposizione [Basualdo 2003-2004; Filipovic 2005]. Infine perché, lo si critichi o meno, è il formato espositivo più esportato su scala globale: tra gli anni Ottanta e Duemila si è arrivati a contare circa duecento piattaforme modellate sull'esempio della Biennale [O'Neill 2012; Sassatelli 2016; Zarobell 2022]. Come scrivono i curatori della raccolta *The Biennial Reader*, la mostra veneziana è davvero «a critical site of experimentation in exhibition-making» [Filipovic, van Hal, Øvstebø 2010, 13].

L'esplosione della *biennialization* – un fenomeno, peraltro, efficacemente interrogato con gli strumenti della cartografia [Gardner, Green 2013; Kolb, Patel, Richter 2020; Zarobell 2022] – ha messo in evidenza, tra i molti aspetti, l'insorgenza di un nuovo rapporto tra spettatore e città, dove quest'ultima non è semplice scenario dell'azione espositiva ma oggetto di analisi critica [F. Martini 2010]. Una tendenza concretizzata a fine anni Ottanta nella formula del "city exhibition event", lungo un arco tracciabile tra la Biennale di Istanbul del 1987 e l'ultima Manifesta 14 a Prishtina, nel 2022, che si è proposta come una sorta di agenzia di rigenerazione urbana a lungo termine della capitale balcanica. Ora, mi sembra innegabile che alcuni frangenti della cosiddetta "Biennale diffusa" negli anni Settanta abbiano captato con qualche anticipo queste tensioni. Già all'indomani della riforma dell'ente del 1973 Vittorio Gregotti, direttore del nuovo settore Arti visive e architettura, richiamava la responsabilità e la «funzione sociale delle istituzioni che producono cultura, di penetrare e risignificare luoghi della città e del territorio» [1975, in V. Martini 2011, 52]; un orientamento culminato nel *Progetto Venezia* alla Biennale 1985 [Donelli 2020]. Citerei come esempi almeno *Libertà per il Cile. Per una cultura democratica e antifascista* (1974), quando le *brigadas* di muralisti cileni trasformano i campi di Venezia in atelier a cielo aperto [Muscatello 2024] coinvolgendo nella sperimentazione artistica i luoghi del vivere quotidiano: un'interpretazione del campo come spazio sociale radicalmente diversa dall'uso passivo e scenografico, come fondale "in stile", delle Biennali Teatro degli anni Trenta – pur sempre le prime a uscire dai Giardini. Da citare ancora le azioni artistiche in aree industriali abbandonate, come i Magazzini del Sale alle Zattere (dopo il restauro di Gino Valle, nel 1974 ospitano una retrospettiva di Ugo Mulas e nel 1975 la mostra *Le macchine celibi*, curata da Harald Szeemann), gli ex cantieri navali in Giudecca (dove nel 1974 si rappresenta *La donna perfetta* di Dacia Maraini) o il Mulino Stucky, oggetto nel 1975 del *Laboratorio internazionale: Proposte per il Mulino Stucky*, peraltro invisibile alla popolazione del quartiere [Portinari 2018]. Il passo è breve per arrivare al ripensamento di spazi, funzioni e mitopoiesi dell'Arsenale

nell'ormai canonica mostra *Ambiente/Arte* di Germano Celant alla Biennale 1976, che salda la riflessione storica con le pratiche del presente [F. Martini 2010; V. Martini 2011; Catenacci 2008-2009]. Un luogo, l'Arsenale, che è stato definito «not innocent», compromesso con lo sfruttamento operaio e l'imperialismo marittimo [Mark Wingley, in F. Martini 2020, 138], ma che nondimeno esprime una precoce tendenza al recupero e utilizzo culturale di insediamenti industriali dismessi, oggi tipica del circuito espositivo e museale.

In un terreno di indagine che offre, quindi, innumerevoli intrecci e possibilità al carotaggio storico, dal mio personale cantiere di studio [Castellani 2024a]<sup>1</sup> ho scelto di concentrarmi sull'iniziale collocazione urbanistica della Biennale. Un tema già sondato dalla letteratura, a partire dagli interventi di Giandomenico Romanelli [1975; 1988; 2007; West 1995; V. Martini 2005; 2010; 2011; Favaro, Trovò 2011], ma che a mio avviso merita qualche considerazione in più.

## Ai Giardini, perché? Spunti su cronologia e topografia

1887-1895: è la decade che segna l'insediamento della Biennale e del suo diretto precedente, l'Esposizione Nazionale Artistica del 1887, nei Giardini di Castello. Ripropongo una domanda: perché proprio lì? In una posizione in fin dei conti “rovesciata” rispetto agli andamenti di sviluppo della città ottocentesca, marginale allo scenario turistico della Venezia Dominante e addirittura opposta alla Ferrovia e al collegamento infrastrutturale con la terraferma – un legame nevralgico che la cartografia del tempo esprime puntualmente, estrovertendo a ovest la rappresentazione della città [Filipponi 2013].

La risposta naturalmente va cercata in una serie di motivi, anche pratici. Prima di tutto è uno spazio disponibile. Le soppressioni napoleoniche e il Decreto 261 del 7 dicembre 1807, come ben sappiamo, conducono alla demolizione di insediamenti conventuali e alla ridefinizione morfologica dell'insula «circostrita dal rivo di S. Giuseppe alla laguna, compresa la così detta *Motta di S. Antonio*», convertita da Giannantonio Selva a «passeggiata pubblica con viali e giardino» [Decreto 1807, 1194; Romanelli 1975]. Si tratta dunque di un'area verde e pressoché non edificata – un aspetto non banale nel congestionato tessuto edilizio veneziano –, nonostante Selva avesse previsto una fitta rete di attrezzature ricreative; intorno al 1850 ospitava solo il caffè selviano e una cavallerizza realizzata da Tommaso Meduna [Romanelli 1975]. È uno spazio, per di più, decisamente più semplice da gestire rispetto alle alternative di Campo di Marte, Lido o Sacca Sant'Elena, dove si prevede un primo e più costoso progetto [Romanelli 1975; Cosmai 2005], o alla possibilità di insediarsi nel *clou* del mito turistico recuperando un palazzo storico assecondando una tendenza in realtà molto praticata nella Venezia ottocentesca. Ma la nuova destinazione espositiva risponde anche a spinte ideologiche e investimenti pianificatori,

<sup>1</sup> Mutuo l'espressione “cantiere” dal team di ricerca *Visualizing Venice*, dove fino al 2018 coordinavo con Guido Zucconi il gruppo *Visualizing Venice Biennale*. Ne facevano parte Eleonora Charans, Chiara Di Stefano, Cristiano Guarneri e Laura Moure Cecchini, che ringrazio per i tanti spunti dibattuti insieme.

rinnovando e insieme indirizzando vecchie e nuove strategie e modellando immagini della città. Una visione a mio avviso leggibile lungo una doppia traiettoria: rispetto a un modello di formato espositivo "in sé", e rispetto a un asse di sviluppo della città che, radicandosi nel primo Ottocento, prenderà corpo a inizio Novecento.

Una prima ricaduta metodologica dell'intersezione tra storia dell'arte e storia urbana investe quindi la cronologia "profonda" della Biennale, che guardando ai Giardini va aperta a ben prima del 1895. Occorre arretrare a inizio secolo e alla «nuova ideologia della città» napoleonica [Romanelli 1988, 47], quando Venezia è sottoposta a un processo di «homologation urbaine» [Zucconi 2014, 93] protrattosi, con alterni indirizzi, fino al XX secolo. In un chiaro progetto di «ridefinizione urbana in chiave imperiale» [Mezzalana 2009, 98] l'amministrazione francese si concentra soprattutto, come sappiamo, in una riorganizzazione degli spazi pubblici che interessa in particolare la zona orientale di Castello, riconnessa al cuore storico della città grazie all'interramento del rio di Sant'Anna e all'apertura della via Eugenia, asse di collegamento fisico e visivo col bacino di San Marco. È possibile però – per quanto l'ipotesi non sia avvalorata da documenti certi [Romanelli 1988] – che via Eugenia dovesse assolvere un altro compito, quello di punto di partenza per un collegamento stradale translagunare con la terraferma attraverso Sant'Erasmus e l'isola della Certosa. Un tema, quello dell'insula di Sant'Elena come porta commerciale e di comunicazione della città, che ha le sue ricorrenze lungo l'intero secolo: e qui merita una menzione il visionario progetto di congiunzione viaria tra la ferrovia e la Motta di Sant'Antonio proposto da Venceslao Martinengo Dalle Palle nel 1866 [Romanelli 1975]. Non solo: possiamo estenderci al Novecento, se consideriamo il progetto fascista di ponte translagunare di Vittorio Umberto Fantucci [Facchinelli 1987] o il PRG del 1966, che prevedeva un terminal a Sant'Elena in *pendant* con Piazzale Roma [Zucconi 2014; 2015]. Mi sembra un aspetto particolarmente importante per ricalibrare un *leitmotiv* della letteratura sulla Biennale: l'isolamento dei Giardini.

La storiografia ha più volte sottolineato la continuità fisica e ideologica – a quasi un secolo di distanza – tra l'investimento napoleonico nello spazio pubblico dei Giardini e l'insediamento della Biennale ad opera di una giunta progressista, quella di Riccardo Selvatico [Romanelli 1975; 1988; 1995, 2002b; West 1995]. Tuttavia, la spinta direzionale impressa dal progetto di Selva è stata letta come un passaggio mancato, cui è corrisposta una marginalizzazione nei fatti. «Tra alti e bassi, i giardini continuavano a restare estranei alla città e ai suoi abitanti e a decadere: quello che negli intenti del sovrano e del progettista avrebbe dovuto essere il passeggio elegante della città non era frequentato che da bambini e da malintenzionati» [Romanelli 1975, 3]. Nelle parole di un celebre storico dell'arte veneziano, Giuseppe Mazzariol, si tratta di un'area «completamente marginale», che «non ha mai fatto parte della vita veneziana» [1969, in V. Martini 2010, 74 n. 2]; un «empty space» [V. Martini 2010, 67] che il reinvestimento di senso operato dalla Biennale non ha fatto che rafforzare nella sua separazione dalla città, per di più creando un'ulteriore recinzione. Proponendosi come spazio pubblico alternativo a San Marco, la Biennale avrebbe voltato le spalle alla città storica tanto quanto alle periferie operaie e allo stesso insediamento popolare di Castello, tra i peggiori in Europa per densità abitativa e condizioni igieniche [Zucconi 2001], che i Giardini provvedono a schermare

alla vista dal bacino in una prima forma di gentrificazione. Verrebbe così a costruirsi «a new moral geography» e una diversa fisionomia mondana di Venezia, accreditata dal linguaggio «not venetian» della facciata del primo padiglione disegnata da Mario De Maria e Bartolomeo Bezzi [West 1995, 407]. Questa visione, peraltro ricca di spunti, ha contribuito a cristallizzare un'immagine dei Giardini come eterotopia, *enclave* estranea al corpo della città. «Psychologically, it provides isolation from [...] everyday realities, that permits one to reconsider or accept another world in its own context» [J. Appelgate 1970, in V. Martini 2010, 67].

### Eterotopia. Discontinuità o continuità col tessuto urbano?

Non c'è dubbio che l'eterotopia – in stretto senso foucaultiano, quale sistema che funziona al suo interno con dinamiche e regole del tutto peculiari – sia un'ottima metafora per la Biennale: illuminante e pertinente soprattutto considerando l'assetto dei Giardini e dei suoi padiglioni nazionali, sedimentato lungo tutto il Novecento, e la sua disponibilità a farsi scenario di interessi geopolitici e *soft power* [West 1995; Jachec 2008; Wyss, Scheller 2010; Robinson 2013-2014; Vettese 2014; Portinari 2022; Castellani 2024b]. Questa predisposizione, peraltro, è costata ai Giardini una sorta di «antipatia» politica e sociale, con accuse di anacronismo e imperialismo culminate tra gli anni Sessanta (nel '68 si parla addirittura di demolire la «foresta fossile» dei padiglioni: V. Martini 2011) e i Duemila. Non sono certa però che la metafora sia integralmente calzante, o per lo meno che lo sia fin dall'inizio della sua storia. Vorrei provare a intessere, in questa trama storico-artistica ormai consolidata, l'ordito di qualche narrazione alternativa emersa dagli studi sulla città, e ricucire un filo di continuità tra i Giardini e il tessuto cittadino ottocentesco; richiamando, per prima cosa, la relativa densità di progetti e opere pubbliche che riguardano questa zona nel corso dell'intero secolo [Romanelli 1975; 1988; Reberschak 1997]. Un processo amministrativo, urbanistico, funzionale e architettonico che dalle iniziative napoleoniche passa alle amministrazioni successive, trovando un'acme paradossale nel progetto (mai realizzato) di Luigi Torelli, Osvaldo Paoletti e Angelo Milesi per una via pensile in ferro e ghisa che colleghi Riva degli Schiavoni ai Giardini, culminante in una «grande arena nautica», con tanto di gradinate e posti riservati, nelle barene verso Sant'Elena (1871: Romanelli 1975; 1988). Come scrive Stuart Woolf:

vi è una continuità ideale [...] tra il progetto napoleonico di Selva per le passeggiate pubbliche lungo il bacino di S. Marco e la Giudecca, e quello dell'imprenditore Fisola per un immenso complesso alberghiero e balneare sulla riva degli Schiavoni (1852-1854); o tra il vasto mercato centrale di Federico Berchet, sul modello delle Halles di Parigi e del Crystal Palace di Londra, che avrebbe aperto una nuova arteria verso la stazione, e la proposta del prefetto Torelli di un passaggio pedonale sopraelevato da S. Marco ai giardini di Castello [Woolf 2002, 1937].

La scelta dei Giardini paleserebbe quindi non una discontinuità, ma una continuità con gli indirizzi di trasformazione espressi nel XIX secolo; non una chiusura, ma un'apertura

al volto ottocentesco della città. Che a sua volta, come ormai sappiamo, è meno decadente e più dinamica, aperta all'esterno e al futuro, di quanto sia rimasto imprigionato in molte narrazioni della storia dell'arte, aderenti a un'immagine introflessa e nostalgica che in fin dei conti è la Venezia degli stranieri (e della pittura per gli stranieri), più che dei veneziani. Usando ancora la sintesi di Stuart Woolf: «L'Europa era costantemente presente negli orizzonti mentali delle élites di Venezia, dall'applicazione da parte di Enrico Gilberto Neville delle più recenti tecnologie nei suoi ponti di ferro alla creazione della Biennale» [Woolf 2002, 1922]. La "città degli ingegneri" è dunque innestata nelle radici della Biennale più di quanto comunemente si dica. Non per caso è un ingegnere comunale, Enrico Trevisanato, a progettare la prima ipotesi di insediamento dell'Esposizione Nazionale Artistica del 1887 a Sant'Elena e ad eseguire i lavori dell'edificio disegnato da Raimondo D'Aronco; sarà sempre lui a progettare la faticosa trasformazione dell'ex cavallerizza di Meduna nel padiglione Pro Arte – oggi Padiglione Centrale – ai Giardini, nel 1895 [Romanelli 1975; Cosmai 2005].

L'affinità "progressista" della giunta Selvatico con il disegno napoleonico si esprime a questo punto non tanto nel recupero del luogo, ma nel recupero di una vocazione funzionale e tipologica a destinazione ricreativa emersa più volte nel corso del secolo.

### Leggendo il formato espositivo: la città dello svago

È qui che, a partire dalla «passeggiata pubblica» di Giannantonio Selva, con le esposizioni del 1887 e del 1895 si sviluppa anche a Venezia una tipologia urbana nevralgica per le moderne capitali occidentali, nonché centrale nella definizione del formato espositivo: quella che definirei "la città dello svago", dove la società ottocentesca celebra i propri riti mondani e ammortizza le tensioni sociali. Il giardino pubblico è per eccellenza il luogo del passeggio, della mescolanza tra ceti, della seduzione, del divertimento, e naturalmente – dalla Great Exhibition in poi – il luogo di quell'intensa autorappresentazione sociale che è un'esposizione. Insediare la mostra ai Giardini esprime, quindi, un salto di scala nel circuito espositivo internazionale cui Venezia si era preparata lungo l'intero secolo. La prospettiva di radicamento della Biennale nel sistema fieristico ottocentesco, che la storia dell'arte contemporanea ha più volte utilizzato per riallineare i propri indirizzi di lettura, ne esce in questo modo rafforzata [Lamberti 1982; Jones 2010; 2016; Wyss et al. 2011].

Interrogando tipologie e formati, la scelta del *waterfront*, enfatizzata dal lungo edificio "in riva" concepito da D'Aronco per l'Esposizione Nazionale del 1887, si pone in forte coerenza coi modelli internazionali e nazionali – ad esempio, l'immediato precedente dell'Esposizione Generale di Torino nel 1884 – e in continuità con lo stesso Selva, che aveva già progettato un lungo *Fabbricato comprendente Bagni Salsi, luoghi di ricreazione e per usi diversi* affacciato sul bacino, di certo condizionando le future richieste della committenza [Romanelli 1977; 1985]. Occhieggiando tiepidamente al Trocadéro, il linguaggio della facciata *da mare* di D'Aronco, destinata agli eventi ufficiali e alle personalità pubbliche, afferma la nitida volontà di collocarsi in questa *koiné* internazionale; là dove l'ingresso pedonale rimanda a un classicismo più convenzionale e vagamente

mitteleuropeo, ma pur sempre antitetico al neobizantino e neogotico tipici del *revival* lagunare (Fig. 1).

Eppure, le due Venezie: quella reinventata dal mito nostalgico e quella internazionale e moderna, convivono ancora nella copertina del numero speciale dell'«Illustrazione Italiana» dei Fratelli Treves dedicato alla mostra. In un mirato anacronismo ad evidente uso turistico il leone di San Marco e le *Stones of Venice*, miracolosamente rifiorite dalla pietra, vegliano congiuntamente sul trionfalismo meticcio della facciata (Fig. 2).

Con la Biennale cambierà, come vedremo, il linguaggio della comunicazione e sorprendentemente anche il formato dello spazio espositivo. Nato effimero, il padiglione di D'Aronco era stato realizzato con materiali deperibili: la scelta di utilizzare al suo posto l'ex cavallerizza, già convertita in sala concerti nel 1887, è perciò funzionale a un pragmatismo economico. Ma è una scelta che comporta l'arretramento dal *waterfront* e il sacrificio della visuale dal bacino. Allontanandosi dal mare, l'edificio del 1895 privilegia l'avvicinamento da terra e valorizza il pubblico a piedi, vero protagonista dello spettacolo espositivo. Si delinea così un inedito approccio a una questione che può apparire secondaria ma in realtà è cruciale: quella degli accessi e dei flussi.



1: A. Bonamore, *Veduta generale dell'Esposizione dalla laguna*, incisione, in *L'Esposizione artistica. Opera di scienze, lettere e arti*, Venezia, Tipografia Veneta, 1887, p. 13. Archivio dell'A.



2: Venezia e l'Esposizione Nazionale artistica del 1887, Milano, Fratelli Treves, 1887. Public Domain.

## Infrastrutture e flussi

È possibile a questo punto tornare alla domanda iniziale, e provare a leggere la collocazione “inversa” delle esposizioni veneziane, agli antipodi del collegamento con la terraferma, in termini di possibile strategia. Nella sua spinta di estroversione internazionale, è ovvio che la Biennale si appoggi sull’accessibilità ferroviaria: lo dimostrano, tra l’altro, le agevolazioni sul prezzo dei biglietti per chi viaggia in treno, istituite sin dal 1895. Ma è altrettanto ovvio che la collocazione ai Giardini presuppone un piano di gestione dei flussi e di attraversamento della città. In questa scelta è perciò implicato in modo sostanziale il tema delle infrastrutture, un punto nodale che ancora una volta investe, tra polemiche e divisioni, l’intera storia ottocentesca della città, a partire dalla famosa costruzione del ponte ferroviario del 1846 [Calabi 2001; Zucconi 2014]. L’Esposizione Nazionale del 1887 può già contare sulla prima rete di vaporetti sul Canal Grande della Compagnie des Bateaux Omnibus de Venise, istituita nel 1881 in occasione di un altro evento di caratura internazionale, il Terzo Congresso di Geografia; le subentra nel 1890 la Società Veneta Lagunare, che estende il servizio alla laguna e garantisce ulteriori collegamenti alla prima Biennale. Ma se il trasporto sulle linee d’acqua, da sempre centrale

a Venezia, è una priorità per la sua transizione moderna già dal decreto napoleonico del 1812 [Zucconi, 2015], non dobbiamo trascurare l'importanza della soluzione alternativa: quella di percorrere la città a piedi per raggiungere i Giardini.

La riscrittura dell'infrastruttura pedonale interna è uno dei grandi nodi da sciogliere nel ripensamento ottocentesco di Venezia, cui l'apertura del ponte ferroviario imprime un diverso orientamento imponendo interventi di interrimento di rii, costruzione di nuovi ponti e nuovi assi pedonali. Indirizzando verso Sant'Elena i flussi di visitatori, la Biennale si avvale di questi percorsi e nel contempo li alimenta. Gli spettatori sono orientati lungo tragitti praticamente obbligati: il ponte degli Scalzi e l'altro ponte di Alfredo Neville, quello dell'Accademia, che valorizza il sestiere di Dorsoduro e la calle larga XXII Marzo; la Strada Nuova e il Bacino Orseolo; Rialto e Campo San Bartolomeo, che dopo il suo ampliamento e l'apertura di calle e ponte del Lovo diventa uno snodo tra le principali direttrici che attraversano la città. Su queste assi convergono, nel corso del secolo, negozi, alberghi e strutture turistiche [Zannini 2002], falsi storici e restauri strategici, dalla Ca' D'Oro a Palazzo Cavalli-Franchetti, affacciato sul ponte dell'Accademia, all'edificio sul ponte del Lovo, firmati da Giambattista Meduna [Romanelli 1988; 2002a]. La città si trasforma in una lunga, scenografica, immersiva vetrina. È il pubblico a piedi a rappresentare il maggiore bacino commerciale. Porre la Biennale agli antipodi del ponte corrisponde, quindi, *anche* a un'oculata politica di gestione economica dei flussi. Un poderoso apparato di promozione connette del resto la Biennale a questa rete che oggi definiremmo di *local shop*. Come già notava Shearer West [1995, 410], il catalogo della mostra, con le sue innumerevoli pagine di pubblicità di alberghi, negozi, ristoranti e caffè, fotografi e persino dentisti, ne è una dimostrazione fin troppo eloquente: un vero e proprio invito a esplorare, uscendo dai Giardini, la trama commerciale della città. Il "pacchetto" comprende anche una serie di eventi e rievocazioni: «serenate, regate, gare sportive e giochi di luce, il baccanale del Redentore» e così via, come enuncia il «Numero unico illustrato dell'Esposizione» [in V. Martini 2020, 104], che la presenza della mostra alimenta e sollecita. Una sorta di effetto domino dove la *visitor experience* – per usare un termine oggi in voga nell'Exhibit Design – si estende all'intero tessuto urbano, tanto effettivo quanto immaginato. In un continuo travaso tra mito e «antimito» [Woolf 2002, 1915], Venezia stessa viene messa a reddito dall'industria turistica e trasformata in *brand* [V. Martini 2020].

Il sodalizio tra esposizione e mercato locale (la Camera di Commercio è tra i primi *sponsor* della Biennale) si fa ancora più esplicito nelle occasioni in cui non si mostrano solo opere d'arte ma anche oggetti ed arredi. All'Esposizione Nazionale del 1887, ad esempio, la "linea alta" dei mobili in stile di Michelangelo Guggenheim – presente in mostra con pezzi unici, come la sedia lombardesca commissionata da Umberto I per il Quirinale [Martignon 2015, 50] – fa da volano a una linea "*useful*" prodotta in serie e disponibile nei suoi negozi veneziani. Ancora: nel 1903, spinta dalla concorrenza della mostra di Torino, la Biennale apre alle arti decorative allestendo con fregi e arredi le diverse sale regionali. L'intera filiera delle industrie artistiche veneziane – dal legno al vetro, dal mosaico al metallo, dal merletto al tessuto – viene coinvolta nella decorazione delle due Sale Venete e delle Sale del Giornale: in ben quattro pagine di minuziosa descrizione, il

catalogo elenca i nomi delle ditte Mainella, Norsa, Rubelli, Compagnia Venezia-Murano, Dal Tedesco, Sullam, Giacchetti, Roella, Jesurum, Lucadello, Biondetti, Lora, e l'unica manifattura fuori laguna, Janesich di Trieste [Castellani 2022]. Si può quindi comprare *fuori* quel che si è ammirato *dentro*. Chi non può permettersi un'opera d'arte può sempre acquistarne la riproduzione fotografica (per la Biennale 1895 l'appalto va a Carlo Naya: Castellani 2024a), o un vaso di Salviati, un broccato di Jesurum, e persino la riproduzione di una sedia dipinta da Vittore Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni, realizzata da Guggenheim. Gli splendori evocati dalla penna di Pompeo Molmenti nella *Storia di Venezia nella vita privata* (nel 1880 la prima di molte edizioni) si rivelano a portata di tragitto e di portafoglio. D'altra parte lo sviluppo delle industrie artistiche, un distretto produttivo ben saldo nonostante la crisi economica di metà dell'Ottocento, è una controparte saliente della "reinvenzione" turistica di Venezia. L'estensione sociale del mercato e il rafforzamento dell'indotto sono in tutta evidenza un presupposto e un fine della Biennale, che fin dall'inizio aspira a conquistare una posizione di prestigio nel mercato artistico internazionale appoggiandosi sulla «produttività della storia» della città [Romanelli 2002b, 7; Ricci, Tavinor 2021; Castellani 2024a], ma nel contempo vuole contribuire «al suo incremento economico» [*Delibera del Consiglio Comunale di Venezia del 19 aprile 1893*, in Lamberti 1982, 102]. La saldatura tra piattaforma espositiva, industria turistica e industria artistica, del resto, è insita nell'ossatura stessa dell'Esposizione del 1887 come della Biennale. Accanto a politici e intellettuali, banchieri e imprenditori di punta [Rabitti 1995, Romanelli 1995], appartengono al *network* fondativo della mostra protagonisti dell'industria artistica cittadina come Michelangelo Guggenheim, Antonio Salviati o Aldo Jesurum; spesso legati alla comunità ebraica, che nell'edificazione di Venezia moderna esercita un ruolo capitale [Bernardello 2002; Calabi, Massaro 2018; Castellani 2024a].

