A

Aisu International
Associazione Italiana
di Storia Urbana

SU

LA CITTÀ DEGLI STORICI DELL'ARTE

THE CITY OF ART HISTORIANS



INSIGHTS
6

LA CITTÀ DEGLI STORICI DELL'ARTE

THE CITY OF ART HISTORIANS

a cura di

Bianca de Divitiis
Marco Folin

AISU Aisu International
Associazione Italiana
di Storia Urbana

Collana editoriale / Editorial series
Insights

Direzione / Direction
Elena Svalduz (Presidente AISU / AISU President 2022-2026)
Massimiliano Savorra (Vice Presidente AISU / AISU Vice President 2022-2026)

Comitato scientifico del volume / Scientific board of the volume
Pelin Bolca, Alfredo Buccaro, Donatella Calabi, Giovanni Cristina, Cristina Cuneo, Marco Folin, Ludovica Galeazzo, Emanuela Garofalo, Paola Lanaro, Andrea Longhi, Andrea Maglio, Emma Maglio, Elena Manzo, Luca Mocarelli, Heleni Porfyriou, Marco Pretelli, Fulvio Rinaudo, Massimiliano Savorra, Donatella Strangio, Elena Svalduz, Rosa Tamborrino, Ines Tolic, Stefano Zaggia, Guido Zucconi (Organi di governo AISU / AISU Commettees 2022-2026)

La città degli storici dell'arte / The City of Art Historians
a cura di / edited by Bianca de Divitiis, Marco Folin

Progetto grafico / Graphic design
Luisa Montobbio

Impaginazione testi / Layout
Luisa Montobbio, Mine Elhatip

Aisu International 2025

Direttrice Editoriale / Editorial Director
Rosa Tamborrino



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale. Per leggere una copia della licenza visita il sito web http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/ o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Citare con link a: https://aisuinternational.org/collana-insights/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Please quote link: https://aisuinternational.org/en/collana-insights/

Prima edizione / First edition: Torino 2025

ISBN 978-88-31277-10-5

AISU international
c/o DIST (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio)
Politecnico di Torino, viale Pier Andrea Mattioli n. 39, 10125 Torino
https://aisuinternational.org/

INTERSECTIONS: GLI ESITI DI UN'IDEA

INTERSECTIONS: THE OUTCOMES OF AN IDEA

ELENA SVALDUZ – Presidente AISU

Tra le nuove iniziative concepite a partire dal 2022, *Intersections* è senza dubbio una delle più consone alla natura dell'AISU. In primo luogo perché, in linea con gli obiettivi dell'Associazione, propone uno spazio ricorrente, a cadenza annuale, di riflessione sulla storia urbana come luogo di scambio interdisciplinare; in secondo luogo perché prevede che a partecipare ai seminari svolti in diverse sedi accademiche siano dottorandi/e cioè giovani studiosi/e interessati/e a comprendere e condividere la città e la sua storia nelle più diverse declinazioni. Da sempre, infatti, AISU cerca di sviluppare programmi, offrire opportunità e valorizzare l'apporto dei giovani nell'ambito delle ricerche sulla storia urbana. Tra gli altri, mi preme citare il premio Roberta Morelli a ricordo della studiosa tra i fondatori dell'Associazione. A giudicare dalle pagine che seguono, sembra essere stato perseguito non solo l'obiettivo di incoraggiare il coinvolgimento attivo dei giovani soci, grazie alla disponibilità e all'impegno dei curatori e della sede ospitante, ma anche quello di includere la storia dell'arte tra le discipline inclini a integrarsi alle altre, per tradizione più radicate nella storia urbana e nella storia, potremmo dire, dell'AISU.

Among the new initiatives conceived from 2022, *Intersections* is undoubtedly one of the most suited to the nature of the AISU. Firstly, because, in line with the Association's objectives, it offers a recurring, annual space for reflection on urban history as a place for interdisciplinary exchange, in seminars held at various academic institutions; secondly, because it provides for the participation of phd students, i.e., young scholars interested in understanding and sharing the city and its history in its most diverse forms. In fact, AISU has always sought to develop programs, offer opportunities, and promote the contribution of young people to urban history research. Among others, I would like to mention the Roberta Morelli Award, established in memory of one of the Association's founding members. Judging by the pages that follow, it seems that the aim has been achieved: not only to encourage the active involvement of young members, thanks to the willingness and commitment of the editors and the host institution, but also to include art history among the disciplines that tend to integrate with others, traditionally more rooted in urban history and, we might say, in the history of AISU.