Questo meccanismo di convergenza tra industria turistico-culturale, esposizione e riconfigurazione urbana è particolarmente interessante e molto attuale.

## "Topografia" di Michelangelo Guggenheim e Gino Sarfatti

La figura di Moisé Michelangelo Guggenheim – emersa in tutta la sua caratura grazie agli studi di Alice Martignon [2014-2015; 2015] – rappresenta un caso esemplare e un'ottima opportunità per tentare di tradurre in pianta questo sistema di relazioni, tratteggiando una possibile topografia dell'indotto *in andata* e *di ritorno* dai Giardini. Guggenheim è uno dei fondatori del distretto turistico veneziano, entro cui si muove a tutto campo. Mobiliere, antiquario e imprenditore, *patron* della Scuola Veneta d'Arte applicata all'Industria (1872), dove recluta i suoi migliori operai; allestitore di ambienti "in stile" in palazzi privati e musei, come il Correr al Fondaco dei Turchi; membro della Società delle Feste Veneziane, della Società per il Carnevale e della Società per la Vita Veneziana; consigliere comunale (particolarmente attivo sul fronte dei restauri) e nel 1891 assessore per la giunta Selvatico; e infine – grazie all'esperienza maturata sulla scena espositiva internazionale, da Vienna (1873) a Melbourne, Boston, Roma, Londra, Parigi – promotore dell'Esposizione del 1887 e della stessa Biennale, cui presta smalzati consigli sull'ufficio

vendite [Castellani 2024a]. La sua ascesa economica e politica è marcata da precisi e strategici spostamenti, mappabili sulla topografia cittadina. Dalla piccola bottega-negozio di mobili a Calle dei Fuseri, negli anni Sessanta si trasferisce nella più promettente direttrice pedonale tra il ponte dell'Accademia e calle XXII Marzo, a Palazzo Pisani Gritti. Nel 1877 compra Palazzo Balbi sul Canal Grande – una *vedette* del circuito turistico, segnalato nella passeggiata in gondola dei *Quattro giorni a Venezia* di Antonio Quadri (1827: Zannini 2002) – e vi allestisce lo *show room*, spostandovi lo Stabilimento per le arti decorative e industriali. In breve si espande tra Palazzo Corner della Frescada a Dorsoduro – altra *location* strategica per i flussi tra la Stazione Marittima, la ferrovia e il ponte dell'Accademia – e un ulteriore negozio a San Giacomo.

L'acquisto e la riconversione commerciale di palazzi patrizi, che trova un vertice nelle *fiction* di Guggenheim, è del resto una politica ricorrente della rete antiquaria veneziana, un "sottobosco" che Valeria Paruzzo ha ricostruito nella topografia dei suoi insediamenti in città [Paruzzo 2023, fig. 2]. Consiglio Richetti – uno dei più importanti mercanti d'arte tra il 1846 e l'Unità, nonché padrino di Guggenheim – è tra i primi a sistemarsi in tre palazzi: Palazzo Marcello, Palazzo Barbarigo e Palazzo Garzoni, mentre Valentino Panciera Besarel (insieme a Guggenheim, il più famoso mobiliere "in stile" di Venezia) acquista nel 1882 Palazzo Contarini a San Barnaba, sul Canal Grande. L'intera rete di rapporti tra la Biennale e il circuito antiquariale ottocentesco andrebbe a mio avviso sondata meglio: ad esempio, recuperando in piena luce figure scomode e ancora oscure come Gino Sarfatti, *patron* della Venice Art Company, una lobby anglo-veneziana in forte ascesa negli anni Novanta. La società rileva le attività di tre importanti *marchand-amateurs* veneziani, tra cui Consiglio Richetti, piazzando le sue sedi in posizioni strategiche per i flussi turistici verso i Giardini, alle Procuratie Nuove e a San Moisè. Quella della VAC è una politica speculativa di acquisti in blocco, che tra l'altro contribuisce alla drammatica dispersione di importanti collezioni di famiglie veneziane in declino, come i Querini [Martignon 2014-2015]. Su modello delle grandi gallerie inglesi e francesi, la Compagnia adotta una strategia di vendita aggressiva, assoldando albergatori e gondolieri per l'adescamento dei clienti; e naturalmente è pronta a giocare anche la carta della Biennale. Nel 1895 ottiene l'esclusiva per la vendita del catalogo tramite agenti sparsi in tutto il percorso dei Giardini [Castellani 2024a], ma soprattutto acquista il quadro più discusso e famoso della Biennale: il *Supremo Convegno* di Giacomo Grosso, "scomunicato" dal Patriarca Giuseppe Sarto e in vetta alla classifica del Premio Popolare [Lamberti 1982]. Un successo di scandalo che la VAC mira a sfruttare in un lungo *tour* negli Stati Uniti, con una scelta promozionale ed espositiva singolarmente attuale; la tela però brucia in un incendio a Broadway nel 1900. Nel 1897 Sarfatti si aggiudica l'appalto per la stampa e la diffusione del catalogo in lingua straniera, ma le vendite sono in perdita e l'affare finisce in tribunale per un'opaca vicenda di esclusiva sulle riproduzioni fotografiche [Castellani 2024a]. Si conclude così, con una lite, la collaborazione con la Biennale; ma la vicenda resta emblematica del reticolo di rapporti, interessi e compromessi che lega esposizione, mercato, politica e *humus* cittadino.

## Verso la «Grande Venezia»

Oltre a Sarfatti, un'altra generazione di imprenditori si affaccia nel *backstage* delle prime Biennali, e con essa una futura stagione di «industrialisme ambitieux, technologique, financier» [Pes 2014, 4], pronto a rilanciare in chiave ideologica e imperialista il mito di Venezia Dominante. Mi riferisco a quel «gruppo veneziano» [Reberschak 2002] i cui legami con la base politica e sociale della Biennale risalgono a ben prima degli anni Trenta e della presidenza di Giuseppe Volpi, garantiti da figure come il sindaco Grimani, il Segretario Fradeletto, D'Annunzio e il suo cenacolo in laguna [Isnenghi 2002; 2014].

Ripropongo allora la riflessione sulla collocazione ai Giardini, con uno spunto questa volta proteso al futuro. Nella loro posizione "rovescia", i Giardini rappresentano una cerniera urbana tra la città storica e il Lido: scenario, come sappiamo, di uno dei maggiori investimenti speculativi della nuova industria turistica con la fondazione della Compagnia Italiana Grandi Alberghi (CIGA) nel 1906, che fa capo a Nicolò Spada, Piero Foscari e Giuseppe Volpi. Anche il Lido fa parte dei nodi del pensiero di sviluppo urbanistico ottocentesco, con qualche affinità con i progetti sui Giardini. Da una parte, l'isola è interessata a più riprese da lavori di scavo dei canali e ipotesi di insediamento infrastrutturale che troveranno eco imprevedibili in pieno Novecento [Reberschak 1997; Zucconi 2014]. Dall'altra è precoce teatro di progetti di sfruttamento a destinazione turistica, salutista e balneare: dal primo insediamento di Busetto "Fisola" – che dopo aver tentato la carta del grande stabilimento in Riva degli Schiavoni punta a colonizzare il Lido, tra il 1855 e il 1862 [Romanelli 1977; Cosmai 2001; Zannini 2002] – alla fondazione della Società dei Bagni del Lido nel 1872, fino all'inaugurazione dell'Hotel des Bains nel 1900 e dell'Excelsior nel 1908 [Bernardello 2002; Romanelli 2002a]. Non a caso, il Lido è tra le prime isole lagunari a venire incorporata dal Comune di Venezia nel 1883.

A questo punto, il reindirizzamento espositivo dei Giardini, nel 1887 quanto nel 1895, può essere letto in prospettiva come un passaggio di quel processo di espansione e riconsiderazione della città che troverà culmine nella «Grande Venezia» del Novecento [Zucconi 2002; Zucconi 2014]. Si apre qui un altro tema cruciale: quello di Venezia «ville-archipel, qui se modèlera, se ramifiera et s'articulera autour de l'espace lagunaire» [Zucconi 2014, 95]; una visione opposta all'insularità che, tra molte polemiche, aveva già alimentato il pensiero urbanistico nell'Ottocento. In questo senso, l'intero palinsesto dei Giardini potrebbe leggersi come una sorta di "prova generale" del Lido: soprattutto considerando che la prima ondata edificatoria dei padiglioni, tra 1907 e 1914 – che avvia la trasformazione del parco da complesso verde ad area di potenziale sfruttamento edilizio, aprendo la strada al piano fascista del quartiere Vittorio Emanuele III [Guarneri 2018] – si sovrappone cronologicamente a quella del Lido. È una coincidenza che merita attenzione. L'immagine dei Giardini come *enclave* autosufficiente e conclusa ne risulta, tra l'altro, ulteriormente depotenziata.

Un altro tema, scomodo, si affaccia: la connessione tra la base ideologica su cui si fonda la Biennale agli esordi e il nazionalismo adriatico, espansionista e imperialista di cui il «gruppo veneziano» è espressione. Una connessione che trova conferme interrogando

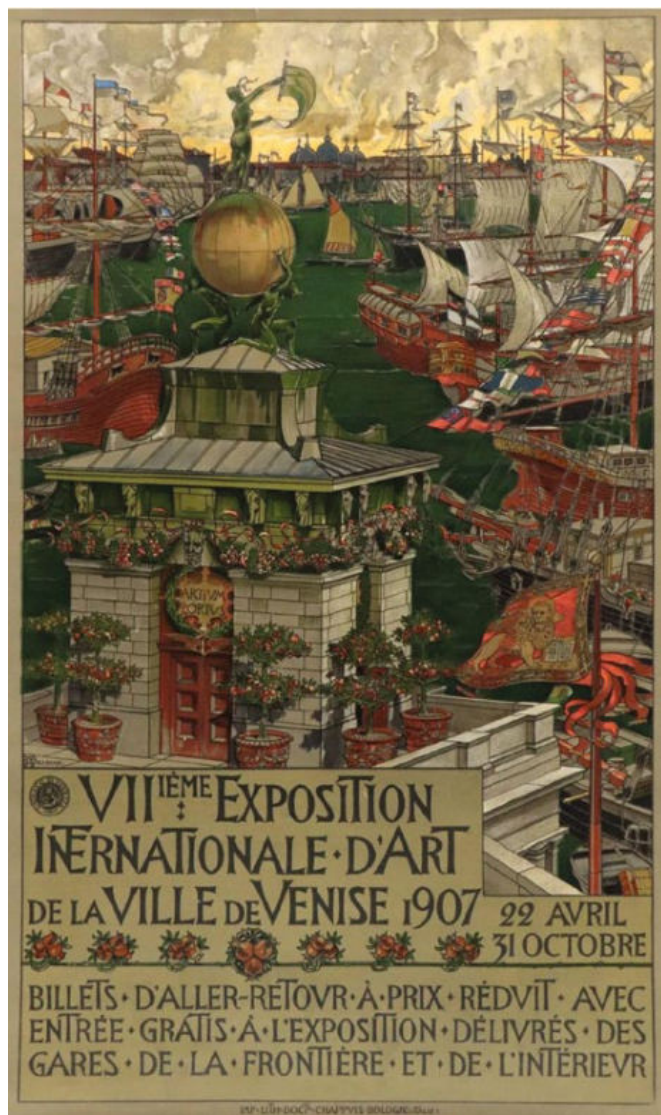
nuovamente il linguaggio della comunicazione. L'“immagine coordinata” della prima Biennale licenzia definitivamente ogni evocazione nostalgica: è un leone di San Marco trionfante, ieratico, simile a quello che comparirà nel logo della SADE (Fig. 3).

A disegnare e orientare la comunicazione della mostra tra 1895 e 1920 è Augusto Sezanne, fiorentino “importato” in laguna come tanti protagonisti di questo rilancio ideologico del mito veneziano, nonché direttore di quella Scuola Veneta d'Arte applicata all'Industria promossa da Guggenheim [Fontana 2019; Castellani 2022]. La sua campagna di manifesti sembra marcare un progressivo allineamento iconografico a temi e inflessioni dell'imperialismo adriatico. Valga da esempio l'edizione 1907 (riutilizzata nel 1909 e nel 1910): l'artista sceglie un punto di vista rialzato, da Punta della Dogana, per enfatizzare l'apparizione trionfale della flotta della Serenissima che invade totalmente (e simbolicamente) il bacino e il campo visivo (Fig. 4).

Un'iconografia eloquente e fortunata, quella della flotta spiegata in bacino: non a caso piacerà al fascismo, come dimostra una copertina di Giulio Cisari per l'«Illustrazione Italiana» del 1922. Ma lo schieramento navale ricorre già nel fregio della seconda Sala Veneta alla Biennale 1903, disegnato da Pietro Fragiaco e realizzato in velluto e seta dalla ditta Rubelli [Castellani 2022; Fig. 5]. In realtà è l'intero palinsesto della sala, tra pennoni, orifiamme e leoni alati, a riproporre il mito – e il programma – di Venezia Dominante sul mare.



3: Augusto Sezanne, *I. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895*. Treviso, Raccolta Nando Salce. Creative Commons.



4: Augusto Seznne, *VII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1907*. Treviso, Raccolta Nando Salce. Creative Commons.

Si assiste a un processo di ri-semantizzazione del «répertoire expansionniste et guerrier» della Dominante in cui trova piena espressione «le bloc de pouvoir qui s'est constitué à Venise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – un pouvoir qui est aussi “de” et “sur” l’imaginaire» [Isnenghi 2014, 36]. Se torniamo a leggere in questa direzione la posizione della Biennale ai Giardini, la scelta del luogo sembra così corrispondere a un reinvestimento di senso nel mito imperialista della Serenissima piuttosto che a una sua obliterazione, come affermato da Shearer West [1995] e da una tradizione di studi che vede nell’Esposizione l’emanazione di un pensiero progressista. Una Biennale indubbiamente «not innocent», ma spero restituita alle dinamiche controverse della sua città.



5: V Esposizione Internazionale d'Arte, 1903. Sala Veneta (sala Q). Allestimento di Pietro Fragiaco (da *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1976, n. 6).

## Bibliografia

- BARTOLONE R. (2020). *Venezia città contemporanea. Permanenza e trame temporanee come strumento di rigenerazione urbana*, in *La Città Palimpsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici: Memorie, storie, immagini*, a cura di F. Capano, M. Visone, Napoli, Federico II University Press, pp. 1233-1241.
- BASUALDO C. (2003-2004). *The Unstable Institution*, in «Manifesta Journal», n. 2, pp. 138-149.
- BENNETT T. (1996). *The Exhibitionary Complex*, in *Thinking about Exhibitions*, a cura di B. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne, London-New York, Routledge, pp. 81-112.
- BERNARDELLO A. (2002). *Venezia 1830-1866. Iniziative economiche, accumulazione e investimenti di capitale*, in «Il Risorgimento», n. 1, pp. 5-66.
- BOURDIEU P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- CALABI D. (2001). *La città e le sue periferie: le case, i ponti, le strade*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 471-511.
- CALABI D., MASSARO M., a cura di (2018). *Gli ebrei, Venezia e l'Europa tra Otto e Novecento*, atti del convegno (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 13-14 settembre 2016) a cura di D. Calabi, M. Massaro, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- CASTELLANI F. (2022). *Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale*, in *Design esposto. Mostrare la storia/La storia delle mostre*, atti del V convegno nazionale AIS/Design

- (Venezia, Iuav, 26-27 novembre 2022), a cura di F. Bulegato, M. Dalla Mura, Venezia, Università Iuav, pp. 24-41.
- CASTELLANI F. (2024a). *Sulla Biennale. Storie da un cantiere di studio*, Milano, Postmediabooks.
- CASTELLANI F. (2024b). *Venice Biennale 1948. The Mostra degli Impressionisti at the German Pavilion and its politics*, in «OBOE Journal», 5, 1, pp. 45-63.
- CATENACCI S. (2008-2009). *Oltre i Giardini. L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e i suoi nuovi spazi, 1998-2004. L'Arsenale, i padiglioni in città*, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari.
- COSMAI F. (2001). *Storie di imprenditori di acque e di strade a Venezia nell'Ottocento*, in *L'ingegneria civile a Venezia. Istituzioni, uomini, professionisti da Napoleone al fascismo*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio, pp. 171-191.
- COSMAI F. (2005). *Tra innovazione e conservazione: Enrico Trevisanato*, in *La città degli ingegneri. Idee e protagonisti dell'edilizia veneziana tra '800 e '900*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio, pp. 121-131.
- Decreto portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia* (1807), Titolo V, *Ornato e pulizia*, art. 56, in *Bollettino delle leggi del regno d'Italia 1807*, parte 3, p. 1194.
- DONELLI A. (2020). *Progetto Venezia*, in *La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici: Memorie, storie, immagini*, a cura di F. Capano, M. Visone, Napoli, Federico II University Press, pp. 1223-1231.
- FACCHINELLI L. (1987). *Il ponte ferroviario in laguna*, Spinea, Multigraf.
- FAVARO T., TROVO' F. (2011). *I giardini napoleonici di Castello a Venezia: evoluzione storica e indirizzi*, Venezia, Cluva.
- FERGUSON B. W., GREENBERG R., NAIRNE S. (2005). *Mapping International Exhibitions*, in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibition and Biennials in Post-Wall Europe*, a cura di B. Vanderlinden, E. Filipovic, Brussel-Cambridge, Roomade-The MIT Press, pp. 47-56.
- FILIPOVIC E. (2005). *The Global White Cube*, in *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, a cura di B. Vanderlinden, E. Filipovic, Brussel-Cambridge (MA), Roomade-The MIT Press, pp. 63-84.
- FILIPOVIC E., VAN HAL M., ØVSTEBØ S. (2010). *Introduction*, in *The Biennial reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- FILIPPONI E. (2013). *Città e attrezzature pubbliche nella Venezia di Napoleone e degli Asburgo: le rappresentazioni cartografiche*, in «MDCCC», n. 2, pp. 27-40.
- FONTANA C. (2019). *Comunicazione e graphic design della Biennale di Venezia (1895-1950)*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, pp. 18-35.
- GARDNER A., GREEN C. (2013). *Biennials of the South on the Edges of the Global*, in «Third Text», 27, n. 4, pp. 442-455.
- GARDNER A., GREEN C., a cura di (2016). *Biennials, Triennials and Documenta: the Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- GLICENSTEIN J. (2009). *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GLICENSTEIN J. (2016). *Histoires d'expositions: quelles questions?* in *Histoire(s) d'exposition(s). Exhibition' Stories*, a cura di B. Dufrière, J. Glicenstein, Paris, Hermann, pp. 17-18.
- GUARNERI C. (2018). *Da passeggio pubblico ad area edificabile: i Giardini di Castello nei progetti irrealizzati tra Otto e Novecento*, in *Venezia di carta*, a cura di A. Ferrighi, Siracusa, Letteraventidue, pp. 73-79.

- ISNENGI M. (2002). *Il Novecento. Introduzione*, in *Storia di Venezia: L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S.J. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- ISNENGI M. (2014). *Les grandes narrations de Venise au XXe siècle*, in *Venise XXe siècle*, numero monografico a cura di M. Fincardi, X. Tabet, «Laboratoire italien», n. 15, pp. 27-42.
- JACHEC N. (2008). *Politics and Paintings at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the "Idea of Europe"*, Manchester, Manchester University Press.
- JONES C. A. (2010). *Biennial culture: a longer history*, in *Starting from Venice*, a cura di C. Ricci, Milano, Et al., pp. 28-49.
- JONES C.A. (2016). *The Global Work of Art. World's Fair, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- KOLB R., PATEL S. A., RICHTER D., a cura di (2020). *Contemporary Art Biennales – Our Hegemonic Machines in Times of Emergency*, Special Issue, in «OnCurating», n. 46.
- LAMBERTI M. M. (1982). *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti. IV. Le mostre internazionali di Venezia*, in *Storia dell'arte italiana*, II, vol. 3, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 100-122.
- LYNCH K. (1960). *The Image of the City*, Cambridge, The MIT Press.
- MARTIGNON A. (2014-2015). *Michelangelo Guggenheim (1837-1914) e il mercato di opere, di oggetti d'arte e d'antichità a Venezia fra medio Ottocento e primo Novecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte.
- MARTIGNON, A. (2015). *Michelangelo Guggenheim e le arti decorative*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 39, pp. 47-71.
- MARTINI, F. (2010). "Scattering, spattering, puddling and pulverising": *Theme-based exhibitions and urban spaces in contemporary art biennials*, in *Starting from Venice*, a cura di C. Ricci, Milano, Et al., pp. 134-143.
- MARTINI V. (2005). *A brief History of I Giardini*, in *Muntadas. On translation I Giardini*, Barcelona, Actar 2005.
- MARTINI V. (2010). *A brief history of how an exhibition took shape*, in *Starting from Venice*, a cura di C. Ricci, Milano, Et al., pp. 67-77.
- MARTINI V. (2020). *How La Biennale as a Brand was Born. Venice as the Archetype of a Biennial City*, in «OBOE Journal», 1, n. 1, pp. 99-107.
- MARTINI F., MARTINI, V. (2011). *Just another exhibition. Storie e politiche delle biennali / Histories and Politics of Biennials*, Milano, Postmediabooks.
- MEZZALIRA, C. (2009). *Progetti napoleonici per l'area orientale di Venezia*, in «Ateneo Veneto», s. III, n. 8/1, pp. 73-100.
- MUSCATELLO, M. (2024). *Le biennali dell'arte come dispositivo. La Biennale di Venezia del 1974 "Libertà al Cile per una cultura democratica e antifascista" e le condizioni per un'estetica contemporanea*, tesi di dottorato, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- NOVELLO G. (2019-2020). *La questione dell'accessibilità a Venezia nel Novecento: alternative infrastrutturali al ponte*, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari.
- O'NEILL, P. (2012). *Biennial Culture and the Emergence of a Globalized Curatorial Discourse: Curating in the Context of Biennials and Large-scale Exhibitions since 1989*, in *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, The MIT Press, pp. 51-85.
- PES L. (2014). *Une Venise impériale (1895-1945)*, in *Venise XXe siècle*, numero monografico a cura di Marco Fincardi e Xavier Tabet, «Laboratoire italien», n. 15, pp. 43-58.

- PAPASTERGIADIS N., MARTIN M. (2011). *Art Biennales and Cities as Platforms for Global Dialogue*, in *Festivals and the Cultural Public Sphere*, a cura di L. Giorgi, M. Sassatelli, G. Delanty, London-New York, Routledge, pp. 45-62.
- PARUZZO V. (2023). *Antiquari e gallerie commerciali nella Venezia asburgica*, in «Predella», n.54, pp. 91-105.
- PORTINARI S. (2018). *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio.
- PORTINARI S. (2022). *Destruction or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, in «Index Journal», n. 4, pp. 81-98.
- RABITTI C. (1995). *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e La Biennale. I percorsi del gusto. 1895-1995* (catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, giugno-novembre 1995), Milano, Fabbri Editori, pp. 26-29.
- REBERSCHAK M (1997). *L'industrializzazione di Venezia (1866-1918)*, in *Venezia: itinerari per la storia della città*, a cura di S. Gasparri, G. Levi, P. Moro, Bologna, Il Mulino, pp. 368-404.
- REBERSCHAK M. (2002). *Gli uomini capitali: il «gruppo veneziano» (Volpi, Cini e gli altri)*, in *Storia di Venezia, L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S.J. Woolf, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 1255-1312.
- RICCI C., TAVINOR M., a cura di (2021). *Market and Agency at the Venice Biennale, 1895-1993*, Special Issue, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. 26, 4.
- ROBINSON J. (2013-2014). *Folkloric modernism: Venice's Giardini della Biennale and the geopolitics of architecture*, in «Open Arts Journal», n. 2, pp. 1-24.
- ROBINSON J. (2023). *The City on Display. Architecture Festivals and the Urban Commons*, London, Routledge.
- ROMANELLI, G. (1975). *Le sedi della Biennale. a) il Padiglione «Italia» ai Giardini di Castello (già Palazzo dell'Esposizione)*, in *Biennale. Annuario 1975, Eventi del 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, pp. 645-668 [ripubblicato col titolo *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1976].
- ROMANELLI, G. (1977). *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina.
- ROMANELLI G. (1985). *Alberghi, bagni e spiagge: l'Ottocento*, in *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, maggio-luglio 1985), a cura di L. Puppi, G. Romanelli, Milano, Electa, pp. 182-189.
- ROMANELLI G. (1988). *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi Editore.
- ROMANELLI G. (1995). *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in *Venezia e La Biennale. I percorsi del gusto. 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, giugno-novembre 1995), Milano, Fabbri Editori, pp. 21-25.
- ROMANELLI G. (2002a). *Venezia nell'Ottocento*, in *Storia di Venezia: L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S.J. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 2, pp. 933-965.
- ROMANELLI G. (2002b). *Le arti*, in *Storia di Venezia: L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S.J. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- ROMANELLI G. (2007). *The Venice Biennale: Its Origins and Key Moments*. In *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*, atti del convegno (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 9-12 dicembre 2005), Venezia, Marsilio, pp. 40-57.
- SASSATELLI M. (2016). *The Biennialization of Art Worlds: the Culture of Cultural Events*, in *Handbook of The Sociology of Art and Culture*, a cura di L. Hanquinet, M. Savage, London, Routledge, pp. 277-289.