Awaiting the results of the next editions of Intersections, and the involvement of other

Nell'attesa degli esiti delle prossime edizioni di *Intersections*, e del coinvolgimento di altre strutture e scuole dottorali, non ci resta che ringraziare l'ideatore del ciclo, Marco Folin, e la co-curatrice dell'iniziativa svoltasi a Napoli nel maggio 2024, Bianca De Divitiis, per aver reso possibile alle autrici e agli autori dei papers, giunti in risposta alla *call*, di veder pubblicati i loro testi previa *peer review* in una delle collane concepite con lungimirante creatività da Rosa Tamborrino. A partire da questo nuovo volume "Insights" ospiterà la serie "Intersections".

institutions and doctoral schools, we would like to thank the creator of the cycle, Marco Folin, and the co-curator of the initiative held in Naples in May 2024, Bianca De Divitiis, for making it possible, for the authors of the papers submitted in response to the call, to have their texts published, after peer review, in one of the series conceived with forward-thinking creativity by Rosa Tamborrino. Starting with this new volume, "Insights" will host the "Intersections" series.

PREFAZIONE
PREFACE

Andrea Maglio

Il presente volume inaugura una serie di pubblicazioni dedicata al contributo che le diverse discipline di ambito storico possono apportare alla storia urbana: derivata da altrettanti convegni, concepiti come incontri tra saperi ed esperienze differenti, la serie è intitolata *Intersections* ed è pubblicata all'interno della collana "Insights", edita dall'Associazione Italiana di Storia Urbana / Aisu International. Il primo convegno, da cui trae origine questa raccolta, si è svolto nei giorni 29 e 30 maggio 2024 presso le sedi dell'Università Federico II di Napoli ed era dedicato al tema de *La città degli storici dell'arte / The City of Art Historians*: non a caso questo è stato scelto quale primo *step* di un progetto ampio e articolato, in virtù di un rapporto stretto e consolidato, benché non ovvio, tra la storia dell'arte e gli altri possibili ambiti di studio che concorrono a definire il vasto campo di ricerca della storia urbana.

Il carattere programmaticamente interdisciplinare dell'iniziativa risponde alla convinzione che alcuni ambiti delle discipline storiche, come appunto quello della storia urbana, non possano prescindere da una pluralità di sguardi e di orientamenti metodologici. La forzata specializzazione nell'attuale sistema

This volume inaugurates a new series of publications dedicated to exploring the contribution that the various disciplines within the historical field can offer to the study of urban history. Emerging from an equal number of academic conferences — conceived as venues for dialogue among diverse bodies of knowledge and methodological approaches — the series is entitled *Intersections* and is published as part of the "Insights" collection, under the auspices of the Italian Association of Urban History / Aisu International. The inaugural conference, from which this volume originates, took place on 29–30 May 2024 at the University of Naples Federico II. It was devoted to the theme *The City of Art Historians*. This topic was purposefully selected as the initial step in a broader and more complex research initiative, owing to the longstanding and productive — albeit not self-evident —relationship between art history and the other disciplinary perspectives that collectively contribute to defining the expansive and multifaceted field of urban history.

The programmatically interdisciplinary nature of this initiative stems from the conviction that certain fields within the historical disciplines — urban history chief among them — cannot be adequately pursued without embracing a plurality of perspectives and methodological approaches. The

accademico induce troppo spesso ad operare all'interno di costrutti autoreferenziali e poco interconnessi, rischiando di impedire una visione complessa sui fenomeni e di compromettere una loro corretta esegesi interpretativa. Altro presupposto di questa iniziativa è costituito dalla precisa volontà di privilegiare – attraverso il modello dei seminari dottorali – la partecipazione di giovani studiosi, nella certezza che tale esperienza possa per loro costituire un momento formativo, oltre che un tassello nella costruzione di un curriculum accademico, ma anche nell'auspicio che l'Aisu contribuisca a promuovere gli studi di storia di storia urbana proprio tra quanti si accostano – a diverso titolo – al mestiere di storico, fornendo un opportuno luogo di incontro e di discussione.

I contributi raccolti inquadrano da angolazioni molto diverse il tema del dialogo tra storia dell'arte e storia urbana, offrendo un panorama assai articolato, che tocca plurimi argomenti: dalle facciate e dalle coperture degli edifici storici, ovvero delle opere d'arte che producono un impatto sul contesto urbano, alle rappresentazioni di città e territori all'interno di stampe, acqueforti, pubblicazioni e dipinti, fino ai monumenti e alle opere – scultoree e non – che ridefiniscono l'identità dei luoghi. La varietà dei contributi qui raccolti e le diverse modalità d'indagine adottate, lungi dal voler costituire un *corpus* di studi completo e definito, offrono piuttosto nuovi percorsi, aprendo scenari inediti e permettendo di ridefinire metodologie di ricerca consolidate. Tali esiti misurano la capacità, da parte del mondo della ricerca, di ridefinire sempre i propri confini, ma acquisiscono un valore oggettivo anche all'esterno di quel mondo. La conoscenza dei processi con cui si sono formate le nostre città, infatti, è un obiettivo fondamentale non solo per le azioni di tutela, ma anche e soprattutto per la formazione di una *civitas* moderna e consapevole.