- VETTESE A. (2014). *I padiglioni nazionali della Biennale di Venezia come luoghi di diplomazia culturale / The national pavilions of the Venice Biennale: spaces for cultural diplomacy*, Milano, Monos.
- WEST S. (1995). *National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1896-1914*, in «Art History», vol. 18, n. 3, pp. 404-434.
- WOOLF S. (2002). *L'Ottocento. 1797-1918. Nota introduttiva*, in *Storia di Venezia: L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S.J. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 1913-1924.
- WYSS B. et al. (2011). *Is this so contemporary? A look at the Historical Dimension of Celebrification, Personalization, Touristification and Critical Backlashes at the Venice Biennale*, in *Look at me. Celebrity Culture at the Venice Biennale*, a cura di M. Schieren, A. Sick, Nürnberg, Verlag Fur Moderne Kunst, pp. 118-134.
- WYSS B., SCHELLER J. (2010). *Comparative art history: The Biennale principle*, in *Starting from Venice*, a cura di C. Ricci, Milano, Et al., pp. 50-61.
- ZANNINI A. (2002). *La costruzione della città turistica*, in *Storia di Venezia: L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S.J. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- ZAROBELL J. (2017). *Biennials, or the New Terrains of Contemporary Art*, in *Art and the Global Economy*, Berkeley, University of California Press, pp. 105-130.
- ZAROBELL J. (2022). *New geographies of the biennial: networks for the globalization of art*, in «GeoJournal», n. 87, pp. 2505-2523.
- ZUCCONI G. (2001). *Venezia di fronte agli imperativi dell'igienismo*, in *L'ingegneria civile a Venezia. Istituzioni, uomini, professionisti da Napoleone al fascismo*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio, pp. 95-108.
- ZUCCONI G., a cura di (2004). *La Grande Venezia: una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio.
- ZUCCONI G. (2014). *Plans et projets pour une ville en mutation*, in *Venise XX.e siècle*, numero monografico a cura di Marco Fincardi e Xavier Tabet, «Laboratoire italien», n. 15, pp. 93-106.
- ZUCCONI G. (2015). *La fine dell'età dell'ottimismo (e dei programmi di espansione)*, in *L'ultima Venezia. Cultura, presenze, progetti, 1950-1966*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 45-60.

# MUSEI E ARTE CONTEMPORANEA COME VEICOLI DI RINNOVAMENTO URBANO: IL CASO DI MUSEION A BOLZANO

WILLIAM CORTES CASARRUBIOS

## Abstract

*Since 1987, Museion has been actively promoting events in Bolzano, including numerous outdoor sculpture exhibitions. In 2006, construction began of a new museum building along the Talvera River, the city's largest green space. A new bridge across the river was also commissioned in front of the museum. Additionally, in the suburban Don Bosco district, the Cube by artist Alberto Garutti was inaugurated. This space consists of a room with glass walls designed to showcase works from Museion's collection.*

## Keywords

*Museion, Sculpture exhibitions, Talvera River, Alberto Garutti, Bolzano.*

Museion di Bolzano costituisce un caso di studio particolarmente significativo, in quanto istituzione posta al confine tra l'Italia e i paesi dell'area germanica, che conobbero una ricca e propulsiva stagione museale negli ultimi due decenni del XX secolo. Si tratta del primo museo d'arte moderna e contemporanea ad aprire in una sede nuova appositamente voluta dalla pubblica amministrazione, dopo il vicino MaRT di Rovereto. Inoltre, Museion sarebbe dovuto divenire punto di unione tra diversi interessi culturali, politici e identitari. Ciò era dovuto al caso specifico altoatesino di terra divisa tra due diversi gruppi linguistici e sociali. La nuova sede avrebbe dovuto rendere ancora più importante il ruolo di Museion all'interno del sistema culturale cittadino, soprattutto considerando le numerose iniziative promosse fuori dalle proprie mura negli anni precedenti al trasferimento lungo la riva del Talvera. Il proposito era, fin dall'inizio, quello di diffondere l'azione culturale del museo nel tessuto urbano bolzanino. La posizione strategica tra la Bolzano novecentesca e l'antico cuore medievale del capoluogo, parti urbane divise storicamente dal fiume, rendeva Museion un vero ponte tra le due anime della città e della regione.

## Il primo Museion e le mostre nello spazio pubblico

Il 17 giugno 1985 nacque a Bolzano Museum für moderne Kunst / Museo per l'arte moderna, un'associazione fondata da privati cittadini allo scopo di promuovere l'arte

contemporanea in Alto Adige tramite la creazione di un'istituzione apposita [Kraskovic 2009]. La maggioranza dei membri era di lingua italiana ma, quale esponente della popolazione di lingua tedesca, vi era colui che divenne il primo presidente di Museion, ovvero Karl Nicolussi-Leck. Quest'ultimo chiamò come primo direttore del museo Pier Luigi Siena. Questi era stato artista e grafico di fama e nel corso della sua carriera aveva avuto modo di conoscere artisti e collezionisti in tutta Europa. Il museo che l'associazione intendeva promuovere avrebbe dovuto ospitare un nucleo di opere d'arte del Novecento, già di proprietà della provincia autonoma, nonché promuovere e valorizzare le espressioni artistiche contemporanee del territorio tirolese, considerato nell'accezione estesa anche al Nord Tirolo [Hapkemeyer 1999]. Nel 1987, la provincia aderì all'iniziativa promossa dall'associazione e aprì una prima sede di Museion nei locali dell'ex-ospedale di Bolzano, sito in via Sernesi, posizione privilegiata nel cuore del centro storico della città, a pochi minuti a piedi da piazza Walther.

Il nome Museion, scelto sin dalla sua apertura, avrebbe dovuto, in una sola parola neutra dalla lunga tradizione culturale, superare l'ambiguità della questione linguistica e allo stesso tempo suggerire la missione specifica della nuova istituzione: quella di porsi come laboratorio di ricerca e valorizzazione delle arti contemporanee, senza dimenticare lo scopo didattico di rappresentazione della storia dell'arte moderna e contemporanea per la cittadinanza sudtirolese [Hapkemeyer 1994]. Nel corso dei primi anni, il direttore Siena si impegnò nell'acquisizione di numerose opere appartenenti a diverse epoche e stili, databili tra la metà dell'Ottocento e la contemporaneità. Dall'anno di apertura fino al 1992, tali acquisizioni suscitarono l'attenzione del pubblico attraverso esposizioni annuali dedicate alle opere in ingresso nella collezione permanente. L'intento di Siena era chiaramente quello di stabilire un rapporto di fiducia coi cittadini di Bolzano affinché divenissero visitatori assidui del nuovo museo. Quest'ultimo li avrebbe messi in contatto con il panorama artistico contemporaneo tramite ricorrenti mostre temporanee e avrebbe dato loro la possibilità di una pinacoteca otto-novecentesca a rappresentanza della storia dell'arte tirolese a confronto con quella italiana e del mondo germanico.

Uno dei problemi specifici dell'istituzione per tutto il suo primo ventennio di attività fu la mancanza di spazio all'interno dell'edificio del vecchio ospedale, che la provincia aveva destinato a sede museale. Gli ambienti disponibili per Museion si rivelarono pochi e abbastanza angusti fino al 1994, quando la provincia autonoma deliberò la cessione al museo di altre stanze al piano superiore dell'edificio<sup>1</sup>. Ciò non risolse però la situazione, obbligando i curatori di Museion a relegare la maggior parte della collezione nei depositi e a destinare lo spazio disponibile alle mostre temporanee. Per questo motivo, il museo di Bolzano iniziò una variegata e ricca attività espositiva negli spazi pubblici cittadini. Particolarmente degna di interesse fu l'iniziativa voluta da Siena che si svolse ininterrottamente a partire dal 1991 fino alla chiusura della prima sede, intitolata *Intercolumnio* e dedicata a esporre monograficamente, a ogni edizione, le opere di un singolo scultore. Il direttore aveva già precedentemente sperimentato la possibilità di utilizzare lo spazio

<sup>1</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, Fondi online, Delibera della Giunta Provinciale n. 1867 (28.08.1994).

antistante il museo – caratterizzato da un giardino separato dalla strada da una cancellata – come spazio espositivo pubblico per rassegne di scultura. Nell'introduzione alla prima edizione di *Intercolumnio*, dedicata al tirolese Arthur Kostner, Siena illustrava nel dettaglio i caratteri dell'iniziativa:

Il colonnato ionico *carrucolatum*, antistante il Museion, ha certamente la funzione preminente di sostenere la cancellata che separa il giardino dalla strada, scorrendo, trainata da funi metalliche, fra le volute e gli astragali dei capitelli, ma anche quella, non meno importante, di segnale forte di un luogo particolare consacrato alle arti. Quattordici colonne di ferro lo compongono formando un grande arco di tredici porte [...] dodici, sei da un lato e sei dall'altro, vengono ora adibite [...] ad esposizioni di sculture che prendono il nome di intercolumnio dagli spazi stessi ai quali sono destinate. Un allestimento di Arthur Kostner dà il via all'iniziativa che intende proporre, in successione, al pubblico ed ai passanti, in posizione avanzata, elementi plastici, formali e strutturali, della nostra cultura figurativa [Siena 1991, s.p.].

In questo modo, il cancello di Museion diventava una quinta scenografica e gli spazi antistanti venivano ad assumere la funzione di un giardino delle sculture, seppure senza opere esposte in modo permanente. Dal 1991 in poi *Intercolumnio* portò all'attenzione dei cittadini e dei visitatori di Bolzano non solo artisti locali e di cultura mitteleuropea, ma anche esponenti celebri della scultura nazionale come Arnaldo Pomodoro nel 1994. Fra gli scultori invitati a esporre vecchie e nuove opere, particolare attenzione fu rivolta a coloro che avevano vissuto, nel corso della loro carriera, l'esperienza di progettare scultura in spazi pubblici urbani, come ad esempio Mauro Staccioli. L'artista toscano per la sua monografica a Bolzano concepì un'interessante disposizione in cui cinque cunei di cemento "aggredivano" visivamente la cancellata, nonché il visitatore. Tramite *Intercolumnio* Museion poté imporsi con un segno forte nello spazio urbano del centro storico cittadino. Il suo giardino si situava infatti lungo la strada tra piazza Walther e il fiume Talvera.

Proprio il Talvera fu teatro di altri eventi espositivi promossi dal museo. Il successo di *Intercolumnio* indusse gli organizzatori di Museion ad ampliare il raggio delle sue mostre di scultura all'aperto verso le aree verdi del lungofiume. Fu scelta, in particolare, l'area del parco vicina al ponte Talvera dalla parte di via Rosmini, ovvero nei pressi di via Museo, dove era situato storicamente il Museo civico di Bolzano e dove avrebbe trovato sede nel 1998 il Museo archeologico, dedicato alla celebre mummia di Ötzi. In questo modo, le esposizioni di scultura avrebbero dialogato direttamente con lo storico ponte di ferro, dal quale potevano essere osservate anche dall'alto, sfruttando la possibilità di godere di diverse prospettive delle opere stesse. Come per *Intercolumnio*, l'intento di Siena non era quello di semplice arredo urbano, ma piuttosto di stabilire un proficuo rapporto arte-città, in cui il museo avrebbe rivestito il ruolo di agente principale.

## Idee per la nuova sede: il progetto di KSV Architekten

Il 6 aprile del 1997, in una lettera diretta al presidente della provincia autonoma di Bolzano Luis Durnwalder, il presidente di Museion, Nicolussi-Leck, si dimostrava preoccupato riguardo al trasferimento del museo dalla sua sede all'ex-ospedale in via Sernesi, decisione presa per fare posto alla Libera Università, progetto fortemente voluto dallo stesso Durnwalder<sup>2</sup>. Nicolussi-Leck sottolineava più volte nella missiva che Museion sarebbe dovuto assolutamente rimanere in centro storico, così da facilitare l'afflusso dei visitatori nonché per i numerosi effetti positivi della sua presenza all'interno del circuito turistico cittadino.

Presto la discussione si concentrò su quale sarebbe stata la posizione migliore per la nuova sede di Museion, al fine di indire il concorso pubblico in tempi celeri. Traccia di questo dibattito si trova nella lettera del 16 luglio 1997, inviata da Bruno Hosp, assessore provinciale alla cultura tedesca e ladina, al presidente della provincia e all'assessore provinciale ai lavori pubblici Alois Kofler<sup>3</sup>. Hosp elencava due possibili soluzioni per il nuovo museo: il luogo dove sorgeva il reparto di malattie infettive del vecchio ospedale cittadino, area attigua allo stesso edificio dove il museo aveva in quel momento sede, e l'area del cosiddetto ex-Monopolio. Questa era una striscia di terra dalla forma rettangolare – situata fra via Dante e lo spazio verde pubblico del lungofiume – occupata precedentemente dal Monopolio dei tabacchi, edificio liberty abbattuto nel novembre 1979 per ordine della giunta comunale di allora. L'area del precedente reparto di malattie infettive si collocava invece davanti all'edificio principale del vecchio ospedale e si affacciava su piazza Sernesi. Ciò avrebbe voluto dire trasferire Museion in una nuova sede vicina all'Università, in totale continuità con la precedente.

La svolta definitiva verso la scelta dell'area ex-Monopolio avvenne nella primavera del 1998. Uno dei principali motivi che mosse verso questa decisione fu proprio la possibilità di utilizzare l'area verde del lungo-Talvera per esposizioni di scultura all'aperto. Museion avrebbe dovuto stabilire una relazione armoniosa con il parco e a tal proposito, l'edificazione della nuova sede presso le rive del torrente avrebbe anche permesso la creazione di un itinerario ciclopedonale. Ritornava quindi, nelle idee della direzione, l'importanza del museo come luogo di azione pubblica, nonché la necessità di avere un giardino della scultura. Si prospettava anche la costruzione di una nuova passerella-ponte davanti al futuro museo, che congiungesse le due rive e quindi la Bolzano storica di impianto medievale e la Bolzano nuova di impianto novecentesco. Si pensava a una istituzione viva e interattiva, che seguisse i modelli già stabiliti nella Mitteleuropa. Oltre ad avere una collezione permanente dal carattere internazionale, Museion avrebbe dovuto concentrare i suoi sforzi nel dialogo diretto con gli artisti, commissionando opere specifiche per i propri spazi museali e al di fuori di essi. Tra gli obiettivi di Museion doveva

<sup>2</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1990-1999, lettera di Karl Nicolussi-Leck a Luis Durnwalder (06.04.1997).

<sup>3</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1997-2000, lettera di Bruno Hosp a Luis Durnwalder e Alois Kofler (16.07.1997).

esserci quindi quello di presentare al pubblico un'esposizione varia, che illustrasse il polimorfismo dell'arte contemporanea, puntando nuovamente sulla *installation art*<sup>4</sup>.

Si evidenziò anche la necessità di un edificio che potesse divenire un nuovo *landmark* cittadino. I coevi esempi internazionali, oltre che il vicino cantiere del MART di Rovereto, obbligavano infatti Bolzano a pensare a una sede museale che si imponesse con la sua architettura contemporanea. Questa esigenza si avvertiva in modo particolare in un centro storico come quello del capoluogo altoatesino, che mancava ancora di un'architettura simbolica a rappresentare la modernità. Il Sud Tirolo si era dimostrato nei decenni precedenti un territorio restio all'ingresso di nuove forme e stili architettonici, soprattutto nei contesti urbani storici. Dopo le imposizioni fasciste prebelliche, negli anni dal dopoguerra fino alla fine del secolo la conservazione dell'*Heimatschutz* era diventata un assunto teorico che limitava la sperimentazione architettonica [March 2008]. Anche per questo motivo, le direttive provinciali per le costruzioni indette nel 1993 avevano cercato un compromesso promuovendo, tramite la pratica del concorso pubblico internazionale, idee e forme architettoniche provenienti anche da fuori regione. Alla base dei concorsi vi erano però dei forti condizionamenti affinché i nuovi edifici mostrassero di avere radicamento nel territorio e nel paesaggio, rispettando così la tradizione locale. Anche il bando per il futuro Museion avrebbe dovuto soddisfare questi requisiti, tra cui non superare in altezza l'edilizia circostante, alla quale aveva anche l'obbligo di allinearsi in facciata<sup>5</sup>.

Il 2000 fu sicuramente un anno di svolta per Museion in quanto non solo vide l'organizzazione del concorso pubblico per la nuova sede, ma anche l'avvio di una serie di iniziative che proiettarono il museo nel lungo periodo di transizione e di coabitazione con l'Università, nel frattempo trasferitasi nello stesso edificio dell'ex-ospedale. L'attività espositiva dovette obbligatoriamente fare i conti con il cantiere dell'ateneo, che recava disturbo alla vita quotidiana di Museion. Perciò nacque il proposito di portare avanti un'arte attiva nello spazio urbano e nei suoi snodi problematici, che non si riducesse pertanto a mero abbellimento del centro storico. Per questo motivo, alcuni dei progetti commissionati da Museion ebbero carattere temporaneo, come le installazioni artistiche della mostra *Percorsi di luce*, organizzata tra 1999 e 2000 e che vide opere della collezione posizionate in punti significativi della città.

Indubbiamente questi propositi dovettero costituire un punto di partenza obbligato anche per il bando di concorso per la nuova sede, pubblicato nel novembre del 2000<sup>6</sup>. Il concorso pubblico prevedeva una clausola per cui l'ente banditore si riservava il diritto di invitare direttamente alla competizione alcuni progettisti scelti che avessero «dato

<sup>4</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1997-2000, Entwurf für ein Museumsleitbild sowie für ein Raum und Funktionsprogramm (06.1999).

<sup>5</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1997-2000, Entscheidungsprotokoll Lokalaugenschein vom 29.02.2000 Wettbewerb "Museum für Moderne Kunst Bozen" (01.03.2000).

<sup>6</sup> Vahrn, Archivio privato di Dellago Architekten, Bando di concorso per il Museo d'arte moderna a Bolzano. Versione italiana (11.2000).

impulsi innovativi e futuristici in relazione alla costruzione di un museo»<sup>7</sup>. Tra questi nomi spiccavano personalità internazionali come David Chipperfield, Steven Holl – reduce del successo del Museo Kiasma a Helsinki – e Daniel Libeskind, che avrebbe inaugurato pochi mesi dopo il Museo Ebraico di Berlino (1992-2001). La giuria chiamata a valutare i progetti era formata non solo da componenti atti a rappresentare le diverse anime culturali della provincia, ma anche da professionisti nazionali ed esteri come Guido Canali e Dominique Perrault.

Il bando metteva a conoscenza i progettisti della peculiare situazione storica della città e dell'area dell'ex-Monopolio, sottolineandone la posizione di medietà tra il centro storico, la nuova università e il lungo-Talvera<sup>8</sup>. Ricordava inoltre la presenza nei pressi di edifici storici e contemporanei significativi, tra cui il complesso abitativo progettato negli anni Trenta da Alberto Calza Bini e il nuovo edificio dell'Accademia Europea che si stava erigendo su progetto dell'austriaco Klaus Kada<sup>9</sup>. Per quanto riguardava la relazione con il fiume, si insisteva sul bisogno di mantenere un percorso pedonale e sulla futura possibilità di erigere una passerella nuova che congiungesse le due rive.

Nel 2001, vinse il concorso pubblico il progetto redatto da KSV Architekten, studio berlinese fondato nel 1990 dagli architetti Torsten Krüger, Christiane Schuberth e Bertram Vandreike. Il progetto presentava due edifici contigui ma separati. Quello principale, composto da un corpo simile a un parallelepipedo (lungo 56 m, alto 22 m e largo 21 m), doveva essere adibito a ospitare il museo vero e proprio, includendo i servizi di ristorazione e la biblioteca. Il secondo, composto da un cubo molto più piccolo, sarebbe divenuto invece un atelier per artisti e avrebbe fornito gli spazi per i laboratori<sup>10</sup>. L'involucro di quest'ultimo sarebbe stato in lastre di metallo atte a rivestire la struttura di pietra naturale chiara. Ciò avrebbe contraddistinto anche i lati lunghi dell'edificio centrale, facendo sì che il museo si chiudesse nelle parti rivolte agli anonimi immobili circostanti. Così lo descrivevano gli architetti: «l'involucro esterno, chiuso e metallico, avvolge un interno fragile. Fragile perché in trasformazione»<sup>11</sup>. Sui lati corti, rivolti verso il fiume e il centro storico, il museo avrebbe avuto invece due facciate vetrate aggettanti, dotate di dispositivi di ombreggiatura e oscuramento, in modo da poter regolare l'incidenza della luce in base al rispettivo utilizzo<sup>12</sup>.

L'intenzione alla base era che le facciate avessero la funzione di due grandi porte, un passaggio, come quello attraverso un arco trionfale. Allo stesso tempo però, quella verso i prati del Talvera, per ammissione degli stessi architetti, doveva fungere anche da

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2001-2002, 333777 Museum für Moderne Kunst (2001).

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

quinta scenografica per eventi, performances e manifestazioni artistiche<sup>13</sup>. In effetti, il progetto prevedeva uno spazio antistante con sedute che potessero rappresentare un punto di sosta lungo il percorso pedonale e allo stesso tempo posti riservati agli spettatori in occasione di eventi. La facciata su via Dante veniva invece introdotta da una rampa d'accesso ed era stata progettata più fonda rispetto alla sua gemella, proprio per sottolineare, senza imporlo, il suo carattere di ingresso privilegiato (Fig. 1)<sup>14</sup>.

L'idea più originale dell'intero progetto era proprio il fatto che le due facciate, quasi identiche, una su via Dante e una verso il parco fluviale, potessero divenire degli schermi, ovvero potessero essere utilizzate tramite retroproiezioni per installazioni di immagini e video. Anche per questo motivo, il progetto dello studio KSV si impose agli occhi dei giudici come un «oggetto firmato», dall'«apertura invitante» [Lageder et al. 2001, 57]. Ciò era sottolineato dal fatto che la facciata mediale si adattava soprattutto a quella sul lungo-Talvera, essendovi qui lo spazio sufficiente affinché il pubblico potesse godere delle proiezioni (Fig. 2). I contenuti mediali potevano variare da opere di videoarte, commissionate dal museo o acquisite in occasione di mostre temporanee, fino a contemplare pubblicità del museo stesso e proiezioni all'esterno dei suoi contenuti. Attraverso le facciate mediali, l'apertura del museo verso la città, oltre le pareti dei propri spazi espositivi, da concetto teorico si faceva espressione formale ed estetica, nonché caratteristica stessa della nuova sede.

Il concetto di base venne giudicato positivamente anche per la soluzione urbanistica adottata, che puntava a valorizzare soprattutto le due facciate quasi gemelle, che avrebbero dovuto invitare il visitatore a entrare. Lo stesso presidente Lageder sottolineò come l'uso delle vetrate – in particolare nella facciata rivolta verso il fiume che dava trasparenza e luminosità all'edificio e lo collegava in modo raffinato allo spazio verde contiguo – aveva spinto verso la scelta per lo studio KSV [Lageder 2001]. Il presidente ribadiva che «nella sua semplicità architettonica l'edificio [possedeva] una caratteristica simbolica: la sua facile riconoscibilità [conferiva] alla costruzione i connotati di un logo, riconducibile ai contenuti del museo» [Lageder 2001, 12-13]. In questo modo, proprio sul lungo-fiume, di fianco a edifici meno pregiati, Museion spiccava quale simbolo del Sud Tirolo contemporaneo, come sempre desiderato dai suoi ideatori e promotori.

Al museo si sarebbe potuto entrare liberamente da entrambe le facciate e il visitatore si sarebbe ritrovato subito nel grande foyer. Questo veniva inteso come uno spazio pubblico concepito per essere attraversato liberamente senza pagare il biglietto. Inoltre, essendo vetrato e totalmente trasparente, doveva divenire apprezzabile anche dall'esterno, assumendo le caratteristiche di una galleria pubblica coperta, di un nuovo *passage* urbano. Le caratteristiche del foyer si sarebbero sposate alla perfezione con un nuovo passaggio pubblico sul fiume, collegando le due parti della città, vecchia e nuova. Nel progetto definitivo, all'interno del foyer, veniva collocato lo shop del museo dopo l'ingresso da via Dante e il bar/ristorante dopo l'ingresso dal lungo-Talvera. In questo modo al piano

---

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*



1: Ludwig Thalheimer, *Museion*, 2008. Per gentile concessione di Museion.



2: Walber, *Museion*, 2014. ©Walber.

terreno si creavano due zone dalle funzioni diverse: l'accesso da via Dante come ingresso di rappresentanza e la facciata sul Talvera come spazio di intrattenimento, spettacolo e riposo.

Gli architetti sottolineavano precisamente l'aspetto comunicativo, quella caratteristica di un museo a metà tra centro di produzione artistica e spazio espositivo più tradizionale, da sempre voluta dagli ideatori di Museion e diventata valore portante dell'istituzione. Allo stesso tempo, il progetto perseguiva quelle ambite qualità di trasparenza e di flessibilità, fornite dalle pareti vetrate, oltre che da uno spazio espositivo in cui i curatori si sarebbero trovati ad avere libertà completa di intervenire, grazie all'uso di pareti divisorie non permanenti organizzate in grandi piani liberi, scanditi in ambienti regolari. Infatti, sopra al foyer si sarebbero sviluppati i tre piani per la collezione e le mostre temporanee [Lageder 2001]. Questi sarebbero stati caratterizzati da vasti piani liberi illuminati sia dalla luce naturale proveniente dalle vetrate sui lati corti, sia da un sistema di faretti. A scandire il percorso sarebbero state solo poche pareti bianche parallele alle facciate e alcuni tramezzi rimovibili secondo le esigenze museali. In questo interno, neutro e flessibile, la cosiddetta *Treppenkaskade*, la scalinata a cascata diveniva elemento architettonico unificante tra il foyer e gli spazi espositivi, assumendo allo stesso tempo valore monumentale. Essa determinava anche il percorso museale obbligato, dal basso verso l'alto.