increasing specialization imposed by the current academic system too often leads to work conducted within self-referential and poorly interconnected frameworks, thereby risking the loss of a complex understanding of historical phenomena and undermining the possibility of their proper interpretive analysis. Another foundational premise of this initiative is the explicit intention to give priority — through the model of doctoral seminars — to the participation of early-career scholars. This stems from the belief that such an experience may serve as both a valuable moment of academic training and a meaningful step in the construction of a scholarly curriculum. At the same time, it reflects the hope that Aisu will play a role in fostering the study of urban history among those who, in various capacities, are approaching the craft of the historian, by offering a dedicated forum for intellectual exchange and discussion.

The contributions collected in this volume approach the dialogue between art history and urban history from a wide range of perspectives, offering a richly articulated panorama that touches upon multiple themes: from the façades and roofs of historic buildings — that means works of art that exert a visual and symbolic impact on the urban context — to representations of cities and territories in prints, etchings, publications, and paintings, and extending to monuments and artworks — sculptural and otherwise — that contribute to redefining the identity of places. The variety of contributions and the diverse research methods employed do not aim to form a comprehensive or definitive body of studies; rather, they propose new paths of inquiry, opening up unexplored scenarios and enabling the redefinition of established research methodologies. These outcomes reflect the scholarly community's ongoing capacity to reconsider and redraw its own boundaries. At the same time, they acquire objective value beyond the confines of academia. Indeed, understanding the processes through which our cities have taken shape is not only essential for heritage preservation, but also — and above all — for the formation of a modern, critically aware *civitas*.