L'apertura del museo verso la città era ricercata anche dalla volontà di rendere la piazzetta, che si veniva a creare tra il museo e l'atelier per artisti, un giardino pubblico per mostre di scultura e installazioni artistiche, permanenti e temporanee<sup>15</sup>. In questo modo, la nuova sede omaggiava il passato dell'istituzione e ricreava quel dialogo che si era stabilito tra il museo sito nel vecchio ospedale e il giardino di *Intercolumnio*. La piazzetta avrebbe comunicato direttamente sia con il lungo-Talvera che con via Rosmini, soddisfacendo i *desiderata* del bando di concorso, che richiedeva un progetto in grado di ricucire a livello urbanistico l'area dell'ex-Monopolio ai tre assi viari circostanti. Nel progetto definitivo, si sarebbe quindi potuti accedere, tramite ingressi indipendenti, sia allo shop che al bar/ristorante, rendendo lo spazio vivo e ricreativo per il visitatore ma anche per chi avesse scelto di non accedere alle sale museali. Integrandolo le richieste del bando nel progetto, nell'idea dei KSV tra la facciata mediale e il futuro ponte sul fiume, in corrispondenza della passeggiata ciclopedonale, il museo avrebbe potuto liberamente organizzare mostre all'aria aperta, estendendo lungo il Talferwiesen i propri spazi espositivi.

## Il dibattito pubblico su Museion e il caso Alumix

Prima dell'annuncio del vincitore del bando pubblico, alla fine di febbraio 2001 iniziò però un ulteriore dibattito pubblico sulla nuova sede di Museion, che sarebbe proseguito per altri tre anni. Infatti, parallelamente, si era risollevato anche l'interesse nei

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

riguardi dello storico edificio industriale degli anni Trenta sito a Bolzano Sud, denominato ex-Alumix, in quanto già sede della società produttrice di alluminio, affiliata alla Montecatini. A febbraio l'ex complesso industriale era stato proposto per essere dichiarato di interesse culturale e architettonico e pertanto giudicato come un bene da tutelare<sup>16</sup>. Esso veniva considerato un'importante testimonianza dell'architettura razionalista e industriale italiana, nonché esempio dell'influenza di Walter Gropius in Alto Adige. Allo stesso tempo, proprio come nel caso dell'ex-GIL, significativo edificio sul Talvera del 1936 che sarebbe presto divenuto sede del centro di ricerca Eurac, l'ex-Alumix rappresentava il travagliato passato fascista della città, particolarmente invisibile alla cittadinanza di lingua e cultura tedesca. Nonostante ciò, per molti la salvaguardia e la riqualificazione del vasto complesso poteva divenire simbolo di riunione e rinascita e, date le dimensioni dello stabile, fornire uno spazio di qualità architettonica con svariate possibilità funzionali.

Per questi motivi, il 24 febbraio 2001 i consiglieri comunali per i Verdi Alessandra Spada e Christoph von Hartungen avanzarono una proposta pubblica alternativa a Museion, sostenendo la tesi che per l'istituzione si sarebbe dovuto avere maggiori ambizioni e scegliere di realizzare un nuovo polo culturale nell'ex-Alumix, in cui avrebbe trovato spazio anche il museo d'arte moderna e contemporanea insieme ad altri enti e istituzioni<sup>17</sup>. La principale ragione addotta era quella di investire le risorse a disposizione nella scelta ecologica di rinnovare un edificio preesistente. La proposta incontrò in regione numerosi pareri positivi sia tra gli architetti che tra gli esperti del settore museale e non era invisibile nemmeno al presidente di Museion Lageder. Questi però premeva ancora per la costruzione, magari ridimensionata, dell'edificio in via Dante, che sarebbe servito come sede di rappresentanza e della collezione permanente. Le mostre e i laboratori sperimentali avrebbero potuto essere ospitati nell'ex-Alumix. Una proposta di metà era quindi quella di un museo diffuso che coinvolgesse sia il centro che la periferia, idea, però, indubbiamente più dispendiosa. I sostenitori dell'opzione in via Dante, tra cui rimaneva l'assessore Hosp, portavano avanti la teoria che un museo d'arte moderna e contemporanea, per far davvero presa sulla città, dovesse rimanere nel centro storico. Questa era da sempre stata la linea di Museion sia sotto Siena che sotto Hapkemeyer e solo con il museo sul Talvera si sarebbe proseguita quella tradizione di arte ed eventi proposti nello spazio pubblico. Si ricorda inoltre che fra i più decisi contrari a un Museion all'Alumix vi era parte della politica che rappresentava la maggioranza di lingua tedesca<sup>18</sup>.

In conclusione, rispetto alla possibilità di un polo culturale *extra muros*, fu preferita l'opzione ex-Monopolio con annesso il ponte sul Talvera, per i motivi già elencati da Hosp:

---

<sup>16</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, Museion 1998-2004, Standort Dantestrasse/Standort Alumix, Proposta per la dichiarazione di vincolo area ex-INA (14.02.2001).

<sup>17</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, NL Hartenge 113, Museion 2001, Una proposta per il nuovo Museion (24.02.2001).

<sup>18</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, Museion 1998-2004, Standort Dantestrasse/Standort Alumix, Relazione di Antonio Lampis su Museion (10.2004).



3.: Daniele Fiorentino, Piccolo Museion esposizione di Lucia Marcucci *Poesie e no*, 2023. Per gentile concessione di Museion.

la centralità, le possibilità urbanistiche offerte dal nuovo edificio per il suo rapporto col fiume e la creazione di un distretto museale in centro storico, comodo sia per il turista che per la vicinanza all'Università e alle scuole.

### Dal Cubo Garutti al ponte sul Talvera

Negli stessi anni in cui si svolgeva questo dibattito, Museion, nell'edificio dell'ex-ospedale, proseguiva l'attività espositiva e i suoi eventi nel periodo difficile della transizione verso la nuova sede, la cui apertura, smentendo i pronostici, ritardava sempre di più col passare del tempo. Proprio per questo motivo, fino al 2008 tutti i programmi museali si concentrarono sull'obiettivo di promuovere arte nello spazio pubblico. Infatti, nel programma culturale del 2001, un capitolo corposo poneva come missione principale del museo quello di agire fuori dalle sue stanze, "imprigionate" dal cantiere universitario<sup>19</sup>. Nel corso di questi anni, la costruzione della nuova istituzione, che nasceva a fianco al museo e che avrebbe occupato i suoi spazi, faceva sì che Museion perdesse le sue aree esterne e che il suo stesso ingresso fosse nascosto dalle impalcature della costruzione.

<sup>19</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2000-2002, Tätigkeitsbericht 2001 (31.01.01).

Il progetto sicuramente più importante e fruttuoso che Museion promosse nello spazio cittadino fu la commissione, curata da Letizia Ragaglia, all'artista lombardo Alberto Garutti – uno dei massimi esponenti dell'arte pubblica italiana – di un'installazione permanente atta a esporre opere di Museion nel quartiere periferico Don Bosco, all'estremità sudoccidentale della città [Ragaglia 2004]. L'intervento consistette nell'ideare una stanza con due pareti vetrate, da cui i passanti e i visitatori di Museion avrebbero potuto osservare opere del museo dislocate temporaneamente in periferia (Fig. 3). L'obiettivo principale dell'operazione di Garutti era «offrire alla gente un museo in miniatura», in una zona periferica da rivalutare in senso culturale<sup>20</sup>. Il “cubo”, una semplice stanza in cemento costituita da due pareti vetrate, avrebbe ospitato ogni tre mesi un'opera della collezione di Museion attraverso una programmazione quadriennale<sup>21</sup>. Su una delle pareti avrebbe riportato una dedica particolare di Alberto Garutti: «questo progetto è dedicato a tutti quelli che passando di qui anche per un solo istante, la guarderanno»<sup>22</sup>. Il processo creativo che aveva portato alla definizione dell'opera, dal 2003 in poi chiamata Cubo Garutti, doveva rispondere alla missione di Museion, ovvero portare l'arte nel territorio [Ragaglia et al. 2015]. La forma del cubo non solo rappresentava una riflessione sul *white cube* novecentesco come stanza per l'arte contemporanea, ma dialogava anche con la torre dell'attiguo parco giochi per bambini [Ragaglia et al. 2015]. In questo modo, l'arte si collegava alla vita quotidiana del luogo senza imporsi sui passanti. L'opera non doveva avere quindi qualità architettoniche o estetiche, ma semplicemente rappresentare un luogo dove incontrare le opere e le iniziative di Museion fuori dalle sue mura. Ciò che fece del Cubo Garutti – inaugurato nel 2003 con una scultura di Nino Franchina – un progetto importante per Museion fu il suo carattere di opera aperta, che perdura ancora adesso. Esso è diventato, in effetti, nel corso del tempo, grazie alla collaborazione attiva con gli artisti, un'estensione del museo in periferia e di conseguenza soprannominato Piccolo Museion [Ragaglia et al. 2015].

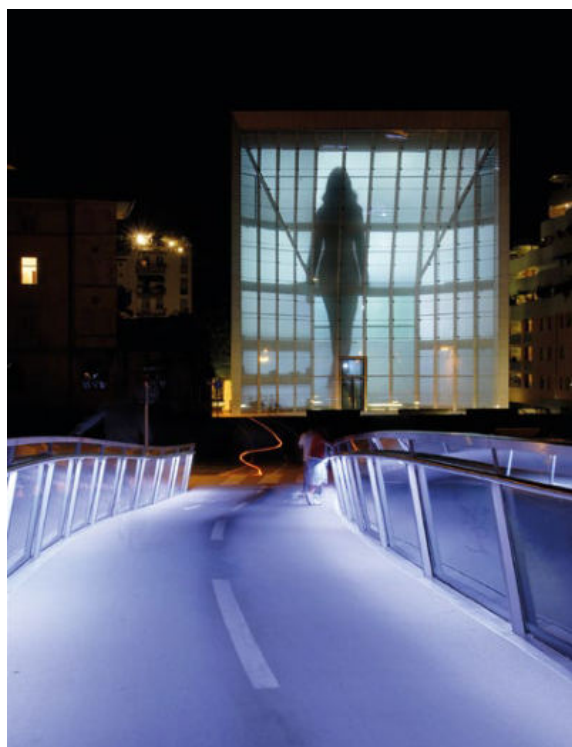
Al centro di un ripensamento totale del rapporto tra il museo e il torrente vi fu la definitiva decisione di commissionare a KSV un nuovo ponte ciclopedonale sul Talvera, al fine di garantire l'omogeneità stilistica tra i due manufatti. Il comune di Bolzano era particolarmente interessato a proseguire il percorso ciclabile che dalle due stazioni dei treni e degli autobus arrivava in piazza Walther e si immetteva poi in via Ospedale tramite piazza Domenicani<sup>23</sup>. Fu pensata, pertanto, una soluzione per realizzare una pista ciclopedonale che attraversasse la piazzetta di Museion, passando rasente il lato lungo dell'edificio fino a collegarsi direttamente col ponte sul Talvera. In questo modo, per la prima volta si potevano unire le passeggiate pedonali e ciclabili delle due sponde del

<sup>20</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, Comunicato stampa per l'inaugurazione del Cubo Garutti (12.12.2003).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, Delibera della Giunta Provinciale n. 1461 (02.05.2005).



4.: Ivo Corrà, *Museion*, 2009. Per gentile concessione di Museion.

lungofiume e, in un futuro, proseguire il percorso verso Bolzano Nuova tramite l'asse in partenza da via Gorizia<sup>24</sup>.

Nel mese di novembre 2002 fu per la prima volta presentato il progetto firmato KSV per il ponte sul Talvera<sup>25</sup>. Questo fu in seguito adattato con poche modifiche nel 2005 e in quell'anno approvato ufficialmente<sup>26</sup>. È importante focalizzarsi sul fatto che, nell'introduzione, i progettisti presero in considerazione la relazione del ponte con la facciata mediale, prevedendo infatti lungo il percorso ciclopedonale cassette metalliche che fungessero da altoparlanti, i cui contenuti sarebbero stati in connessione con le opere proiettate nella facciata (Fig. 4). In questo modo, l'intera area del lungofiume attorno alla facciata mediale, oltre che il ponte e la sponda opposta del Talvera, assumevano le caratteristiche di un teatro all'aria aperta, una vera e propria estensione del museo nel paesaggio urbano e fluviale circostante.

Il ponte in sé era diviso in due passerelle – una per i ciclisti e una per i pedoni – che si incurvavano a formare delle onde, come a richiamare lo scorrere dell'acqua sottostante.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2001-2002, Ponte del Museo/Museumbrücke (14.11.2002).

<sup>26</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, Ponte del Museo/Museumbrücke (08.04.2005).

Il piegarsi in senso opposto dei due passaggi sospesi doveva creare un «dialogo ludico con le geometrie dell'ambiente circostante»<sup>27</sup>, in particolare con quelle del museo stesso. In questo modo, gli architetti rispondevano alle critiche di aver ideato un edificio troppo austero e respingente. Il tentativo dichiarato era quello di creare una grande «scultura nello spazio»<sup>28</sup>, effetto evidenziato soprattutto la sera, quando il ponte si sarebbe illuminato solo grazie ai tubi fosforescenti del corrimano, percepito da lontano come semplici linee di luce, con reminiscenze, a parere di chi scrive, dell'arte ambientale di Lucio Fontana. L'utilizzo del vetro e dell'alluminio stabiliva una perfetta continuità con l'edificio principale, realizzato con gli stessi materiali.

L'esito urbanistico del progetto per Museion, aggiornato con l'integrazione del ponte sul fiume, era proprio quello auspicato dai sostenitori della nuova sede in quella posizione: un congiungimento tra le due anime di Bolzano e allo stesso tempo un episodio architettonico di pregio per il capoluogo altoatesino<sup>29</sup>. Il museo avrebbe intessuto un dialogo con il centro urbano non solo a livello di azione culturale, ma anche come snodo viario e simbolico del tessuto pedonale [Scolari 2008]. Lo stesso architetto Bertram Vandreike di KSV, all'apertura del museo nel 2008, non esitò ad affermare che, anche grazie al ponte, «il museo come luogo d'arte [era] diventato parte della vita quotidiana in città» [Krüger, Schubert, Vandreike 2009, 27]. Le intenzioni degli architetti si concretizzarono in una risoluzione pratica effettivamente vincente, confermata dalla vitalità odierna di quella zona.

L'inizio della costruzione del museo, previsto per il 2003, fu ritardato al 2006 per motivi legali e il cantiere, prima dell'apertura definitiva del museo nel maggio 2008, fu teatro di un'operazione di arte pubblica promossa dai curatori di Museion. L'iniziativa, dal titolo *Arte in cantiere*, prevedeva la commissione a quattro artisti di opere che abbellissero temporaneamente le impalcature e la recinzione dei lavori di costruzione [Ragaglia 2007]. Esposte per la durata di tre mesi ciascuna, esse sarebbero poi entrate a far parte delle collezioni del museo. La prima fase del progetto venne affidata all'artista americano Matt Mullican; la seconda alle tre artiste altoatesine Julia Bornefeld, Sylvie Riant e Wilma Kammerer; la terza e la quarta alla coppia Goldschmidt & Chiari e ai nordici Elmareen & Dragset. Le grandi pitture astratte su tavola ideate da Mullican furono in seguito scelte come opera simbolica da esporre nel foyer del museo, per ricordare al visitatore la nascita e la natura stessa dell'istituzione museale (Fig. 5).

In conclusione, dopo soli due anni di costruzione, Museion aprì al pubblico nel 2008 con una mostra curata da Letizia Ragaglia dal titolo *Sguardo periferico, corpo collettivo*, volta a indagare il rapporto tra arte contemporanea locale e internazionale [Diserens et al. 2008]. La scommessa di questo progetto dura ancora oggi e l'esito urbanistico del progetto e della facciata mediale, tutt'ora in funzione per particolari eventi espositivi, si

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, lettera di Josef March ad Armin Gatterer (14.04.2005).



5.: William Cortes Casarrubios, Opere di Matt Mullican nel foyer di Museion, 2021. Foto dell'A.

è dimostrato generalmente vincente, così come il collegamento con il Piccolo Museion di Garutti rimane un punto fermo dell'offerta museale. Il prospetto sul Talvera è inoltre entrato ufficialmente tra i simboli della città e il museo ha offerto un contributo essenziale alla rivitalizzazione del parco pubblico sul lungofiume e al rinnovamento pedonale del centro cittadino.

## Bibliografia

- DISERENS C. et al. (2008). *Sguardo periferico. Corpo Collettivo*, Bolzano, Museion.
- HAPKEMEYER A. (1994). *Projekt für ein Museum moderner Kunst in Bozen*, in «Der Schlern», n. 68, pp. 99-120.
- HAPKEMEYER A. (1999). *Lesposizione della collezione*, in *Positionen. Posizioni*, Museion Documenta, a cura di P.L. Siena, Bolzano, Museion, pp. 27-36.
- KRASKOVIC C. (2009). *Museion: la relazione tra l'arte e l'architettura nel museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano*, tesi di laurea triennale in Arti visive e dello spettacolo, relatore Frank Boehm, Università Iuav di Venezia.
- KRÜGER T., SCHUBERTH C., VANDREIKE B. (2009). *Museion*, Berlin, Jovis.
- LAGEDER A. (2001). *Il progetto/Das Projekt*, in *Wettbewerb Museum für Moderne Kunst Bozen. Concorso Museo d'Arte Moderna*, Bolzano, Provincia Autonoma, pp. 10-13.
- LAGEDER L. et al. (2001). *Wettbewerb Museum für Moderne Kunst Bozen. Concorso Museo d'Arte Moderna*, Bolzano, Provincia Autonoma.
- MARCH J. (2008). *Das Land baut/La Provincia all'opera: 20 Jahre öffentliche Bauten in Südtirol/20 anni di costruzioni pubbliche in Alto Adige*, Bolzano, Tappeiner.

- RAGAGLIA L. (2004). *Arte sul territorio. Alberto Garutti*, Bolzano, Provincia Autonoma.
- RAGAGLIA L. (2007). *Aspettando il nuovo museo*, in «Domus», n. 903, p. 6.
- RAGAGLIA L. et al. (2015). *Cubo Garutti: Piccolo Museion*, Bolzano, Mousse Publishing.
- SCOLARI L. (2008). *Bolzano sulla soglia*, in «Turrisbabel», n. 77, pp. 40-44.
- SIENA P.L. (1991). *Arthur Kostner. Intercolumnio*, Bolzano, Museion.

### Fonti archivistiche

- Bolzano, Archivio Provinciale, Fondi online, Delibera della Giunta Provinciale n. 1867 (28.08.1994).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1990-1999, lettera di Karl Nicolussi-Leck a Luis Durnwalder (06.04.1997).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1997-2000, lettera di Bruno Hosp a Luis Durnwalder e Alois Kofler (16.07.1997).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1997-2000, Entwurf für ein Museumsleitbild sowie für ein Raum und Funktionsprogramm (06.1999).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1997-2000, Entscheidungsprotokoll Lokalausgleich vom 29.02.2000 Wettbewerb "Museum für Moderne Kunst Bozen" (01.03.2000).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2000-2002, Tätigkeitsbericht 2001 (31.01.01).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2001-2002, 333777 Museum für Moderne Kunst (2001).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2001-2002, 333777 Museum für Moderne Kunst (2001).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2001-2002, Ponte del Museo/Museumbrücke (14.11.2002).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, Comunicato stampa per l'inaugurazione del Cubo Garutti (12.12.2003).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, Delibera della Giunta Provinciale n. 1461 (02.05.2005).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, Ponte del Museo/Museumbrücke (08.04.2005).
- Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2002-2006, lettera di Josef March ad Armin Gatterer (14.04.2005).
- Bolzano, Archivio Provinciale, Museion 1998-2004, Standort Dantestrasse/Standort Alumix, Proposta per la dichiarazione di vincolo area ex-INA (14.02.2001).
- Bolzano, Archivio Provinciale, Museion 1998-2004, Standort Dantestrasse/Standort Alumix, Relazione di Antonio Lampis su Museion (10.2004).
- Bolzano, Archivio Provinciale, NL Hartenge 113, Museion 2001, Una proposta per il nuovo Museion (24.02.2001).
- Vahrn, Archivio privato di Dellago Architekten, Bando di concorso per il Museo d'arte moderna a Bolzano. Versione italiana (11.2000).

# IL CORPO DI NAPOLI: RIPENSARE LO SPAZIO URBANO ATTRAVERSO PRATICHE PARTECIPATE

MARIA GAIA REDAVID, YASMIN RIYAH<sup>1</sup>

## Abstract

*This intervention explores the theme of identity in relation to monuments, using a cross-cutting approach both temporally and spatially, using the case study of the Statue of the Nile God in Naples. After reconstructing the artistic, social, and anthropological history of the statue, the paper analyzes new possible contemporary interactions with it, with the project of the artist Simona da Pozzo, Atlas dei Corpi (2019-in progress), an attempt to “ally” with the monument to narrate the multiplicity of bodies, both human and non-human, at the margins of representation in the public space.*

## Keywords

*Performative monuments; Atlas dei Corpi; Naples; art and public space; Simona Da Pozzo.*

## Il Corpo di Napoli: ripensare lo spazio urbano attraverso pratiche partecipate

Le vicende della scultura del dio Nilo si dipanano in un dialogo costante con la città di Napoli e i suoi abitanti. Il monumento si presenta come un vero e proprio “palinsesto di esperienze compositive” [Clemente et al. 1993, 23], ma noi aggiungeremmo anche umane e sociali che legano l’opera alla storia della città che lo custodisce. I monumenti pubblici, in quanto espressioni di potere nell’urbe, sono da sempre oggetto di interventi volti alla loro risignificazione, che possono essere definitivi o temporanei; queste azioni sviluppano una riflessione collettiva sul rapporto tra essi e la loro influenza socio-politica. Dopo aver ricostruito la storia artistica, sociale e antropologica della Statua del dio Nilo, il contributo si propone di analizzare le nuove e possibili interazioni con essa, partendo dalla performance dell’artista Simona da Pozzo organizzata in collaborazione con la Società Napoletana di Storia Patria, l’Arsenale di Napoli, sotto il matronato del Museo Donnaregina. L’azione propone un’indagine su/con il monumento in un tentativo di “alleanza” con esso per raccontare la molteplicità dei corpi e le reciprocità tra osservatori e spazio pubblico.

---

<sup>1</sup> Per la stesura del testo, pur lavorando collettivamente nell’elaborazione progettuale, Maria Gaia Redavid ha scritto il primo paragrafo, Yasmin Riyahi il secondo.

## Per un contributo alla ricostruzione storica della statua del dio Nilo e del suo rapporto con la città di Napoli fino ai nostri giorni

La statua del dio Nilo (marmo bianco microcristallino; altezza 95 cm; base 250 x 140 cm) (Fig. 1) situata nel largo Corpo di Napoli, proprio nel cuore dell'area anticamente denominata Regio Nilensis, è una copia da un originale greco-tolemaico effigiante il tipo faraonico del dio Nilo. L'opera fu realizzata per volere della comunità alessandrina (che già Svetonio attestava in gran numero a Napoli) verso il II secolo d.C. probabilmente da maestranze locali, con una consueta composizione iconografica che individua la divinità fluviale come un vecchio barbuto sdraiato con una Sfinge, un cocodrillo, una cornucopia e numerosi eroti [De Salvia 2014-2015].

Sicuramente il pregevole marmo non costituiva un unicum di questa peculiare produzione, ricordiamo a proposito la statua dedicatoria greca ad Iside, eseguita per volontà di Marco Opsio Navio (della quale sopravvive solo un'iscrizione su base di marmo, 90 x 59 x 64 cm, I sec. d.C.) ed una statua sempre consacrata ad Iside in marmi policromi del I secolo d.C. (marmo bigio morato, testa, mani e piedi in marmo bianco, cm 156), entrambi conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La statua voluta da Marco Opsio Navio raffigurava Apollo come Horus-Arprocrate, evidenziando un sincretismo fra divinità egizie e dei patri napoletani [De Salvia 1983].



1.: Autore ignoto, *Statua del dio Nilo*, II secolo d.C. [Napoli, nel largo Corpo di Napoli] (Sailko|Wikimedia Commons).

Nella toponomastica medievale la zona era denominata vicus Alexandrinus e proprio qui, intorno al 1224, sorse la prima sede dell'università di Federico II: per alcune guide gli appellativi riferiti al luogo quali "Nido" [per primo Contarino 1569, 14; poi Celano 1692, 626; Parrino 1725, 154] o "scuoloso" nell'anonima *Chronica de Partenope* [Villani 1486], deriverebbero proprio dalla presenza di abitazioni studentesche.

Dopo un lungo periodo di assenza, la scultura ricomparve per la prima volta nella sopracitata *Chronica de Partenope*, redatta verso la metà del XIV secolo, dove la si descrive come «immagine de una donna bellissima che nutriva cinque fantolini soi figlioli» [Villani 1486], equivocandone l'iconografia nel paradigma della città stessa: una donna prosperosa con attorno infanti (*lo Cuorpo de Napole*). Secondo Capasso, l'errata lettura del soggetto si spiegava sia con la difficoltà di accesso alla statua, custodita nella parte più antica del vicino monastero di Santa Maria Donnaromita [Capasso 1905; Clemente et al. 1993; Adamo Muscettola 1984], sia con la perdita o l'alterazione dei suoi originari attributi iconografici, già compromessi all'epoca, tra cui la mancanza della caratteristica testa barbata [Clemente et al. 1993]. In effetti, anche altre guide del tardo Cinquecento come quella di Benedetto De Falco (1549) e Luigi Contarino (1569) restituiscono «una immagine d'una gran donna con molte poppe che lattava molti fantolini novamente ritrovata nel seggio cavandosi la terra per amattonar la strada» [De Falco 1549; Adamo Muscettola 1984, 11] ed «una statua di donna di marmo distesa con molte poppe, che dava il latte a cinque bambini ritrovata non ha gran tempo nel detto seggio, mentre si cavava la terra per amattonar la strada» [Contarino 1569, 14-15; Adamo Muscettola 1984, 11], tutte però ricordano la scultura come scoperta ex novo. Secondo Capasso [Capasso 1905] con le parole *novamente ritrovata*, De Falco evidenziò la precedente e non dimenticata conoscenza della scultura.

Giovanni Tarchagnota, nel 1566 descrisse così la scultura «quel simulacro marmoreo del fiume Nilo, che fu in luogo ritrovato sottoterra, et che oggi ivi presso su la strada che si vede» [Tarchagnota 1566, 19; Clemente et al. 1993, 26] informandoci anche sulla sua antica collocazione, probabilmente simile all'attuale.

Secondo il poeta e umanista Marc'Antonio Terminio, autore alla fine del Cinquecento di un volume che indaga la storia di alcuni fra i più importanti Sedili napoletani, la (ri) scoperta della scultura avvenne nel XII secolo durante i lavori per l'erezione del vicino edificio del Seggio e proprio la corretta identificazione con il dio Nilo ne avrebbe conferito il suo nome [Terminio, 1581; Clemente et al. 1993].

Tranne qualche accenno generico non possediamo, fino agli inizi del Seicento, alcun dato che chiarisca l'aspetto esteriore della scultura. Nel 1629, nella celebre pianta di Napoli realizzata da Alessandro Baratta, troviamo una rappresentazione non solo della piazzetta, ma anche dei fabbricati con il porticato e la cupola, che è possibile identificare con il nuovo e il vecchio Seggio e anche della scultura dove, pur mancando Sfinge, eroti e coccodrillo, è possibile osservare una testa, che non sappiamo se reale o di fantasia [Clemente et al. 1993].

Tra il 1601 e il 1602 anche Giovanni Antonio Summonte nel primo volume della sua *Historia della città e regno di Napoli* tratta del simulacro marmoreo ricordando la descrizione fatta da Vincenzo Cartari nelle *Immagini degli Dei Degli Antichi* di una statua

simile posta all'interno del Tempio della Pace da Vespasiano con 16 putti che giocano attorno, riferendosi all'altezza massima raggiunta dal fiume, ovvero quella di 16 cubiti [Summonte 1675].

Nel 1657 la scultura fu interessata da un restauro curato e voluto dagli Eletti del Nilo, come è possibile evincere dall'iscrizione sul basamento. Dalla documentazione riportata da Eduardo Nappi apprendiamo che gli eletti del Nilo, commissionarono il restauro e la ricollocazione della scultura su un nuovo basamento a forma di parallelepipedo [Nappi 1983, Clemente et al. 1993]. L'anno in cui i Deputati delle Fortificazioni, Mattonate ed Acqua incaricarono lo scultore Bartolomeo Mori dei rifacimenti fu il 1658, nel documento relativo ai rispettivi pagamenti leggiamo:

partia di 25 ducati, estinta il 16 marzo, Alli deputati della Fortificazione, Mattonata ed Acqua ducati 25 et per loro a Bartolomeo Mori, scultore, dissero ce li pagano anticipatamente per l'opera ha da fare di loro ordine della testa, braccio et ogni altro sarà necessario nella statua di quella opera del fiume Nilo alla Piazza di Seggio di Nilo<sup>2</sup>.

Malgrado l'iscrizione seicentesca che accompagnava la scultura sia andata perduta, possiamo leggerne una trascrizione nell'opera di Tommaso de Rosa, che secondo il Capasso ne riporta una menzione corrotta:

Vetustissimam Nili statuam vides / At capite nuper acceptam non suam / Hoc scilicet Nili fatum est / Suum, quod occultat i caput / Alieno spectari / Ne tamern observandum antiquitatis monumentum / Quod proxime nobilium / Sedi nomen fecit / Statua tumens juceret ignobilis / Elegantiori exornatum cultu / Urbane adiles voluerunt. Anno Domini M.D.C.L.V.I [De Rosa 1702, 32; Adamo Muscettola 1984; Clemente et al. 1993].

Si noti che la data di inizio dei lavori documentata dai pagamenti e quella sul basamento della scultura, non coincidono di un anno: probabilmente l'iscrizione settecentesca riporta l'anno in cui fu decisa l'operazione e verosimilmente, sempre nello stesso anno, fu realizzato il basamento in piperno che dovette sostituire il precedente, visibile nella pianta del Baratta [Clemente et al. 1993].

A seguito degli importanti restauri nel 1993 che hanno interessato non solo la scultura, ma anche il basamento, non è stato possibile stabilire quali siano gli elementi riconducibili al rifacimento di Mori e quali a quello tardo settecentesco del Viva. Ciò che rimane sicuramente dell'antica scultura risulta il corpo della stessa, a partire dalle gambe, il torso con la spalla ed il braccio sinistro, il corpo della Sfinge, eccezion fatta per le zampe, il corpo del coccodrillo tranne la punta della coda, con quanto rimane del putto vicino, infine le onde sottostanti spesso con tracce di rilavorazione. Roberto Middione ha ipotizzato che il Mori si sia servito per il restauro, di un criterio di integrazione il più possibile compiuta tramite un'attenta interpretazione analogica [Clemente et al. 1993].

<sup>2</sup> Banco del Salvatore, giornale 1658, matr. 71.

Il principale modello per il rifacimento della scultura fu sicuramente la statua del Nilo Vaticano (I-II secolo, replica romana di un originale scultoreo alessandrino, marmo, 165 x 310 x 147 cm) ora nel Braccio Nuovo dei Musei Vaticani, ma anticamente esposta nel cortile del Belvedere di Giulio II e riscoperta nel 1513 nella zona di Campo Marzio dove probabilmente decorava il cosiddetto Iseo Campense, dedicato alle divinità egizie Iside e Serapide. La scultura del dio Nilo fu più volte riprodotta sia in calchi in gesso, come quello commissionato da Filippo IV, che in incisioni come quelle per il *Segmenta nobilium signorum et statuarum* di François Perrier del 1638 [Haskell, Penny 1981; Clemente et al. 1993]. Altri modelli, segnalati da Middione, che probabilmente ispirarono il Mori, furono: *l'Allegoria Fluviale* in marmo, citata genericamente nel Museo Archeologico di Napoli e i due rilievi con Divinità Fluviali posti in alto sull'Arco Trionfale di Alfonso d'Aragona in Castelnuovo, a loro volta ispirati a due figure antiche della Terra e dell'Oceano che si trovavano sul perduto tempio dei Dioscuri (visibili fino al terremoto del 1688) a poche centinaia di metri dal nostro monumento [Clemente et al. 1993, 46]. Si noti che una delle due allegorie dell'Arco Trionfale regge la cornucopia con il braccio destro come la scultura del dio Nilo. Middione ricorda anche fra le possibili fonti di ispirazione *la Fontana dei Quattro Fiumi* di Gian Lorenzo Bernini realizzata tra il 1648 e il 1651, della quale scorge un riflesso anche nei successivi restauri del Viva, in particolare nella testa. A nostro avviso, è possibile riscontrare evidenti affinità formali anche con altre opere di Gian Lorenzo Bernini, in particolare con la testa di Plutone nel gruppo del *Ratto di Proserpina* (1621–1622, marmo bianco, h. 255 cm, Roma, Galleria Borghese) e con quella del (1622–1623, marmo bianco, h. 182 cm, Londra, Victoria and Albert Museum), che presentano soluzioni analoghe nella resa fisionomica.

Partendo dai pochi elementi superstiti e dagli scatti realizzati ai primi del Novecento, per quanto riguarda i tondi e barocchi eroti segnaliamo come possibili modelli i putti realizzati dal Bernini, si pensi ad esempio a quello con il drago, opera di collaborazione con il padre Pietro (marmo bianco, cm 55.17 × 52, Los Angeles, J. Paul Getty Museum) o al putto morso da un serpente marino dello Staatliche Museen di Berlino (marmo bianco, 44,8 cm) o al giocoso putto ai piedi dell'Ares Ludovisi, realizzato da Bernini intorno al 1622 (scultore Romano, II secolo d.C.), Gian Lorenzo Bernini (restauri), Marte (Ares Ludovisi), marmo pentelico e marmo bianco statuario, 156 cm, Roma, Museo Nazionale Romano - Palazzo Altemps), che unisce tra l'altro i due scultori nella pratica del restauro e del rifacimento della statuaria antica.

Un'altra fonte iconografica alla base dei rifacimenti del Mori può essere rintracciata, a nostro avviso, nei putti eseguiti da François Duquesnoy per la realizzazione dei quali lo scultore divenne assai rinomato, quanto per il suo profondo interesse per l'antico. Il biografo Giovanni Pietro Bellori ricorda a proposito della produzione di Duquesnoy che:

Pareva bene che tutta l'industria di questo scultore scisse solamente nei putti [...] Li greci scolpirono e dipinsero eccellentissimamente gli Amori, e li Genij fanciulletti, e pare che molto a proposito li descriva Callistrato intorno alla statua del Nilo, e Filostrato nel giuoco de gli Amori [...] Francesco Fiammingo si ristinse più alle forme tenere de' bambini & in questa rassomiglianza a si avanzò mirabilmente nella maniera che hoggi è seguitata [Bellori 1672, 281-282; Giusti 2002, 223].

Nella chiesa dei Santi Apostoli a Napoli era possibile, tra l'altro, ammirare un bassorilievo con putti, eseguito dallo stesso nel 1639 per l'altare del cardinale Ascanio Filomarino. È possibile rintracciare echi dei morbidi e naturalistici putti di Duquesnoy, nel perduto e pingue amorino in primo in piano che si volta verso il Nilo e che era visibile fino agli anni Cinquanta del secolo scorso.

Ulteriore fonte di ispirazione per gli eroti può essere individuata nei putti eseguiti dallo scultore lombardo Ercole Ferrata, attivo a Napoli già dalla metà degli anni trenta del Seicento e che si occupò, anche lui come il Mori e Duquesnoy, di restauri di scultura antica. Nella capitale del vicereame spagnolo lo scultore si dedicò per un primo periodo «a lavorare d'intaglio sopra i festoni putti e cherubini» [Cicognara 1823-1825, vol. VI, 175; Coiro 2010, 471], disseminando, più tardi, nelle vicine chiese napoletane meravigliosi putti, fra cui spicca il pensoso esemplare del Monumento funebre a Tommaso d'Aquino nella Cappella di San Diego d'Alcalá in Santa Maria La Nova, realizzato fra il 1641 e il 1646.

Come già accennato, la raffigurazione della scultura richiama la descrizione che Filostrato (II sec. d.C.), formula a proposito di un dipinto del Nilo, descrivendo ad un gruppo di giovani gli argomenti delle decorazioni che ornano il portico di una splendida villa napoletana:

Sulle rive del Nilo giocano i Bracci, bambini che prendono il nome dalla loro taglia, cari al Nilo per più di una ragione, e innanzi tutto perché annunziano agli Egizi quanto profonda sarà la piena. Sono i flutti che li conducono al cospetto del dio, e sembra che ne escano freschi e sorridenti, credo che non manchi loro perfino il dono della parola. Alcuni siedono sulle spalle del fiume, altri si appendono alle trecce della sua chioma, questi si addormentano tra le sue braccia, altri ancora si rincorrono sul suo petto. E lui, il dio, dona loro i fiori che trovano ora sul suo petto, ora tra le sue braccia, perché intreccino ghirlande e sui fiori si addormentino come esseri divini e profumati. Salgono l'uno sulle spalle dell'altro al suono dei sistri, di cui le acque del Nilo amano riempirsi. I cocodrilli e gli ippopotami, che certi artisti dispongono sulle rive del Nilo, rimangono invece nei recessi della gola per non impaurire i bambini. Ma ecco gli attributi della navigazione e dell'agricoltura che con chiarezza contraddistinguono il Nilo, e tu non ne ignori certo la ragione, ragazzo mio: il Nilo rende navigabile l'Egitto, e la terra beve le sue acque dando alle pianure raccolti abbondanti. In Etiopia, dove sono le sorgenti, regola il suo corso con prudenza, secondo le stagioni. Nella pittura abbiamo l'impressione che la sua statura sia tale da toccare il cielo: ha un piede presso le sorgenti, e sembra che inclini la testa, come Poseidone, in segno di assenso. Il fiume gli rivolge lo sguardo, egli chiede che molti bambini vengano ancora, simili a questi [Carbone 2009, 26-27].

Particolare non di poco conto è la pubblicazione a Parigi, nel 1614, di un'importante edizione illustrata delle *Immagini*, corredata da sessantanove incisioni, dieci delle quali indicano come inventor Antoine Caron da Beauvais [Frau 2017]. L'incisione del Nilo, contenuta in questa edizione, ha probabilmente costituito per lo scultore un ulteriore fonte di ispirazione.

Nel 1615 (e poi nel 1647) venne stampata a Padova una nuova edizione delle *Immagini* del Cartari, curata dall'erudito Lorenzo Pignoria, esperto di antichità orientali ed egizie,

che reintegrò le raffigurazioni del Cartari prendendo come modello questa volta reperti archeologici concretamente esistenti [Volpi 1996]. Nella seconda edizione delle *Immagini* troviamo la figura del Nilo sostituita con un'immagine derivante dalla statua del dio Nilo Vaticano [Cartari 1647, 144], che possiamo supporre abbia potuto fornire ulteriore modello per il restauro del Mori.

Un aspetto interessante, mai messo in evidenza dalla critica, è il coinvolgimento di Bartolomeo Mori anche nel restauro della fontana del Sebeto<sup>3</sup> [Nappi 1983]. La realizzazione della fontana, eseguita del 1635 per ordine del viceré Manuel Zunica y Fonseca conte di Monterey, fu affidata al celebre scultore Cosimo Fanzago che lavorò assieme al figlio Carlo e a Simone Rapi [Nappi 1980]. La monumentale fonte, posizionata originariamente verso la strada di Santa Lucia, mostra scolpito al suo interno un uomo barbuto che, sdraiato in un guscio di conchiglia, simboleggia allegoricamente il fiume Sebeto, che scorreva ad Oriente di Napoli e sfociava nei pressi della Maddalena. L'immagine della divinità fluviale avrà fornito al Mori ulteriori suggestioni per il restauro della scultura del Nilo che si presenta assai simile a quella del Sebeto nelle mani spigolose, nella lavorazione dell'addome (riscalpellato sull'originale) e anche in alcuni dettagli del volto. Nel pionieristico saggio di Ludovico de la Ville Sur-Yllon intitolato *Il corpo di Napoli e la "capa" di Napoli*, oltre ad indagare per la prima volta il rapporto delle due sculture con lo "spirito popolare" si ricorda un colorito episodio di vita cittadina avvenuto proprio il 5 maggio 1646 ai piedi del dio Nilo. L'evento vide come protagonisti il cardinale Ascanio Filomarino «uomo orgoglioso e violento, che fin dalla prima assunzione all'episcopato si era alienato gli animi dei nobili napoletani» [de la Ville Sur-Yllon, vol. 1, 24] e gli aristocratici dei Seggi napoletani che durante la festa della Traslazione delle Reliquie di San Gennaro dovettero chiedere straordinariamente al cardinale il permesso di ospitare, come da tradizione, le spoglie del santo nel proprio sedile. Fermatasi la processione delle reliquie, ai piedi della scultura del Nilo, per la lettura di un protesto da parte dei nobili napoletani, al rifiuto di ascoltare le loro richieste, il seguito del cardinale fu aggredito da questi e le spoglie accolte nella vicina chiesa di Sant'Angelo al Nilo.

Nel 1697 nella sua guida l'abate Pompeo Sarnelli ci informa:

[...] qui non è da tacere, che la maggior raunanza delle acque sotterranee era nel luogo oggi detto Seggio di Nido, o Nilo. E quindi è, che in detto luogo vedesi eretta la statua del Nilo, che rappresenta un Vecchio sedente sopra un cocodrillo con molti bambini attorno. Sogliono essere detti bambini nelle altre statue del Nilo 16. Significando, che l'acqua di quel fiume nel suo maggior crescere arriva all'altezza di 16 cubiti [Sarnelli 1697, 73].

indicando come data di conclusione del seggio, quella nel 1607.

Nel 1725, Domenico Antonio Parrino ci narra ancora della scultura ricordando che «passata detta chiesa è il Sedile di Nido, che fa per impresa il cavallo sfrenato, e vien detto di Nido o di Nilo, o per una statua del fiume Nilo ritrovata senza testa, o pure detta di Nido per l'abitazione degli studenti, dicendo alcuni la statua non esser di fiume, ma

<sup>3</sup> Banco del Salvatore, giornale del 1657, matr. 68.

di donna, vedendovisi alcuni bambini attorno» [Parrino 1725, 154; Adamo Muscettola 1984].

Un altro lieve restauro ed una ripulitura, voluto ancora dagli Eletti del Nilo, interessò la scultura nel 1734, come recita la lapide i cui versi furono composti dall'erudito Matteo Egizio.

VETUSTISSIMAM.NILI.STATUAM./AB.ALEXANDRINIS.OLIM.UT.FAMA.EST./  
IN.PROXIMO.HANITANTIBUS.VELUTI.PATRIO.NUMINI.POSITAM./DEINDE.  
TEMPORUM.CORRUPTAM./CAPITEQUE.TRUNCATAM.AEDILES.QUIDEM.  
ANNO.MDCLVII./NE.QVAE.HUIC.REGIONI.CELEBRE.NOMEN.FECIT./SINE.  
HONORE.IACERET.RESTITUENDAM.COLLOCONDAMQUE/AEDILES.VERO.  
ANNI.MDCCXXXIV/FULGIENDAM.NOVOQUE.EPIGRAMMATE.ORNANDAM.  
CURAVERE/PLACIDO.PRONC.DENTICE.PRAED.FERDINANDUS.SANFELICUS/  
MACELLUS.CARACCIOLUS.PETRUS.PRINCEPS.DECARDENAS./PRINC.CASSAN.  
DUX.CARINAR.AUGUSTUS.VIVENTIUS/ANTONIUS.GRATIOSUS [Matteo Egizio  
1751, 289].

Leggiamo che tra i promotori dell'iniziativa vi fu il noto architetto e pittore Ferdinando Sanfelice, in calce è possibile leggere il nome dell'epigrafiasta: AGNELL(US) VASSALLUS. La data del 1734 non fu forse casuale poiché coincise con l'anno dell'esordio della dinastia dei Borbone [Clemente et al. 1993].

Le ricerche condotte per la ricostruzione della storia del monumento, ci hanno portato alla riscoperta di un'incisione inserita nell'edizione delle *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli* di Carlo Celano del 1792, che immortala la statua del dio Nilo con alcuni versi di accompagnamento, mai messa in relazione alla scultura. L'acquaforte costituisce un'importante fonte per la ricostruzione della facies antica della stessa, che si presenta con ben 7 eroti, sfinge e coccodrillo. Nel corpo del testo, modificato in occasione della riedizione, viene inoltre menzionata una ripulitura risalente al 1791 (in occasione del ritorno del Re dalla Germania) della "spiritosa iscrizione" che campeggiava nei pressi nel monumento. Sotto la stampa si leggono questi versi: «Non invidiar per me l'egizia terra / Se l'aqua mia quel nobil suol feconda / Qual Fernando per te più fertil onda / Col suo gran genio dal suo cuor disserra» (Gioranta III s.p. ma p. 124, acquaforte mm 300 x 220). L'illustrazione e i versi furono inseriti nella ristampa del volume del 1792. L'incisione, non firmata, è probabilmente opera di Salvatore Palermo, letterato, libraio ed editore di questa ristampa. Secondo Gianpasquale Greco la stampa e i versi furono probabilmente inseriti come omaggio al re Ferdinando IV, poiché nel componimento la figura del sovrano è proposta come alter ego napoletano del fiume, capace di irrorare il Regno con il suo buon governo [Greco 2018]. Questi elementi ci consentono di datare, per la prima volta e con maggiore precisione, i restauri a cui fu sottoposta la statua che dovettero dunque precedere l'anno 1791 e non datarsi ai primi dell'Ottocento, come da sempre ritenuto.

Sappiamo che i lavori di restauro dell'opera furono eseguiti dallo scultore Angelo Viva, attivo tra la seconda metà del XVIII e gli inizi del XIX secolo, come provato dalle ricerche archivistiche di Elio Catello che si era occupato della questione attraverso lo studio

di alcuni documenti, tra cui il più antico risalente al 1806. In una lettera del 9 marzo del 1832 destinata all'assegnazione di una delle otto grandi sculture per la basilica di San Francesco di Paola, enumerando i suoi lavori Viva ricorda anche il restauro della «statua del fiume Nilo detta il Corpo di Napoli, non v'era altro che il solo monco di busto, altro tutto fatto dal suddetto De Viva» [Catello 1992, 32]. Non sappiamo se fu davvero così o se lo scultore volle accrescere e nobilitare il suo lavoro in occasione dell'assegnazione dei lavori per la basilica. Roberto Middione ha circoscritto gli interventi di Viva al rifacimento di quei pezzi già eseguiti dal Mori, poi irreparabilmente rovinati, in particolare ricordando: testa, spalla, braccio destro del Nilo, cornucopia, piedi, mano sinistra, testa della Sfinge, porzioni o totalità dei puttini o almeno una rilavorazione di essi; aggiungendo manomissioni di riscalpatura di parti già esistenti del blocco antico quali onde, parte inferiore del puttino monco a sinistra e l'addome virile. Non è possibile comunque stabilire l'entità del restauro del Viva e la sua estensione, considerando anche le numerose parti mancanti (in particolare gli eroti) a seguito dei furti ai quali fu sottoposta nel tempo la scultura, né stabilire confronti con altre opere del Viva. Possiamo però supporre che almeno per il rifacimento o il restauro degli eroti, il Viva si sia ispirato alla produzione del suo maestro, il celebre scultore Giuseppe Sanmartino, in particolare ai rotondi e naturalistici putti realizzati per le due cappelle dell'Assunta e di San Martino nella chiesa della Certosa del 1757 e alle due coppie di putti reggifiaccola per la Chiesa della Nunziatella.

Sia Sigismondo nella *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, che Giuseppe Maria Galanti nella *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno* citano genericamente la scultura non fornendoci nuove informazioni circa il suo aspetto [Sigismondo 1788; Galanti 1792]. Nella sua pianta Luigi Marchese nel 1803, aveva segnalato la presenza di un minuscolo dettaglio del Corpo di Napoli simile a quello che ritroviamo anche nell'incisione di corredo al testo di Nobile, di cui parleremo a breve, dove è possibile osservare i due puttini superiori. In queste due figurazioni della scultura, Roberto Middione individuò, oltre ai rifacimenti del Mori, la presenza di un ibrido mostruoso con un'unica testa di bambino per i due corpi già esistenti [Clemente et al. 1993, 23]. Nell'edizione del 1855 dell'opera di Gaetano Nobile è possibile leggere una descrizione accurata del monumento:

[...] quest'antica opera raffigura un vecchio con anfora di sotto, coronato di loto, pianta che nasce sul Nilo, con fanciulli d'intorno e sopra di lui, che vogliono significare o i regni che esso feconda, ovvero secondo alcune le varie altezze della sua inondazione. A questa statua anticamente mancava la testa. La figura che qui riportiamo è mancante di alcuni putti che gli erano di sopra, ma che esistevano a' tempi di Celano, e specialmente manca verso il piede di esso un putto mostruoso la cui metà inferiore finiva a forma di cocodrillo per significare il basso fondo del fiume. [Nobile 1855, 814].

I due putti e il “putto mostruoso” di cui fa menzione Gaetano Nobile sono sicuramente quelli visti nell'incisione aggiunta all'edizione del 1792, dove la scultura aveva forse già subito il restauro del Viva, e non nella prima edizione del volume del 1692 quando il monumento si presentava ancora con i rifacimenti secenteschi del Mori.

Alla vigilia della rivoluzione napoletana venne pienamente compreso e sfruttato, dall'intelligenza rivoluzionaria, il potere di persuasione esercitato sulle masse dai monumenti esistenti in città: leggiamo così in due fogli sciolti un dialogo fra il Gigante di Palazzo e il Corpo di Napoli che incoraggiano il popolo ad appoggiare i francesi [Adamo Muscettola 1984].

Nella *Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città di Napoli* di Filippo Marzullo del 1823 si dedica un paragrafo alla Regio Nilensis ricordando «questa statua del Nilo giacente stata a terra negletta e malmessa; ma nel 1667 per cura degli Edili della città, fu fatta accomodare, ed eretta sopra una base di marmo accompagnata d'iscrizione. Oggi è conosciuta col nome di Corpo di Napoli» [Marzullo 1823, 28].

Nei volumi del 1825 di Carlo Bonucci e Carmine Modestino e del 1830 di Marcello Perrino, troviamo ancora citazioni generiche riguardo la scultura [Perrino 1830, 10], così come nelle guide di Luigi D'Afflitto [1834], Erasmo Pistolesi [1845], Francesco Saverio [Bruno 1855] e Francesco Ceva Grimaldi [1857; Adamo Muscettola 1984].

Nel 1820 i moti carbonari fanno parlare nuovamente le sculture antiche, come già era accaduto nel caso del Gigante di Palazzo che aveva vestito gli abiti rivoluzionari: berretto frigio, banda tricolore e bandiera. In un opuscolo intitolato *La capa di Napoli e lo Gialande di palazzo. Dialoco Pupulare su lo prossimo Parlamento*, il Gigante di fronte allo scetticismo della scultura del Nilo, enumera i vantaggi che ne deriveranno da quella nuova assemblea legislativa [Adamo Muscettola 1984, 9]. Come evidenziato da Stefania Adamo Muscettola la conversazione, rimasta anonima, fa parte di una serie di scritti dove spesso luoghi e monumenti della città prendono parola in prima persona dichiarando i vantaggi che la costituzione può apportare. Si ricorda così una serie di *Chiacchierate de lo Cuorpo de Napole e lo Seбето* dove quest'ultimo dà spiegazioni accurate alla statua del dio Nilo, mentre in un altro dialogo *Contenovazione a la parlata de lo Cuorpo de Napoli e lo Seбето*, la conversazione si svolge tra la fontana della Cocovaja del Porto e il Corpo di Napoli, immaginati come sposi che si incontrano dopo una lunga separazione per scoprirsi ancora ambedue carbonari. Incontriamo nuovamente questi dialoghi negli anni '60 dell'Ottocento, con i giornali satirici *La Capa di Napoli e lo Seбето* (15 settembre 1860) e infine *Lo Cuorpo de Napoli e lo Seбето* (15 settembre 1860) [Adamo Muscettola 1984]. Per quanto riguarda quest'ultimo il suo primo numero, anzi la prima "chiacchierata" tra *Lo Cuorpo de Napole* risale al 9 luglio 1860. Il giornale si configura come la prima testata redatta esclusivamente in dialetto napoletano col proposito di una più ampia divulgazione delle idee nazionali ed unitarie, presentandosi come strumento di propaganda moderata e raggiungendo una tiratura elevatissima.

Ai dialoghi citati dalla Adamo Muscettola desideriamo aggiungere una serie di conversazioni che hanno in questo caso come interlocutori il Nilo ed il Gigante di Palazzo fra cui il *Descurso tra lu Cuorpo de Napole e lo Giagante dinto a li studii* (1820) *La lettera de lo gialante de palazzo a lo cuorpo de Napole* di Pietro Durelli (1848). Il Corpo di Napoli torna come allegoria del popolo partenopeo nelle dodici sestine in dialetto napoletano in lode della costituzione, concessa da Ferdinando II 11 febbraio del 1848 e composte da Paolo Giaramicca [Martorana 1874].

Nella *Guida sacra della città di Napoli* del 1873 lo storico Gennaro Aspreno Galante ricorda la messa in correlazione dei diversi pezzi di corpo di Napoli

È detta dal volgo Corpo di Napoli, nome sorto in relazione all'altro di Capo di Napoli, dato al capo di Partenope, benchè potrebbe pure ripetersi dal sito, che è il centro di Napoli. Sogliono i Napoletani metterei in dialogo questa statua coll'altra del Sebeto, come in Roma Pasquino e Marforio [Galante 1873, 224].

In uno scatto pubblicato a corredo dell'articolo di Ludovico de La Ville Sur-Villon, troviamo la nostra scultura ricoperta dai quotidiani del giornalista Luigi Fortunato (autore della fotografia) che sarà costretto ad abbandonare la piazzetta a seguito dei lavori di rinnovo e restauro del largo [de la Ville Sur-Villon, 1894].

Alla litografia della Napoli Antica di Raffaele d'Ambra del 1899 e alla foto della Soprintendenza B.A.S di Napoli del primo quarto del Novecento che attestavano già la scomparsa del putto cocodrillo [Clemente et al. 1993, 36], desideriamo aggiungere uno scatto che inquadra la scultura ai primi del Novecento all'interno del volume pubblicato postumo di Bartolomeo Capasso [Capasso 1905, tav. III, fig. 3].

Durante il secondo dopoguerra, due dei tre putti che circondavano in basso la divinità nonché la testa della sfinge furono staccati e trafugati.

Nel 1992 venne fondato, per volere del Museo Cappella Sansevero, il Comitato per il restauro della statua del Corpo di Napoli, Carmine Masucci ne fu il presidente. L'intento principale del Comitato fu il restauro della statua del Nilo, sotto la sorveglianza delle Soprintendenze competenti. La scultura si presentava in condizioni conservative disastrose e risultava visibile solo parzialmente a causa dell'edicola che si era posizionata innanzi al basamento della statua, come testimoniato dallo scatto di Ludovico de La Ville Sur-Villon, la piazzetta invece era adibita a parcheggio. Si associarono al Comitato oltre trecento tra privati cittadini e associazioni, il grande successo dell'iniziativa fu ottenuto anche grazie alla campagna *Una goccia per il Nilo* che promosse l'acquisto di cartoline del costo di 1.000 o 5.000 lire, in vendita presso vari esercizi commerciali del centro antico. In oltre cinquemila contribuirono al recupero della scultura.

Il 14 novembre 1993 fu presentata al pubblico la statua restaurata, in una piazza finalmente sgomberata dalle auto in sosta e interdetta al traffico. L'edicola, che un tempo era davanti al basamento, fu spostata un'area vicina, all'angolo di via Paladino. Il Comitato si sciolse alla sua naturale scadenza, prevista per il 31 dicembre 1993 e il fondo residuo della raccolta venne destinato al Comitato Spaccanapoli. La storia del recupero della scultura fu raccolta in volume intitolato *Lo sguardo del Nilo*, con i contributi di diversi studiosi e le presentazioni dei Soprintendenti Stefano De Caro e Nicola Spinosa.

Durante il restauro del 1993 furono rinvenuti bigliettini, denti ed ex-voto tra le pieghe dell'abito del dio Nilo, sintomo di un rapporto mai estinto fra la gente e la scultura che con il tempo aveva dato vita a tante leggende, come quella che narrava che la testa originaria del dio puntasse con lo sguardo verso il nascondiglio di un magnifico tesoro. La testa della sfinge fu ritrovata nel 2013 in Austria, dopo sessant'anni dal furto, dal Nucleo

Tutela Patrimonio Artistico dei Carabinieri grazie al fondamentale aiuto del Comitato per il Restauro della statua del Corpo di Napoli.

Il 25 settembre 2013, venti anni dopo *Una goccia per il Nilo*, fu ricostituito il Comitato per il restauro della statua del Corpo di Napoli. Lo scopo fu quello di intervenire nuovamente sull'opera, che necessitava di una pulitura e di una messa a punto. Il Comitato decise di lanciare la nuova campagna intitolata *Mettiamo la testa a posto*, per ricollocare la testa della sfinge nel luogo di pertinenza e restituire così alla statua una sua parte significativa. L'idea fu quella di una partecipazione dal basso del maggior numero possibile di persone: con 2 o 5 euro, fu possibile acquistare una cartolina recante la riproduzione di un disegno di Lello Esposito e contribuire così al riposizionamento del capo della sfinge. I lavori si protrassero per quasi tutto il 2014 e si conclusero solo il 15 novembre dello stesso anno: la statua fu presentata alla città con una solenne inaugurazione.

Ancora una volta il restauro era avvenuto tramite una forma di azionariato popolare, testimoniando il riconoscimento che gli abitanti di Napoli nutrono da sempre per quel monumento.

## Atlas dei Corpi. L'arte contemporanea come possibilità di interazione tra spazio pubblico e cittadinanza

Abbiamo osservato come nel corso dei secoli si sia sempre mantenuto un legame personale con la statua del Nilo, anche intimo nel caso del ritrovamento di bigliettini ed ex-voto, che evidenziano la dicotomia solo apparentemente paradossale tra spazio pubblico ed esperienza privata dello stesso. Anche il Comitato per il Restauro evidenzia un attaccamento all'opera dal basso, con la cittadinanza concretamente coinvolta nella conservazione del bene. Il progetto contemporaneo *Atlas dei Corpi*, condotto dall'artista multidisciplinare Simona Da Pozzo (Caracas, 1977) a partire dal 2019, prosegue e rinnova questa antica relazione, costruendo una nuova coscienza del patrimonio culturale attraverso pratiche relazionali e di comunità (Fig. 2).

Dal 2016 Simona Da Pozzo si interessa al tema della monumentalità pubblica, con il progetto *Hacking Monuments*, una mappatura digitale consultabile online tramite blog, dove l'artista ha annotato e continua a geolocalizzare interventi artistici o attivisti nei confronti di statue controverse collocate nello spazio urbano in più città del mondo. Da alcuni anni il tema della statuaria pubblica è infatti oggetto di indagini e contestazioni, soprattutto da parte di chi vede in esse la rappresentazione di una silenziosa oppressione sistemica ancora vigente [Freedberg 2021; Parola 2022; Riyahi 2022; Widrich 2023]. Non solo attivisti e attiviste, ma anche nel mondo dell'arte numerosi sono coloro che si relazionano ai monumenti con interventi anche effimeri, volti a riconsiderare le narrazioni oltre il semplice trionfalismo suggerito dalle dediche ai soggetti rappresentati, instaurando un nuovo rapporto con la statua e dunque con lo spazio pubblico. È il caso, per esempio, di Ivàn Argote, segnalato in *Hacking Monuments* nel 2022 per la serie fotografica *TURISTAS*, in cui l'artista fa indossare a statue di marmo e bronzo di Cristoforo Colombo e di altri personaggi legati alla storia del colonialismo, dei colorati poncho tradizionali delle regioni di collocazione dei monumenti, agendo un ironico slittamento



2.: Simona Da Pozzo, *Half a Flood*, 2023 (fotografia di Amedeo Benestante; per cortesia dell'artista).

identitario, come se fossero turisti occidentali a caccia di souvenir indigeni. A sottolineare l'attualità della ricerca, la sua presenza alla 60esima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2024, ancora con due opere legate a questi temi: *Paseo* (2022) e *Descanso* (2022-2024) [Pedrosa 2024, 216-17].

In *Hacking Monuments* Da Pozzo ha individuato e condiviso articoli, immagini e altro materiale relativo a tentativi di risemantizzare i monumenti, a partire da un'ottica intersezionale e decoloniale. Il concetto di "hackeraggio", che deriva dal mondo dell'informatica, è qui utilizzato in senso metaforico. Se l'hacker per definizione è colui o colei che utilizza le sue conoscenze per penetrare abusivamente in reti e sistemi chiusi per liberalizzarne i materiali e democratizzare l'accesso alle informazioni, utilizzare il termine a proposito delle contestazioni alla monumentalità pubblica invita a considerare il fenomeno da un punto di vista eccentrico rispetto alle narrazioni *mainstream*, che tacciano sbrigativamente di barbarie attivisti e attiviste, riconducendo le loro azioni alla cosiddetta *cancel culture* "politicamente corretta". Attraverso la chiave di lettura avanzata da Da Pozzo, invece, si indaga senza offuscamenti illogici l'azione di chi cerca non di distruggere e cancellare porzioni di storia, bensì, al contrario, di scardinarne visioni assolute e monolitiche ereditate dal passato, per arricchirle di nuove e più inclusive interpretazioni, ridisegnando lo spazio pubblico a misura di chi lo abita nel presente.

In relazione a questo, è opportuno tenere in considerazione il rapporto che cittadini e cittadine hanno abitualmente con la statuaria urbana, includendo nel ragionamento anche quelle che Germano Maifreda definisce "immagini contese" [Maifreda 2022]. Egli individua l'altro atteggiamento comunemente diffuso verso i monumenti, oltre la

contestazione: lo sguardo chino di chi attraversa la città frettolosamente, senza prestare attenzione alle figure che popolano lo spazio, spesso non sapendo più chi siano le persone rappresentate, né perché sono collocate in una strada, al centro di una piazza, oppure in un giardino. Le ragioni dietro questa generale noncuranza possono essere facilmente ricondotte a una scarsa coscienza civica e del proprio patrimonio culturale, dovuta senz'altro alla rapidità con cui ci muoviamo, senza soffermarci sui dettagli lungo il tragitto, e al progressivo svuotamento dei centri urbani, prima conseguenza della turistificazione già in atto, dove i cittadini e le cittadine, che sono coloro per cui quel patrimonio è stato pensato ed eretto, sono sostituiti da turisti a breve termine che selezionano solo alcuni fondamentali luoghi di interesse da prendere in considerazione durante il loro soggiorno, trascurando necessariamente tutto il resto. «È meglio contestare la storia o dimenticarla?» [Maifreda 2022, 12], si chiede Maifreda sin dalle prime pagine del suo saggio, riconoscendo come, tra le due alternative, la contestazione almeno si pone in una qualche relazione con il passato, lo prende sul serio, per questo lo commenta criticamente e così lo riporta al centro del dibattito.

Il concetto di riattivazione del patrimonio culturale evidenziato da queste premesse, dove è declinato in chiave di contestazione critica, torna in *Atlas dei Corpi*, stavolta da una prospettiva non conflittuale bensì affettiva nei confronti della statua del dio Nilo, con lo stesso interesse a non lasciar cadere nell'oblio storie e interpretazioni di luoghi e oggetti, ma, al contrario, fortificarle, riscriverle, se non addirittura incarnarle. *Atlas dei Corpi* è infatti un processo artistico *in progress* realizzato da e con Simona Da Pozzo in diversi accadimenti, con il sostegno dell'associazione Ex-Voto-Association for Radical Public Culture, promosso dalla Società Napoletana di Storia Patria, l'Arsenale di Napoli, e sotto il patronato del Museo Donnaregina. Un vero e proprio tentativo di "alleanza" con la statua del Nilo, per raccontare in più momenti la molteplicità dei corpi, quelli di pietra dei soggetti rappresentati, ma anche quelli del pubblico e dell'artista stessa, in carne e ossa, nonché la reciprocità della loro relazione all'interno dello spazio pubblico. La pratica è scandita in più fasi: da un'osservazione attenta dell'opera, in ogni suo dettaglio, si passa a un'indagine interdisciplinare che vuole ricostruire la storia del monumento, le interpretazioni iconografiche, le vicende di restauro, la relazione con la città [Da Pozzo 2022]. L'artista non solo mette in campo tanto la dimensione onirica che la statua le sollecita quanto le sue ricerche in archivi e biblioteche, ma coinvolge archeologi, storici, come anche passanti, scolaresche e negozianti del quartiere, sia attraverso interviste, sia invitandoli a partecipare alle sue iniziative e a contribuire al progetto con ulteriori livelli di lettura dell'opera. A differenza della già citata serie *TURISTAS* di Argote, dove è essenziale avere presente l'originale funzione simbolica dell'opera per riconoscere lo slittamento ironico dell'operazione, nel lavoro di Napoli la vicenda reale della statua è solo uno dei possibili materiali di indagine, accogliendo nel tessuto urbano dimensioni che sfuggono al canone storiografico.

Il rapporto tra monumentalità pubblica e arte contemporanea si configura qui come un'interazione che offre occasioni di reinterpretazioni inedite dell'urbe attraverso una nuova metodologia, che si sottrae soprattutto alle logiche della turistificazione, dove la mappatura della città non inquadra né approfondisce il rapporto affettivo con la cosa

pubblica [Christin 2014], riattivando una concreta operazione di cura del territorio, che crea complicità soprattutto con la cittadinanza. Lo spazio pubblico è elusivo rispetto alle logiche istituzionali dell'arte – e le opere che vi sono collocate rifuggono le interpretazioni univoche e cristallizzate nel tempo, favorendo una stratificazione di narrazioni polivalenti, che l'artista fa riemergere dal passato, e propone di aggiungere ulteriori immagini nel presente. Come dimostrato già da Giorgia Iovino, negli ultimi anni la città di Napoli è diventata un ambiente di sperimentazione privilegiato di forme artistiche territorializzate e territorializzanti, pensate per lo spazio pubblico e profondamente radicate nel contesto [Iovino 2021]. L'autrice fa riferimento in particolare al rione Sanità, ma il concetto di resilienza urbana *site specific* ben si presta anche alla presente circostanza. Con *Atlas dei Corpi* Da Pozzo diventa regista di un concerto di attività, aggregatrice di corpi e iniziative. A sua volta, la statua del Nilo diventa contemporaneamente *medium* e oggetto dell'azione, un processo in corso più che un'opera assoluta. Per usare le parole di Mechtild Widrich, potremmo definirlo un "Performative Monument" [Widrich 2014], un monumento performativo, per quanto il concetto possa sembrare apparentemente ossimorico. Se nei primi anni del Duemila si ritenevano alternative tra loro le istanze di permanenza e quelle di trasformazione nell'arte ambientale [Crispolti 2003], Gabi Scardi osserva come attualmente: «proprio la possibilità che i fattori di permanenza e di trasformazione si coniughino consente a opere "permanenti" di mantenere rilevanza. L'opera accompagna così le condizioni, le sollecitazioni del tempo, pur senza rinunciare a sé stessa e al proprio senso, legata a diversi fattori, alcuni intrinseci all'opera, altri esterni» [Scardi 2023, 109].

È possibile dunque considerare *Atlas dei Corpi* come un lavoro basato esattamente sul principio del bilanciamento di poli opposti, che costantemente si rovesciano nel loro contrario: storia e attualità, temporalità persistente del monumento e azione effimera compiuta nel presente, spazio pubblico ed esperienza privata, fruizione personale e immaginario collettivo, luoghi reali e immaginari, ricerca e pratica, corpo inerte dell'opera e corpi vivi che interagiscono nell'ambiente. Attraverso queste tensioni attive si rinegozia costantemente il significato del monumento nel presente, perno di una nuova coscienza del luogo e di chi lo abita. Il dispositivo artistico contemporaneo inverte così un processo che parte dall'artista e si ramifica nella comunità locale, che raccoglie l'invito di Da Pozzo e considera spazi urbani altrimenti trascurati, riscoprendoli da una nuova prospettiva. Ciò non smarrisce l'originale funzione simbolica dell'opera, ma lascia emergere così anche la dimensione "intima", privata, di interagire con la statua: è il caso della spontanea ritualità nata durante la raccolta dell'acqua piovana per l'azione che compone *Raccogliere l'acqua del Nilo Quando Piove* (Fig. 3).

In più momenti del 2023, Da Pozzo si è infatti recata nelle giornate di pioggia nei pressi del Corpo di Napoli, per raccogliere e conservare l'acqua che scivolava sul marmo. È l'artista a raccontare in un'intervista a chi scrive di aver visto alcuni passanti avvicinarsi durante l'operazione e lavarsi il volto con la stessa pioggia gocciolante dal Nilo, partecipando alla singolare operazione in modo imprevisto. La vicenda fa emergere l'altro elemento centrale della ricerca di Da Pozzo: l'impossibilità di un'interpretazione assoluta dell'opera pubblica, così come tradizionalmente è possibile credere, ma un'apertura



3.: Simona Da Pozzo, *Raccogliere l'acqua del Nilo quando piove*, 2023 (fotografia di Amedeo Benestante, cortesia dell'artista).

al molteplice, finanche al senso laterale, che attribuisce valore alle dinamiche relazionali con chi attraversa lo spazio. Accogliendo questo assunto, si riconosce che non ci sono gerarchie di significato: le analisi storico-iconografiche consolidate nei secoli trovano spazio tanto quanto le riletture contemporanee e creative, poiché tutto confluisce nell'identità cangiante del monumento. Anche queste eccedenze alla regia di Da Pozzo, non normate dal suo progetto, diventano spontaneamente parte della ricerca, a fortificarne gli assunti principali.

I risultati dell'azione, insieme ad altri lavori, sono stati presentati nella mostra *It's Raining Gods (& Goddesses)* presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (11 ottobre 2023 – 11 marzo 2024), a cura di Ex-Voto Radical Public Culture e Rita Di Maria, nonché parte dell'iniziativa *L'Egitto e Napoli tra Antico e Contemporaneo* del MANN (Fig. 4). Davanti a un progetto così sfaccettato come *Atlas dei Corpi*, composto da prodotti diversi, realizzati in più momenti, è opportuno porsi infatti la questione della restituzione di tutte le attività, della generazione di un qualche archivio che possa preservare la pratica e dunque la statua da un nuovo oblio. Nel caso dell'esposizione, il museo si apre al territorio, al di fuori dei suoi spazi, entrando in quello pubblico e confrontandosi con questioni contemporanee. La statua del Nilo, a sua volta, entra nel museo attraverso

la mediazione operata da Da Pozzo, e diventa punto di vista inedito per rileggere anche alcune parti della collezione, in uno scambio vicendevolmente fruttuoso [Da Pozzo 2023]. Ciò apre a una nuova, ulteriore questione, che riguarda la resistenza delle pratiche effimere di riattivazione monumentale, generando un archivio tangibile e visibile al pubblico che possa custodire la memoria del processo e trasformarlo a sua volta in strumento critico che commenta la collezione permanente, genericamente statica nella sua classificazione museografica.

In anni di contestazioni anche aspre nei confronti della monumentalità pubblica *Atlas dei Corpi* di Simona Da Pozzo si offre come alternativa possibile nella mediazione tra lo spazio pubblico e chi lo abita. Un caso virtuoso di arte non solo relazionale ma *context specific*, che invita il pubblico – non mero ricettore di stimoli, ma parte attiva dell’iniziativa – a riappropriarsi del proprio patrimonio culturale, arricchendolo di nuove possibili interpretazioni, e innescando quindi un processo di cura della cosa pubblica, come contrasto al degrado e all’oblio della memoria civica e storica.

## Bibliografia

- ADAMO MUSCETTOLA S. (1984). *Napoli e l’immaginario antico tra ’600 e ’800*, in «Prospettiva», n. 39, pp. 2-10.
- BELLORI G. P. (1672). *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi.



4.: Veduta della mostra *It's Raining Gods (& Goddesses)* [Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2023] (fotografia di Amedeo Benestante, per cortesia dell’artista).

- BONUCCI C.; MODESTINO C. (1825). *Napoli e contorni de signori Carlo Bonucci architetto e Carmine Modestino*, Napoli, Angelo Coda, 1825.
- BRUNO F. S. (1855). *L'osservatore di Napoli, ossia, Rassegna delle istituzioni civili, de' pubblici stabilimenti, de' monumenti storici ed artistici, e delle cose notevoli di Napoli*, Napoli, Stamperia del Vaglio.
- CAPACCIO G. C. (1630). *Il forastiero, dialoghi di Giulio Cesare Capaccio*, Napoli, G.D. Roncagliolo.
- CAPASSO B. (1905). *Napoli greco-romana*, Napoli, Arturo Berisio.
- CARBONE A.L. a cura di (2009). *Immagini / Filostrato*, Palermo, Duepunti edizioni.
- CARTARI V. (1647). *Imagini Delli Dei de Gl'antichi di Vincenzo Cartari Reggiano: Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l'adietro osseruate simiglianze. Cauate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza Da Lorenzo Pignoria Padoano. Aggiunteui le Annotazioni del medesimo sopra tutta l'opera*, Venezia, Cristoforo Tommasini.
- CATELLO E. (1992). *Il Corpo di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, Napoli, Arte Tipografica Napoli, pp. 31-32.
- CELANO C. (1692). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri*, Napoli, Giacomo Raillard.
- CEVA GRIMALDI F. (1857). *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli, A. Furni.
- CHRISTIN R. (2014). *L'usure du monde, critique de la déraison touristique*, Parigi, L'échappée, (trad. it., 2019. *Turismo di massa e usura del mondo*, elèuthera, Milano).
- CICOGNARA L. (1823-1825). *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, vol. VI, Venezia, Tipografia Picotti.
- CLEMENTE M; DE CARO S., SPINOSA N., MASUCCI N. (1993). *Lo sguardo del Nilo: storia e recupero del "corpo di Napoli"*, Napoli, Colonnese.
- COIRO L. (2010). *Passaggi di consegne: Ercole Ferrata a Napoli e i rapporti con Cosimo Fanzago e Andrea Falcone*, in «Registro Stampa presso il Tribunale di Napoli», n. 26, pp. 469-504.
- CONTARINO L. (1569). *La nobiltà di Napoli, in dialogo, del reverendo padre fra Luigi Contarino, dell'ordine de' cruciferi Napoli*, Napoli, Giuseppe Cachi.
- CRISPOLTI E. (2003). *Priorità ambientale urbana. Arte/architettura/città forum progetti e altro*, Roma, Prospettive edizioni.
- CRISTILLI A. (2012). *Le sculture da Neapolis nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Giannini Editore.
- CRISTILLI A. (2020). *Nilotica neapolitana. Reconsiderando la estatua del dios-río Nilo de Nápoles*, in José Miguel Noguera Celdrán, Isabel López García, Luis Baena del Alcázar, *Satyrica signa - Estudios de arqueología clásica en homenaje al profesor Pedro Rodríguez Oliva*, Granada, Comares, pp. 259-266.
- D'AFFLITTO L. (1834). *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli compilata dall'abate Luigi D'Afflitto*, Napoli, Tipografia Chianese.
- DA POZZO S. (2022). *Quando sbucci il marmo; si fa latte; fiume o vapore*, Napoli, Ex-Voto Association for Radical Public Culture.
- DA POZZO S., a cura di (2023). *It's Raining Gods (& Goddesses)*, Napoli, Ex-Voto Association for Radical Public Culture.
- DE LA VILLE SUR-YLLON L. (1894). *Il corpo di Napoli e la "Capa" di Napoli*, in *Napoli nobilissima*, Napoli, Arte Tipografica Napoli, vol. III, fasc. 2, pp. 23-26.

- DE FALCO B. (1549). *Descrizione dei Luoghi Antichi di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Giovanni Francesco Sukanappo.
- DE ROSA T. (1702). *Ragguagli storici della origine di Napoli della campagna felice d'Italia ordinati dal signor d. Tommaso De Rosa degli antichi signori del castel di Rosa Guarani, & c. Colle notizie raccolte dal di lui zio signor d. Ignazio De Rosa*, Napoli, Nuova stamperia degli eredi di Monaco.
- DE SALVIA F. (1983). *Cultura egittologica di Napoli fra Cinquecento ed Ottocento*, in *Civiltà dell'antico Egitto in Campania: per un riordinamento della collezione egiziana del Museo archeologico nazionale di Napoli*, raccolta di studi in occasione della Mostra (Museo archeologico nazionale, Napoli, giugno-settembre 1983), a cura di Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli, Tempi Moderni, pp. 79-83.
- DE SALVIA F. (2014-2015). *Bibliotheca ægyptiaca neapolitana. Egitto antico e moderno a Napoli prima dell'Unità*, in «Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli», vol. 77, pp. 43-44.
- EGIZIOM. (1751). *Opuscoli volgari, e latini del Conte Matteo Egizio napoletano Regio Bibliotecario*, Napoli, Angelo Vocola.
- FRAU P. (2017). *Le Eikónes di Filostrato Maggiore. La fortuna del testo nella letteratura artistica e nell'arte del Cinquecento e di inizi Seicento*, tesi di dottorato, Università di Firenze.
- FREEDBERG D. (2021). *Iconoclasm*, Chicago, The University of Chicago Press.
- GALANTE G. A. (1873). *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno.
- GALANTI G. M. (1845). *Nuova guida per Napoli: e suoi contorni di Giuseppe M.a Galanti*, Napoli, Tipografia all'insegna del Diogene.
- GIUSTI P. (2002). *Sui putti di Duquesnoy ed un rilievo in pietra di paragone del Museo di Capodimonte*, in «Confronto: studi e ricerche di storia dell'arte europea», Roma, nn. 14-17, pp. 222-229.
- GRECO G. (2018). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli edizione critica della ristampa del 1792 con le aggiunte del 1724 e del 1758-59*, Napoli, Rogiosi Editore.
- HASKELL F.; PENNY N. (1981), *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, Yale University Press (trad. it., 1984, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino, Einaudi).
- IOVINO G. (2021). *Imprese di comunità, patrimonio culturale e sviluppo turistico in aree urbane marginali. Il "modello Sanità" a Napoli e la sua resilienza*, in «Annali del Turismo», vol. X, pp. 85-106.
- MAIFREDA G. (2022). *Immagini contese. Storia politica delle figure dal Rinascimento alla cancel culture*, Milano, Feltrinelli.
- MARTORANA P. (1874). *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi.
- MARZULLO F. (1823). *Guida del forestiere per le cose piú rimarchevoli della città di Napoli*, Napoli, Saverio Giordano.
- NAPPI E. (1980) *Documenti su fontane napoletane del Seicento*, in *Napoli nobilissima*, Napoli, Arte Tipografica Napoli, pp. 16-31.
- NAPPI E. (1983). *I vicerè e l'arte a Napoli*, in *Napoli nobilissima*, Napoli, Arte Tipografica Napoli, pp. 41-57.
- NOVELLI A. (1861). *Guida della città di Napoli e contorni*, Napoli, Francesco Rossi-Romano.
- NOBILE G. (1855). *Descrizione della Città di Napoli e delle sue vicinanze*, Napoli, Gaetano Nobile.
- PAROLA L. (2022). *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Torino, Einaudi.

- PARRINO D. A. (1725). *Nuova Guida De' Forastieri Per osservare, e godere le curiosità più vaghe e più rare della Fedelissima Gran Napoli Città Antica e Nobilissima*, Napoli, Parrino.
- PEDROSA A., a cura di (2024) *Biennale Arte: Stranieri ovunque*, Venezia, La Biennale di Venezia.
- PERRINO M. (1830). *Dettaglio di quanto è relativo alla città di Napoli dalla sua origine fino al presente Napoli*, Napoli, Tipografia Plautina.
- PISTOLESI E. (1845). *Guida metodica di Napoli e suoi contorni per vedere con nuovo metodo la città: adorno di pianta e vedute litografate*, Napoli, Giuseppe Vara.
- RIYAHY Y. (2022). *Appunti di iconoclastia contemporanea: la distruzione delle immagini per la creazione di nuovi immaginari*, in *Behind the Image, Beyond the Image*, a cura di G. Argan, L. Gigante, A. Kozachenko-Stravinsky, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- SARNELLI P. (1685). *Guida de' forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto. Ritrovata colla lettura de' buoni scrittori, e colla propria diligenza dall'abate Pompeo Sarnelli. Ornata di vaghissime figure*, Napoli, Giuseppe Roselli.
- SCARDI G. (2023). *Permeabile e performativa: l'opera pubblica come potenziale elemento cardine tra luogo, tempo, soggetto, istituzione*, in *Arte e spazio pubblico*, a cura di Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della cultura, Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 108-113.
- SIGISMONDO G. (1788). *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, vol. 1, Napoli, Fratelli Terres.
- SUMMONTE G. A. (1675). *Historia della città e regno di Napoli*, Napoli, Antonio Bulifon.
- TARCAGNOTA G. (1566). *Del sito, et lodi della città di Napoli con vna breue historia de gli re suoi, & delle cose più degne altroue ne' medesimi tempi auenute di Giouanni Tarchagnota di Gaeta*, Napoli, Scotto.
- TERMINIO M. A. (1581). *Apologia di tre illustri Seggi di Napoli*, Venezia, Domenico Farri.
- TUTINI C. (1644). *Dell'origine e fvdatione de' Seggi di Napoli, del tempo in che furono instituiti, e della separation de' Nobili dal Popolo; Del supplimento al Terminio, oue si aggiungono alcune Famiglie tralasciate da esso alla sua Apologia, & Della Varietà della Fortuna confirmata con la Caduta di molte famiglie del Regno*, Napoli, Ottavio Beltrano.
- VILLANI G. (1526). *Cronaca di Partenope; Tractato dei bagni dei Pozzuoli Tripergole ed Agnano*, Napoli, Francesco del Tупpo.
- VOLPI C. (1996). *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari (1571 e 1615)*, in «Storia dell'Arte», n. 74, pp. 48-80.
- WIDRICH M. (2014). *Performative monuments. The rematerialisation of public art*, Manchester, Manchester University Press.
- WIDRICH M. (2023). *Monumental Cares. Sites of history and contemporary art*, Manchester, Manchester University Press.

### Sitografia

- DA POZZO, S. (2016), *Hacking Monuments*, <https://hackingmonuments.tumblr.com/>[1 dicembre 2024].

**POSTFAZIONE**

**AFTERWORD**



# QUESTIONI APERTE E SPUNTI DI RIFLESSIONE PER LA STORIA URBANA TRA MEMORIA, RAPPRESENTAZIONE E INTERSEZIONI DISCIPLINARI

## OPEN QUESTIONS AND REFLECTIONS FOR URBAN HISTORY: BETWEEN MEMORY, REPRESENTATION, AND DISCIPLINARY INTERSECTIONS

MASSIMILIANO SAVORRA

Tracciando un articolato panorama di questioni, metodologie e prospettive di ricerca, i contributi presentati a Napoli nel seminario AISU *Intersezioni* del maggio 2024 – ora ripensati, ampliati e raccolti nel presente volume – offrono un'occasione preziosa per interrogarsi sulla natura stessa della storia urbana, intesa come crocevia privilegiato di saperi, luogo di dialogo costante non soltanto con la storia dell'arte, ma anche – si potrebbe dire, richiamando il titolo di un volume del 2004 – con le *tante storie*. E proprio quell'opera, frutto di un incontro tenutosi a Venezia nel 2002, nell'ambito del Dottorato in Storia dell'architettura e della città, può a buon diritto essere considerata un punto di riferimento, da un lato, per l'attenzione rivolta ai differenti modi di “fare storia”, dall'altro, per l'urgenza di individuare strumenti capaci di parlare ai giovani studiosi di oggi, non sul piano astratto delle metodologie, ma attraverso la concretezza dei casi di studio,

By outlining a complex panorama of issues, methodologies, and research perspectives, the contributions presented in Naples during the AISU *Intersezioni* seminar of May 2024 – now reconsidered, expanded, and gathered in this volume – offer a valuable opportunity to reflect on the very nature of urban history. This field may be understood as a privileged crossroads of knowledge, a space of ongoing dialogue not only with art history but also – invoking the title of a 2004 volume – that of the *tante storie*. That very work, the outcome of a meeting held in Venice in 2002 as part of the Doctorate in History of Architecture and the City, can rightly be considered a point of reference: on the one hand, for its focus on the different ways of “making history,” and on the other, for its urgency in identifying tools capable of engaging today's young scholars – not in the abstract realm of methodologies, but through the concrete investigation of case studies articulated

articolati su scale diverse. L'intento – come scriveva allora Donatella Calabi – era quello di educare gli storici, provenienti da ambiti e tradizioni differenti, a leggersi reciprocamente, o meglio ancora a incontrarsi “in cantieri definiti in comune”: spazi condivisi di ricerca e confronto, dove la pluralità delle storie potesse diventare terreno fertile di nuove sintesi disciplinari.

A oltre vent'anni di distanza, nel tentativo di restituire l'intensità e la ricchezza dei temi emersi durante il seminario napoletano, si rivela oggi particolarmente efficace la metafora – mutuata dal lessico della rappresentazione digitale – della “nuvola di punti”; un'immagine, densa di suggestioni, che ben si presta a evocare la costellazione di coordinate, nodi e traiettorie che hanno preso forma attraverso gli interventi presentati, ma anche – e forse soprattutto – nelle discussioni che ne sono seguite, disseminate di rimandi, slittamenti e connessioni inattese. In questa trama intricata, che non si lascia ridurre a una linearità ordinatrice, emergono tuttavia alcune ricorrenze semantiche, veri e propri nuclei concettuali attorno a cui si addensano riflessioni e interrogativi. Tra questi, la questione dei modelli e delle copie, intesa come dialettica fra originalità e riproduzione; le forme della scrittura storica e l'impiego delle fonti – in particolare quelle cartografiche – quali strumenti capaci di esplorare lo spazio e il tempo, come nei casi esemplari di Chioggia, Adria, L'Aquila, Napoli; le finalità molteplici e talora ambigue delle rappresentazioni, siano esse devozionali, documentarie o celebrative; i temi delle cronologie imperfette e delle coesistenze temporali; i giochi di scala, che impongono un costante scambio fra piani di osservazione differenti. A ciò si aggiungono le modalità di visione e rappresentazione delle microstorie urbane, le forme della figurazione e della configurazione spaziale, l'impiego della statuaria quale dispositivo sociale, pedagogico, celebrativo o di marcatura del territorio; fino a toccare i nodi problematici della manipolazione storica

across multiple scales. The aim, as Donatella Calabi wrote at the time, was to educate historians from diverse backgrounds and traditions to read one another, or better still, to meet “in workshops defined in common”: shared spaces of research and exchange, where the plurality of histories could become fertile ground for new disciplinary syntheses.

More than two decades later, in attempting to capture the intensity and richness of the themes that emerged from the Neapolitan seminar, the metaphor of the *point cloud* – borrowed from the lexicon of digital spatial analysis – proves particularly effective. It is an evocative image, well-suited to expressing the constellation of coordinates, nodes, and trajectories that took shape through the presentations, but also – and perhaps above all – through the ensuing discussions, rich in references, displacements, and unexpected connections. Within this intricate web, which resists any form of linear ordering, certain semantic recurrences nevertheless emerge, true conceptual nuclei around which reflections and questions coalesce. Among these are the issue of models and copies, conceived as a dialectic between originality and reproduction; the forms of historical writing and the use of sources – particularly cartographic ones – as tools for exploring space and time, as seen in the exemplary cases of Chioggia, Adria, L'Aquila, and Naples; the multiple and at times ambiguous purposes of representations, whether devotional, documentary, or celebratory; themes of imperfect chronologies and temporal coexistence; and shifts in scale, which demand a constant negotiation between different planes of observation. Further elements include the modes of viewing and representing urban microhistories; the forms of figuration and spatial configuration; the use of statuary as a social, pedagogical, celebratory, or territorial-marking device; and, ultimately, the problematic nodes of historical manipulation and the construction – or deconstruction – of collective memory. Notably, questions related to the memory of antiquity and the poetics of the ephemeral

e della costruzione – o decostruzione – della memoria collettiva. In particolare, le questioni connesse alla memoria dell'antico e alla progettualità dell'effimero hanno avuto, in alcuni contributi, uno spazio di rilievo singolare, dispiegandosi lungo registri e scorci plurimi, spesso intrecciati. Non si può prescindere dal richiamare la cosiddetta “monumentomania sabauda”, che ha rappresentato uno snodo cruciale nelle pratiche celebrative e nelle strategie identitarie; quest'ultime hanno segnato la costruzione del paesaggio urbano italiano, dando vita a una riflessione ormai consolidata e ampiamente articolata in una vasta bibliografia.

Tuttavia, ciò che più nettamente emerge dal confronto sviluppatosi nel corso del seminario – e, per estensione, nei saggi raccolti in questo volume – è la necessità di interrogare la natura stessa della storia urbana, come disciplina autonoma, ma soprattutto come terreno di incontro e dialogo fra prospettive e metodi diversi. L'assunto, ormai consolidato all'interno della comunità scientifica dell'AIUSU, che riconosce nella storia urbana un luogo privilegiato di scambio interdisciplinare, si carica oggi di nuove domande, urgenti e stimolanti: quale effettiva pluralità stiamo praticando? Ha senso configurare la storia urbana come disciplina a sé stante che dialoga in un campo di intersezioni, se essa stessa è, come abbiamo detto, frutto di intrecci e contaminazioni? E ancora: come si costruiscono e si interpretano le storie e le narrazioni quando queste si intrecciano in modo così complesso? Le molteplici questioni affrontate, infatti, si sono aperte a ulteriori interrogativi, dimostrando come ciascun tema porti con sé la necessità di esplorare relazioni che travalicano il mero ambito urbano, per investire gli immaginari collettivi, le strategie comunicative e le pratiche di propaganda – come testimoniato dalle riflessioni sulle allegorie politiche, sui simulacri dei sovrani assenti o sulle macchine celebrative (nelle analisi di Laura García Sanchez, Paola Setaro, Maria Cecilia Lovato, Sara Rago) – sino a lambire le

received special emphasis in several contributions, unfolding across multiple and often intertwined registers and perspectives. One cannot overlook the so-called “Savoy monumentomania,” which represented a crucial turning point in celebratory practices and identity strategies; strategies that shaped the construction of the Italian urban landscape, and which have since been the subject of a consolidated and extensively developed body of scholarship.

However, what most clearly emerges from the exchange that unfolded during the seminar – and, by extension, in the essays gathered in this volume – is the need to interrogate the very nature of urban history: not only as an autonomous discipline, but above all as a terrain of encounter and dialogue between diverse perspectives and methods. The premise – by now well established within the AIUSU scholarly community – that urban history constitutes a privileged site for interdisciplinary exchange is today charged with new, pressing, and thought-provoking questions: What kind of plurality are we truly practicing? Does it make sense to conceive of urban history as a distinct discipline engaging in a field of intersections, if it is itself, as we have said, the product of entanglements and contaminations? And again: how are histories and narratives constructed and interpreted when they intertwine with such complexity? The many issues addressed have, in fact, opened up further questions, revealing how each theme entails the necessity of exploring relationships that extend beyond the strictly urban sphere, reaching into collective imaginaries, communicative strategies, and practices of propaganda – as demonstrated by the reflections on political allegories, the simulacra of absent sovereigns, and celebratory machines (in the analyses by Laura García Sanchez, Paola Setaro, Maria Cecilia Lovato, and Sara Rago) – and even touching on political strategies and identity dynamics, as explored in the research of Martina Volpato, Timothy McCall, and Constance Marq. On closer inspection, however, these latter aspects appear to emerge more faintly than one

strategie politiche e le dinamiche identitarie, sollecitate dalle ricerche di Martina Volpato, Timothy McCall e Constance Marq. A uno sguardo più attento, queste ultime sembrano tuttavia emergere in maniera più attenuata di quanto sarebbe ragionevole aspettarsi, soprattutto nel modo in cui si intrecciano e si sovrappongono, delineando un panorama complesso e in parte ancora da esplorare appieno. L'impressione complessiva che si ricava è che, ancora una volta, gli storici dell'arte – portatori di uno sguardo che eleva la visione a senso primario ed essenziale – possano trovare nuovo nutrimento nel dialogo con strumenti e categorie concettuali sempre più aperti alla mobilità, al mutamento, alla fluidità.

Non è dunque tanto la città, intesa come campo di indagine, a porsi come elemento problematico – anzi si conferma saldo e fecondo oggetto di studio – quanto piuttosto la storia urbana in sé, nelle sue difficoltà a configurarsi come autentico terreno di incontro disciplinare. Tale indeterminazione, tuttavia, non va interpretata come un limite metodologico né come sintomo di una crisi epistemologica, ma piuttosto come il segno di una storia che si mantiene in continuo divenire, una “storia senza aggettivi”, per riprendere la felice definizione utilizzata da Marco Folin.

Con questa angolazione, risulta ancora fecondo volgere lo sguardo alla lezione di Henri Lefebvre e al suo *La production de l'espace*, pubblicato nel 1974, che in molti modi ha rappresentato una svolta paradigmatica, anticipando un vero e proprio *cultural turn*, la cui eco si è dispiegata in molteplici sviluppi successivi. Lefebvre, come è noto, aveva richiamato l'attenzione sull'ambiente fisico della città, stimolando l'emergere di una nuova consapevolezza dell'*urban environment*, fino ad allora spesso relegato a mero sfondo inerte delle vicende storiche. Lo studio dei processi storici veniva così riallocato in luoghi concreti, tangibili, riconosciuti come veri e propri teatri di relazioni sociali, di attività umane, di significati e di identità.

might reasonably expect, particularly in the way they intersect and overlap, outlining a complex and as-yet only partially explored landscape. The overall impression is that, once again, art historians – bearers of a gaze that elevates vision to a primary and essential sense – may find renewed nourishment in dialogue with tools and conceptual categories increasingly attuned to mobility, transformation, and fluidity.

It is not, then, the city – as an object of investigation – that presents itself as problematic; on the contrary, it remains a solid and fertile subject of study. Rather, it is urban history itself that reveals its difficulty in constituting a truly shared disciplinary ground. Yet this indeterminacy should not be read as a methodological shortcoming or as a sign of epistemological crisis, but rather as the mark of a history that remains in perpetual becoming, to borrow Marco Folin's incisive expression “a history without adjectives”.

From this perspective, it remains fruitful to return to the lesson of Henri Lefebvre and his *La production de l'espace*, published in 1974 – a work that, in many ways, marked a paradigmatic shift, anticipating a full-fledged *cultural turn* whose echoes have since reverberated through numerous subsequent developments. As is well known, Lefebvre drew attention to the city's physical environment, prompting a new awareness of the *urban environment*, which until then had often been relegated to the role of a mere inert backdrop to historical events. In this view, the study of historical processes was relocated to concrete, tangible spaces, acknowledged as genuine theatres of social relations, human activity, meaning, and identity.

In a more recent horizon, an equally stimulating contribution is offered by Andrea Pinotti's essay on the *nonument* – conceived as a paradox of memory – which probes the tension between the various spatialities that monuments – or rather, *nonuments* – embody. As the twentieth century has taught us, Pinotti writes, it is the present that constructs its own past; thus, the only way to transmit it is by distorting and betraying it, through ongoing reinterpretation.

In un orizzonte più recente, si rivela altrettanto stimolante il confronto con un saggio di Andrea Pinotti sul “nonumeto”, inteso come paradosso della memoria, che indaga la tensione tra le diverse spazialità insistenti nei monumenti, o meglio, nei “nonumenti”. Come il Novecento ci ha insegnato, scrive Pinotti, è il presente a costruire il proprio passato; pertanto, l’unica via per tramandarlo è distorcerlo e tradirlo, reinterpretandolo continuamente. Da un lato, dunque, i monumenti si configurano come la “materializzazione di questo gesto operativo”, ovvero del ricordo come produzione attiva nel presente, come emerge con chiarezza nei contributi di Veronica Tulli, Alberto Pirro e di altri studiosi; dall’altro, ne rappresentano al contempo l’occultamento, poiché spesso sono concepiti come dispositivi neutri, che si limitano – o almeno si illudono – di riportare fedelmente un evento passato, permettendone così, proprio per questa loro apparente neutralità, la dimenticanza. Come osserva Pinotti, l’atto stesso di *annotare* – e quindi di affidare a un supporto materiale un’informazione – libera la memoria dal compito di conservarla, poiché si dispone di un dispositivo esterno, sempre consultabile all’occorrenza. In altri termini, annotare equivale a permettere di dimenticare. È questo il cuore della riflessione che anima l’intero pensiero di Pinotti sulla “nonumentalità” e che si riflette in alcuni contributi del convegno dedicati alla statuaria urbana: la paradossalità insita nel *pro-memoria* in quanto tale, nel suo stesso farsi atto di ricordo e al contempo di oblio. Si tratta di osservazioni, a mio avviso, di grande valore, che sarebbe opportuno condividere soprattutto con le nuove generazioni di studiosi, nella speranza che esse rappresentino uno stimolo fertile per un approfondimento ulteriore. Un invito, insomma, a sviluppare nuovi percorsi di ricerca, capaci di esplorare con rigore critico e consapevolezza la complessità delle relazioni tra spazio, memoria, rappresentazione e progetto urbano.

Monuments, then, appear on one hand as the “materialisation of this operative gesture”, that is, of memory as an active production in the present, as clearly emerges in the contributions of Veronica Tulli, Alberto Pirro, and others; on the other hand, they simultaneously represent its obfuscation, as they are often conceived as neutral devices, whose purpose is merely – or so they claim – to faithfully record a past event, thereby enabling, by virtue of this very illusion of neutrality, its oblivion. As Pinotti observes, the act of annotation itself – entrusting information to a material support – frees memory from the task of preserving it, as it delegates that task to an external device, always available for consultation. In other words, to annotate is to allow forgetting. This is the core of Pinotti’s reflection on “nonumentality,” and it resonates with several contributions from the conference that focused on urban statuary: the paradox inherent in the *pro-memoria* as such, in its very constitution as both an act of remembrance and an act of forgetting. These are, in my view, highly valuable insights, which ought to be shared especially with the new generations of scholars, in the hope that they may serve as fertile stimuli for further investigation. In short, this is a call to develop new paths of research, capable of exploring with critical rigor and heightened awareness the complex relationships between space, memory, representation, and urban design.



## GLI AUTORI

**Margherita Antolini** è architetto e dottoranda in Storia dell'architettura al Politecnico di Torino, dove sta sviluppando una ricerca sulla scenotecnica alla corte del cardinale Ottoboni. Dopo la laurea triennale in Architettura (IUAV) e magistrale in Architettura (Restauro) (Università La Sapienza) con una tesi sulla ricostruzione di apparati effimeri barocchi, collabora con diversi istituti di ricerca e studi di architettura focalizzati sul patrimonio e sulla conservazione a Roma e a Seoul. Fa parte del comitato editoriale di *Ardeth* e attualmente collabora a diversi progetti presso la Bibliotheca Hertziana.

**Guiomar Antorán Pilar** è laureata in Storia dell'Arte presso l'Universidad de Salamanca (Grado) e Laurea Magistrale in Patrimonio Storico: Ricerca e Gestione presso l'Universidad de Castilla-La Mancha (Máster), ha esperienza in diversi ambiti legati alla Storia dell'Arte. Vincitrice di un contratto FPI finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación del Governo di Spagna, attualmente realizza la sua tesi dottorale nel Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid). Fa parte del Progetto I+D+i *Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, interpretaciones*. La sua linea di ricerca si concentra sulle donne nobili nella città in Età Moderna, analizzando i loro spazi urbani, il ruolo che ricoprirono, le loro relazioni e le storie di vita.

**Giulia Becevello** è dottoranda in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Padova. Il suo progetto di ricerca *Paesaggi di villa nel Delta del Po: mappare il patrimonio costruito delle terre di bonifica* riguarda le proprietà delle famiglie veneziane nel territorio polesano e delizioso (supervisor Elena Svalduz). Si è specializzata in Beni storico artistici nel 2022 discutendo una ricerca successivamente pubblicata nella monografia *Un monastero-villa sui Colli Euganei: San Daniele in Monte. Storia, architettura e paesaggio monastico* (Padova University Press, 2023). Si è laureata nel 2020 in Storia dell'Arte nel medesimo Ateneo con una tesi magistrale dedicata alle trasformazioni sul lungo periodo delle proprietà della famiglia Pola nel Trevigiano. Sempre a Padova ha conseguito la laurea triennale in Storia e tutela dei Beni artistici e musicali, discutendo la tesi intitolata *Riscoprire l'Antico: il Tempio di Minerva ad Assisi e Andrea Palladio*.

**Alev Berberoğlu** is a postdoctoral fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History in Rome, and at present she works on her research project entitled “The Image of Naples in Sultan Abdülhamid II’s Photography Collection.” In 2023, she obtained her doctoral degree from the Department of Archaeology and History of Art at Koç University with her dissertation entitled “Unwritten Histories of Photography: Elisa Zonaro, an Italian Photographer in Ottoman Istanbul.” During her doctoral years, she studied at the University of Bologna within the Erasmus+ exchange programme, and she conducted research in Paris in affiliation with CETOBaC as a recipient of the French Embassy Research Fellowship. Prior to her PhD studies, she received her MA in Arts Management from Yeditepe University and completed her BA with a double major in English Language and Literature, and Latin Language and Literature at Istanbul University.

**Costanza Broli** è dottoranda in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche (XXXVII ciclo) presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, con una tesi inerente alle collaborazioni tra specialisti nella pittura di genere (tutor: prof.ssa Paola D'Alconzo). Laureata *cum laude* in Storia e tutela dei beni artistici e musicali (2018) e Storia dell'arte (2021) presso l'Università degli Studi di Padova (relatore: prof.ssa Mari Pietrogiovanna), ha completato il corso di alta formazione *La circolazione dell'opera d'arte* dell'Università degli Studi di Brescia (2021) e conseguito il diploma in *Renaissance Italian Paleography* presso il Warburg Institute (2022). Interessata a collezionismo e tecniche artistiche, collabora con gallerie e riviste redigendo *expertise* e articoli. Tra gli organizzatori del convegno internazionale *Tracce d'Identità* (Napoli, 26-27/02 c.a.), parteciperà alla spring school *Risk Management for Cultural Heritage* (Padova, 8-12/04 c.a.).

**Francesca Castellani** è professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università Iuav di Venezia e il dottorato in Storia dell'Arte a Venezia. I suoi interessi si rivolgono alle dinamiche di proiezione culturale nel revivalismo e nell'orientalismo ottocentesco, alla costruzione di canoni culturali come l'Impressionismo, alla storia dei processi espositivi, alle pratiche partecipative nella dimensione urbana. Sin dal 1995 si è dedicata alla storia della Biennale di Venezia come possibile paradigma per la storia delle esposizioni. Su questo tema ha curato convegni e giornate di studio (*Lo Scrittoio della Biennale*, 2009-oggi; *Esposizioni/Exhibition*, 2017; *Staging Exhibit Display*, 2022-2024), diretto volumi (*Lo Iuav e la Biennale di Venezia*, 2016; *Crocevia Biennale*, 2017; *Esposizioni/Exhibition*, 2018; *Questioning Exhibit Display*, in press) e scritto diversi saggi. Il suo libro *Ricerche sulla Biennale* è in pubblicazione con Postmedia di Milano. Ha coordinato gruppi di ricerca, tra cui *Visualizing Venice Biennale* (segmento del progetto *Visualizing Venice: 2010-2018*) e *BiTES-Biennial Theories & Stories* (2019-oggi).

**Alessio Ciannarella** è dottorando in Storia dell'arte presso l'Università di Roma La Sapienza e ricercatore pre-doc presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute, nel Dipartimento Michalsky. È membro del gruppo di ricerca “Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) and His Legacy: Art History, Museums, Conservation in the Eighteenth Century Europe” (2022-2024), finanziato da La Sapienza e finalizzato alla ricostruzione del profilo intellettuale di questo protagonista del panorama culturale del Settecento europeo. Dal 2020 è cultore della materia in Letteratura artistica e Museologia (L-ART/04) presso il Dipartimento SARAS del medesimo Ateneo.

**William Cortes Casarrubios** è dottore di ricerca in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Udine. La sua tesi verte sulla relazione tra musei d'arte contemporanea e città italiane tra anni Novanta e Duemila. Si è laureato in Storia dell'Arte nel 2018 presso la stessa università con un lavoro sui musei monografici progettati da Renzo Piano. Dal 2013 al 2018 ha anche frequentato la Scuola Superiore Universitaria «Toppo Wassermann» di Udine, dove ha ottenuto il diploma nel 2019. Ha inoltre conseguito un Master in Art Museum and Gallery Studies presso l'Università di Leicester. La tesi finale, una proposta espositiva sulla scultura del dopoguerra, ha ricevuto il prestigioso Henry Moore Institute's Dissertation Prize 2019. Ha trascorso periodi di ricerca al Centre Pompidou di Parigi, alla Menil Collection di Houston e all'Henry Moore Institute di Leeds. Ha inoltre co-curato con il Prof. Alessandro del Puppo la mostra *Mondi Possibili* (2023) presso i Musei Civici di Pordenone. È stato assegnista presso la Scuola Normale Superiore di Pisa tra 2024 e 2025.

**Bianca de Divitiis** è professoressa ordinaria di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. È stata PI del progetto ERC *Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage in Renaissance Southern Italy* (2011-2016) e del progetto PRIN *Rinascimento nell'Italia meridionale e nelle isole: patrimonio culturale e tecnologia*. Ha partecipato a diversi progetti internazionali ed è membro di diversi comitati scientifici internazionali (KHI, Palladio Museum, La Capraia, Pio Monte e Palazzo Reale di Napoli). Ha pubblicato numerosi articoli su riviste internazionali e ha co-curato e curato diversi volumi, tra cui *The Companion to the Renaissance in Southern Italy* (Brill 2023). Attualmente sta completando la monografia *Il Rinascimento e il Regno*.

**Davide Ferri** is a PhD candidate at the University of Bern, with a project provisionally titled *The Queen of Genoa and Baroque Territorial Aesthetics* that looks at the entanglements between images, environments, and political discourses in the Ligurian and Tyrrhenian Seas in the seventeenth century. Since 2023, he has been a research associate and scientific coordinator at the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut and an adjunct lecturer at the University of Bern. Davide holds a B.A. in Art History and Archaeology and an M.A. in Art and Visual History (Bildgeschichte) from Humboldt University, Berlin. A member of the graduate school in Interdisciplinary Cultural Studies at the Walter Benjamin Kolleg in Bern since 2020, he was the recipient of fellowships from the Swiss European Mobility Program and the DAAD and worked at, among others, the Humboldt Forum and the Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance.

**Marco Folin** è professore ordinario di Storia dell'architettura all'Università di Genova. Si è principalmente occupato di storia urbana fra medioevo e prima età moderna, dei rapporti fra architettura e politica nel Rinascimento, di iconografia dell'architettura e della città. Fra le sue ultime pubblicazioni: *Ferrara estense. Architettura e città nella prima età moderna* (Oligo, 2022); e, con I. Balestreri, *Una nazione giovane. L'Italia dei palazzi municipali, 1861-1911* (Aistarch, 2024). Attualmente è PI nazionale del progetto PRIN2022 *Building Civic Identities. Towards an Atlas of Communal Palaces in Italian Urban History, 12th-20th Centuries*; e responsabile dell'unità genovese del progetto PRIN2022PNRR *Crafted in Stone/Recorded on Paper: Promoting the Architectural and Archival Heritage of the Small Italian Municipalities, 13th-20th Centuries*. Dal 2024 dirige la rivista dell'Aistarch *Studi e ricerche di storia dell'architettura*.

**Laura García Sánchez** insegna 'Arte e storia' e 'Barocco nei secoli XVII e XVIII' presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Barcellona (Spagna) dal 2009. Ha centrato gran parte della sua carriera nell'ambito editoriale, un settore nel quale ha pubblicato numerose biografie di artisti o monografie di stili artistici per vari editori spagnoli e testi centrati sul Patrimonio mondiale. La sua ricerca è incentrata nella ricostruzione di visite reali a Barcellona ed altre città, così come l'apparato effimero creato per l'occasione e le modifiche urbanistiche legate a questi episodi festivi.

**Claudia Lattanzi**, storica dell'arte, ha conseguito la laurea specialistica in Management dei Beni Culturali - Storia dell'Arte presso l'Università di Macerata; la laurea in Scienze dell'Architettura presso la l'Università di Camerino; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio presso Sapienza Università di Roma. Svolge attività di ricerca sul patrimonio artistico e architettonico nonché sulla sua conservazione.

**Ivy Li** is currently pursuing a Master of Arts degree at University of British Columbia (UBC). She is also the Executive Assistant at International Elite Education Corporation (IEEC), a family-run consulting firm that promotes international education, cultural exchange, and youth mobility. She is looking to utilize her knowledge and experience to achieve her goal of democratizing art, promoting cultural exchange and bettering the lives of students internationally. She aspires to become not only an art historian but a true international leader using her unique background, knowledge and skills, along with her courage and passion.

**Maria Cecilia Lovato** si laurea con lode in Storia dell'Arte all'Università di Padova (2020) con tesi in Storia della critica d'arte: *L'Oltremare italiano nelle riviste coloniali del Ventennio fascista: immagini e immaginario*. Nello stesso Ateneo, frequenta la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, svolgendo il tirocinio curricolare presso il Centro di Ateneo per i Musei; nel 2022 si diploma con lode discutendo la tesi *Un patrimonio dimenticato. L'arte contemporanea nelle cliniche universitarie attraverso le memorie d'archivio*. Parte di questa ricerca è stata presentata in occasione dell'XI Congresso AISU (sessione 3.6), mentre un focus è stato pubblicato in M.C. Lovato, *Un patrimonio riscoperto all'Università di Padova. Le decorazioni scultoree per la chiesa del Monoblocco ospedaliero*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», CXII, 2023, pp. 103-122. Dal 2022 è dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali a Padova, con un progetto sulla rappresentazione dell'*Altrove* coloniale in epoca fascista a partire dalle opere oggi conservate al Museo delle Civiltà di Roma.

**Andrea Maglio** insegna Storia dell'architettura presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove dirige il Centro Interdipartimentale di Ricerca per i Beni Architettonici e Ambientali e per la Progettazione Urbana (BAP). Ha svolto attività di ricerca in Italia e all'estero, partecipando a programmi di ricerca nazionali e internazionali e a circa 120 convegni come relatore o coordinatore di sessione; le sue ricerche riguardano da un lato temi di storia urbana del Novecento e dall'altro temi specifici dell'architettura e del dibattito ottocentesco, con particolare riferimento a casi italiani e tedeschi. Ha pubblicato 4 monografie, ha curato 11 volumi collettanei, ha pubblicato 8 articoli su riviste in classe A, 18 articoli su altre riviste, oltre 90 saggi in volume. Tra le sue pubblicazioni, le monografie sono *Hannes Meyer: un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica 1930-54* (2002), *Berlino prima del muro. La ricostruzione negli anni 1945-1961* (2003), *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento* (2009), *Friedrich von Gärtner 1791-1847. Un'estate in Sicilia nel 1816* (2012).

**Celia Marín Vega** holds a Ph.D. in History, MA in Theory and History of Architecture, and a BA in Architecture. Currently, she is a lecturer at the Theory and History Department of Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC), where she teaches courses on introducing the Theory of Architecture or an elective course on Architecture and Cinema. She is interested in the relationship between architecture and urbanism with other cultural expressions, from art and literature to media. As a researcher, she has collaborated with several museums in the organization of exhibitions or publication of catalogs, like the recent work on the life of the sculptor Julio González through the reading of the family collection of letters for the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). For the past 5 years, she has curated and introduced the summer film program for the Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (MUHBA), always centered on the image of Barcelona and its history through films.

**Constance Marq** is a PhD student in Architectural history at the Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Under the supervision of Jean-Philippe Garric and Dana Arnold, she has started, in November 2022, a thesis on English architects' travel to France between 1802 and 1834. Her research, supported by the Paul Mellon Centre for British Art and the Institut national d'Histoire de l'art, aims to rethink their mobility in early 19th-century Europe and to re-examine Anglo-French emulation in architecture.

**Timothy McCall** is a PhD candidate at the University of British Columbia under the supervision of Dr. Joseph Monteyne. His work focuses on early modern print culture in Italy and is especially concerned with relationships between the technologies of print and changing notions of manual, intellectual, and artistic labor.

**Anna McGee** is a final-year PhD student working on a Collaborative Doctoral Project funded by the UK Arts and Humanities Research Council (AHRC) and jointly supervised by Fabrizio Nevola at the University of Exeter and curators at the National Gallery, London. Her research focuses on artworks made for private palaces in 15th-century Florence. In particular, she is interested in the original decoration of liminal and transitional spaces in the domestic interior, such as thresholds, staircases and roof terraces. Anna is also a member of the digital art/architectural history research group Florence 4D, which aims to produce interrogable 3D reconstructions of some of the city's early modern spaces. Anna gained her BA in the History of Art at the University of Cambridge, before going on to complete an MA in Curating at the Courtauld Institute of Art, where her dissertation focused on the display of Renaissance altarpiece fragments in the modern museum.

**Alberto Pirro** è postdoctoral fellow presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Department Michalsky (Roma). Laureato all'Università di Roma Tre (2017, relatrice prof.ssa Silvia Ginzburg) e all'Università di Torino (2020, relatore prof. Giuseppe Dardanello), si è formato anche in Francia, studiando all'École Nationale des Chartes e svolgendo un tirocinio al Département des Sculptures del Musée du Louvre (2018-2019). In seguito, si è addottorato presso l'Università di Napoli Federico II con una ricerca sulla produzione monumentale di Carlo Marochetti (1805-1867), trascorrendo fra l'altro un anno di studi come *résident chercheur* presso la Bibliothèque et Villa Marmottan (2022-2023) di Parigi. Attualmente prosegue le proprie ricerche sulla scultura monumentale ottocentesca e, in particolare, sugli artisti che viaggiano e lavorano tra Italia, Francia e Inghilterra.

**Roberto Ragione**, architetto, ha conseguito, presso Sapienza Università di Roma, la laurea specialistica a ciclo unico in Architettura U.E.; la laurea magistrale in Architettura del Paesaggio; il master di II livello in Architettura per l'archeologia; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio; il dottorato di ricerca in Storia, disegno e restauro dell'architettura. Cultore della materia in Restauro dell'architettura, svolge attività di ricerca nell'ambito della storia e della conservazione dei beni culturali.

**Sara Rago** ha conseguito la laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici presso l'Università Ca' Foscari di Venezia discutendo l'elaborato *Una proposta di catalogazione per i disegni architettonici di Giacomo Quarenghi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*. Recentemente ha conseguito il diploma di specialista in Beni Storico Artistici presso l'Università degli Studi di Padova presentando la tesi *Lesperienza artistica di Miela Reina nella Trieste degli anni Sessanta. Fra leggerezza poetica e fragilità*

*materica*. È dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli studi di Padova (XXXVIII ciclo) con il progetto *Lavoro e paesaggio nella grafica veneta del Novecento. Il segno del cambiamento*. Le sue ricerche si concentrano sul fenomeno dell'*Etching Revival* a Venezia, la storia dell'Associazione Incisori Veneti e la rappresentazione del paesaggio veneto nella stampa d'arte novecentesca.

**Maria Gaia Redavid** ha conseguito la laurea triennale presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro con una tesi dedicata al pittore Chaïm Soutine e al suo rapporto con la cultura yiddish. Ha proseguito i suoi studi presso Sapienza Università di Roma, dove nel 2020 si è laureata in Storia dell'Arte con una tesi monografica incentrata sul pittore fiammingo napoletano Niccolò De Simone, relatrice prof.ssa Caterina Volpi (voto 110/110 con lode). Nel 2023 ha conseguito il diploma di Scuola di Specializzazione relatrice prof.ssa Paola Nicita, correlatrice prof.ssa Caterina Volpi (voto 70/70 con lode); è cultrice della materia presso l'Università di Roma La Sapienza, in relazione all'insegnamento di Storia dell'arte moderna (L-ART/02). È attualmente iscritta al XXXVIII ciclo di dottorato in Storia dell'arte, con un progetto di ricerca dedicato ai pittori Cesare e Francesco Fracanzano. I suoi interessi di studio si concentrano prevalentemente sul Seicento, in particolare nel Regno di Napoli.

**Yasmin Riyahi** (she/her) è cultrice della materia e dottoressa di ricerca in storia dell'arte contemporanea presso Sapienza Università di Roma. Il suo studio riguarda la scena artistica romana degli anni Trenta, con un affondo particolare sulla Galleria di Roma. I suoi interessi di ricerca includono anche elementi di cultura visuale e pratiche decoloniali. Collabora con la rivista *Exibart* per la redazione di articoli e i progetti speciali.

**Mariano Saggiomo** (1988). Laurea triennale (2013) e magistrale (2017) in Storia dell'arte conseguite con lode presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove conduce poi le ricerche dottorali (tutor proff. Francesco Caglioti e Bianca De Divitiis), discutendo nel maggio 2022 una tesi dal titolo "Le chiese gentilizie napoletane di Età moderna". Membro del progetto di digitalizzazione delle fonti testuali curato dalla Fondazione Memofonte (2010-2018); borsista del progetto "Advanced Modalities of Interaction" (Ministero dello Sviluppo Economico) per la catalogazione del patrimonio del Museo Civico Filangieri (2018). Autore di numerose sezioni e schede dei cataloghi del Pio Monte della Misericordia (2018-2020) e della Cappella Sansevero (2023-2024, di prossima pubblicazione). Dal 2022 è docente a contratto di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Scienze Economiche e Statistiche (Scienze del Turismo) della Federico II. Da luglio 2023 è ricercatore postdoc presso la Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Plack per la Storia dell'Arte (Roma).

**Massimiliano Savorra** è professore associato di Storia dell'architettura presso l'Università di Pavia e Visiting Professor presso la Politechnika di Gdańsk (Danzica). È vicepresidente di AISU International. Ha partecipato a numerosi convegni e tenuto conferenze in università italiane e straniere, nonché conseguito borse di studio in Italia e all'estero, con soggiorni prolungati, in Francia, Canada e Stati Uniti. Ha pubblicato numerosi volumi monografici in prestigiose collane editoriali e saggi in volumi collettanei e su importanti riviste specializzate; tra i suoi ultimi libri: *Per la donna, per il bambino, per la razza. L'architettura dell'ONMI tra eutonica ed eugenica nell'Italia fascista* (Siracusa 2021); *Sebastiano Giuseppe Locati 1861-1939* (Milano 2024).

**Costanza Scarpa** è dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali all'Università degli Studi di Padova con una ricerca, parte del progetto ERC *Venice's Nissology*, dedicata allo studio dell'architettura monastica nelle isole minori della laguna di Venezia. In precedenza, è stata assegnista di ricerca presso il Dipartimento dei Beni Culturali (DBC) dell'Università di Padova, lavorando al progetto *Paesaggi di carta in trasformazione: dall'archivio al turismo culturale sostenibile* (2024), incentrato sulla cartografia del territorio lagunare in età moderna. Nel marzo 2024 ha conseguito nel medesimo Ateneo il diploma della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici e, nel 2021, la laurea magistrale in Storia dell'Arte. Il suo interesse di ricerca riguarda la storia dell'architettura: fin dalla tesi triennale si è occupata dello studio di ville collocate nel territorio veneto e in particolare dell'analisi dei loro aspetti culturali, architettonici e artistici. Di recente i suoi studi si sono concentrati su villa Revedin Bolasco a Castelfranco Veneto, su palazzo Revedin e palazzo Sala a Padova, temi a cui ha dedicato dei contributi.

**Paola Setaro** si è laureata nel 2005 in Lettere moderne e nel 2016 in Storia dell'arte, presso l'Università Federico II di Napoli. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in "Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura" nel 2021 presso l'Universidad Autónoma di Madrid, in cotutela con l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" di Napoli, discutendo una tesi sulla politica artistica e culturale del viceré Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban del Puerto. I suoi interessi di ricerca, caratterizzati da una visione interdisciplinare, si focalizzano sullo studio delle relazioni artistiche e culturali tra Napoli e la Spagna in età moderna, oggetto di articoli scientifici e partecipazioni a convegni. Nel 2023 è risultata vincitrice della Borsa di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, bandita dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino.

**Maria Scherma** è dottoranda presso l'Università degli Studi Roma Tre, in co-tutorato con l'Università Jagiellonica di Cracovia. Ha conseguito il diploma accademico in arti visive sia di primo che di secondo livello presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, e si è laureata in Storia dell'Arte Internazionale presso l'Università Luigi Vanvitelli. Dal 2020 presso il Museo Nazionale di Cracovia porta avanti attività come educatrice ed ha qui realizzato il progetto di disseminazione culturale del 2021 "Italy and Poland: a common history". Si occupa di storia dell'architettura europea del XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione agli scambi culturali fra l'Italia e il centro Europa.

**Linda Stagni** is a specialist in architectural representations, architectural media, architectural magazines and their anatomy. The last is the topic deepened in her dissertation. She is generally interested in the complex and systematic relationship of architecture with its media in contested historical moments and cultural changes. Trained as an architect at the Politecnico di Milano, she earned her PhD at ETH Zurich, where she is currently a postdoctoral researcher and lecturer at the Institute for the History and Theory of Architecture (gta).

**Elena Svalduz** è professoressa associata di Storia dell'architettura presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università degli Studi di Padova. Presidente dell'Associazione Italiana di Storia Urbana dal settembre 2022, è dal 2021 referente per la conoscenza e la valorizzazione delle sedi storiche di proprietà dell'Ateneo, referente dipartimentale per la Terza Missione, dal 2023 socia corrispondente residente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, e socia residente dell'Ateneo Veneto. Si occupa principalmente di storia dell'architettura, storia della città in età moderna e di paesaggio storico.

**Veronica Sofia Tulli** ha studiato all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore. Al termine del suo percorso formativo, ha discusso una tesi magistrale sui fonti battesimali realizzati in Toscana tra il Trecento e la prima metà del Quattrocento. Dopo essere stata contrattista con un progetto per l'elaborazione di schede per il Catalogo del Museo Nazionale del Bargello, è dottoranda alla stessa Scuola dal 2022. La sua tesi riguarda i cicli di statue di Apostoli in Italia a partire dal tardo Medioevo e fino a tutta l'Età Moderna, con particolare riguardo all'intreccio tra la funzione e la collocazione delle statue negli spazi sacri.

**Martina Volpato** si è laureata al corso magistrale in Arti Visive presso l'Università di Bologna nel 2022, con una tesi incentrata sulle facciate affrescate del centro storico di Verona dal XIV al XIX secolo. Da novembre 2023 è dottoranda in Arti, Storia, Società presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con una borsa a tematica vincolata PNRR ex D.M. 118/2023. Prende parte ad un progetto di ricerca co-finanziato dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma, il cui scopo è l'aggiornamento della scheda di catalogo per i Beni architettonici in formato digitale.

## INDICE

Intersections: gli esiti di un'idea <i>Intersections: the outcomes of an idea</i> ELENA SVALDUZ	III
Prefazione <i>Preface</i> ANDREA MAGLIO	V
La storia dell'arte e la dimensione urbana. Prospettive di ricerca <i>Art History and the Urban Dimension: Research Perspectives</i> BIANCA DE DIVITIIS, MARCO FOLIN	VII
<b>1. Spazi urbani e dimensione artistica (XIV-XVIII sec.)</b>	1
Il Duomo di Pisa tra topografia liturgica e spazi urbani: la collocazione originaria dell'arca-altare di Tino di Camaino per San Ranieri VERONICA SOFIA TULLI	3
A View from the Top: Palazzo Roof Terraces between Home and City in Early Modern Florence ANNA MCGEE	19
Verona <i>urbs picta</i> . Le facciate rinascimentali affrescate con finta architettura e il loro rapporto con lo spazio urbano MARTINA VOLPATO	35
Bologna, città d'arte e d'accoglienza. Cronache del Cinquecento intorno alla <i>mise en scène</i> della città in occasione dell'incontro fra Clemente VII e Carlo V LAURA GARCÍA SÁNCHEZ	56
La festa come progetto urbano: Piazza Santi Apostoli e la Chinea (1722-1733) MARGHERITA ANTOLINI	70
<b>2. Iconografie urbane (XV-XVIII sec.)</b>	83
Icone urbane tra evocazione e specchio identitario: la città in mano al santo nelle opere di Carlo e Vittore Crivelli nelle Marche di fine Quattrocento ROBERTO RAGIONE, CLAUDIA LATTANZI	85
Chioggia nelle mappe di Cristoforo Sabbadino (1487-1560): tra arte e scienza COSTANZA SCARPA	103

Adria e «l'antico Adriano, ora Canal Bianco»: la rappresentazione del centro urbano tra terra e acque GIULIA BECEVELLO	120
La presenza urbana femminile nelle città ispaniche della prima età moderna. testimonianze visive attraverso le opere d'arte GUIOMAR ANTORÁN PILAR	135
Una prassi aristocratica di lungo corso: tre esempi di chiese private a Napoli, Padova e Genova MARIANO SAGGIOMO	151
The City-State Decomposed: Civic Allegory in Bologna 1550-1650 TIMOTHY J. MCCALL	162
<i>Dietro le bambocciate. La veduta architettonica come riflesso della stratificazione urbanistica nella produzione di Viviano Codazzi</i> COSTANZA BROLI	178
Urban Models between Visual and Material Culture: Exploring Genoa, Objects, and Cities around 1650 DAVIDE FERRI	198
<i>Avanti gli occhi il simulacro del suo natural signore. Il re assente e l'immagine di Carlo II d'Asburgo nelle province del Regno di Napoli</i> PAOLA SETARO	218
<b>3. Immagini di città dalla fine dell'Antico regime alla I Guerra mondiale</b>	231
Vedere le <i>vedute</i> : Largo di Palazzo di Joseph Rebell LINDA STAGNI	233
La progettazione della città nel periodo napoleonico. L'inedito progetto dell'arco monumentale fuori la Contrada dei Cento a Lugo di Enrico Marconi (1812) MARIA SCHERMA	245
Capturing Paris's Urban Landscape. English architects' Views of the French Capital in the Early Decades of the 19 <sup>th</sup> Century CONSTANCE MARQ	264
From Naples to Ottoman Istanbul: A Photo Album in Sultan Abdülhamid II's Collection ALEV BERBEROĞLU	280

«Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano».I monumenti dedicati ai Savoia nella città di Torino (1838-1937)	292
ALBERTO PIRRO	
Barcelona – Marseille:Two Cities Hurt by Literature	310
CELIA MARÍN VEGA	
A Farewell to Paris: Marcel Duchamp's relationship with Paris and New York through <i>Air de Paris</i> and <i>Belle Haleine</i>	326
IVY LI	
Elaborating Time in Space: Guidebooks to Rome Divided into Daily Itineraries from Fioravante Martinelli to Gregorio Roisecco (1644-1725)	334
ALESSIO CIANNARELLA	
<b>4. Arte e città del Novecento</b>	347
Tra rappresentazioni urbane e propaganda coloniale. Prime riflessioni per una lettura delle opere a soggetto egeo nelle collezioni dell'ex Museo Coloniale di Roma	349
MARIA CECILIA LOVATO	
La “grande Venezia” incisa.I cantieri di Eugenio Miozzi nelle acqueforti di Giovanni Giuliani	362
SARA RAGO	
La Biennale e Venezia.Spunti per una “topografia storico-artistica”	375
FRANCESCA CASTELLANI	
Musei e arte contemporanea come veicoli di rinnovamento urbano: il caso di Museion a Bolzano	395
WILLIAM CORTES CASARRUBIOS	
Il Corpo di Napoli: ripensare lo spazio urbano attraverso pratiche partecipate	411
MARIA GAIA REDAVID, YASMIN RIYAH	
<b>Postfazione</b>	431
<b>Afterword</b>	
Questioni aperte e spunti di riflessione per la storia urbana tra memoria, rappresentazione e intersezioni disciplinari	
<i>Open Questions and Reflections for Urban History: Between Memory, Representation, and Disciplinary Intersections</i>	433
MASSIMILIANO SAVORRA	
Gli autori	439