LA STORIA DELL'ARTE E LA DIMENSIONE URBANA. PROSPETTIVE DI RICERCA

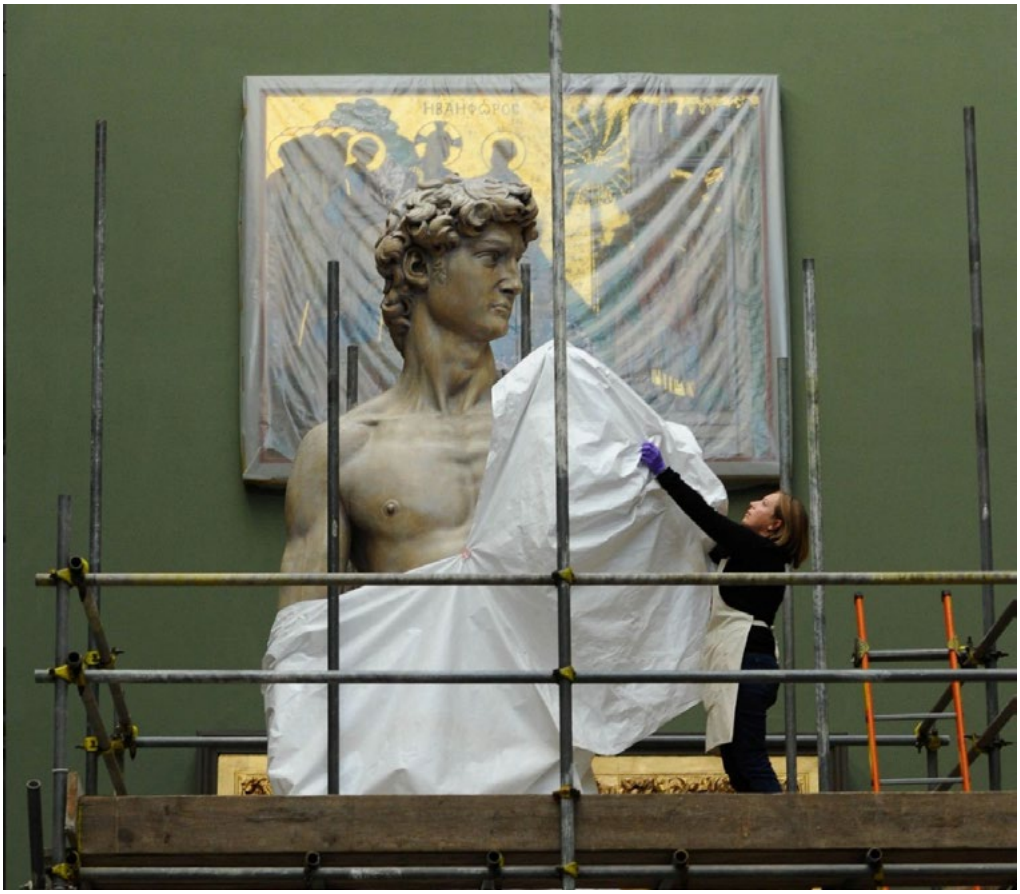
ART HISTORY AND THE URBAN DIMENSION: RESEARCH PERSPECTIVES

Bianca de Divitiis, Marco Folin

Nel 2014, al centro della Court Room del Victoria and Albert Museum di Londra, vengono smontati i ponteggi che, dopo anni di restauro, restituiscono alla vista il calco ottocentesco del David di Michelangelo (*The Telegraph*, 11 November 2014; fig. 1). Questa scena di "svelamento" all'interno di un museo inglese della copia di una delle statue più celebri del Rinascimento italiano – la cui scala colossale era stata originariamente concepita in relazione con lo spazio urbano fiorentino – solleva molti interrogativi. Come muta il significato di un'opera pensata per essere vista all'aperto, esposta per secoli in una piazza, una volta che viene rimossa dal suo contesto per essere trasportata, musealizzata, replicata e decontestualizzata? Procedendo a ritroso, potremmo chiederci quali scelte estetiche, politiche e simboliche portarono, agli inizi del Cinquecento, a collocare il David non sui contrafforti della cattedrale di Santa Maria del Fiore – come inizialmente previsto – bensì in Piazza della Signoria, davanti a Palazzo Vecchio. Questa decisione determinò un'interazione inedita tra la scultura e lo spazio urbano, contribuendo a trasformare il colosso michelangiolesco nell'emblema visivo della Repubblica e dell'identità civica fiorentina.

In 2014, at the centre of the Court Room of the Victoria and Albert Museum in London, the scaffolding was dismantled, revealing once again to public view the 19th-century cast of Michelangelo's *David* after years of restoration (*The Telegraph*, 11 November 2014; fig. 1). This moment of "unveiling" – the display, within an English museum, of a copy of one of the most iconic statues of the Italian Renaissance, originally conceived on a colossal scale in relation to the urban space of Florence – raises a number of critical questions. How does the meaning of a work designed to be seen outdoors, and for centuries displayed in a public square, change once it is removed from its original context, transported, located in a museum, replicated, and decontextualized?

Looking backward, one might ask what aesthetic, political, and symbolic decisions led, in the early 16th century, to the placement of the *David* not on the buttresses of the Cathedral of Santa Maria del Fiore – as initially planned – but instead in Piazza della Signoria, in front of the Palazzo Vecchio. That decision inaugurated a novel interaction between the sculpture and the urban space, helping to transform Michelangelo's colossus into a visual emblem of the Republic and of Florentine civic identity.



1: Londra, Victoria & Albert Museum: lo 'svelamento' del calco del David di Michelangelo, 10 novembre 2014. Getty Images.

Altrettanto significativo il mutamento semantico dell'opera nel momento in cui, a metà Ottocento, essa venne musealizzata, perdendo così il rapporto diretto con il tessuto urbano e con il pubblico cittadino che per quasi quattro secoli l'aveva potuta contemplare nello spazio aperto della piazza; e poi, nel corso del Novecento e oltre, per effetto della proliferazione di copie in tutto il mondo – da Londra a Dubai, da Puna a Gerusalemme – che contribuisce ulteriormente a ridefinirne lo statuto culturale e simbolico. L'immagine della città, la scala monumentale, il contesto urbano, la fruizione pubblica, la nozione di qualità artistica, la portabilità dell'opera e la questione del

Equally significant is the semantic shift the work underwent in the mid-19th century, when it was removed from the public square and relocated to a museum, thereby severing its direct relationship with the urban fabric and with the citizens who had encountered it in the open space of the piazza for over three centuries. In the 20th century and beyond, the proliferation of copies around the world – from London to Dubai, from Pune to Jerusalem – has further redefined the statue's cultural and symbolic status.

The image of the city, the monumental scale, the urban context, public enjoyment, the notion of artistic quality, the portability of the work, and the question of the value and meaning of the

valore e del significato della copia: sono tutte dimensioni che il David incarna in modo esemplare. Esse tuttavia si ripresentano, singolarmente o combinate insieme, ogni qual volta si cerca di intersecare la storia urbana con la storia dell'arte.

Questo libro nasce da una serie di domande intorno alle interazioni fra città e dimensione artistica, indagate in una prospettiva multidimensionale. L'intento è quello di esplorare nuovi sguardi e significati delle opere e dei manufatti artistici, studiati attraverso la lente della storia urbana. Non si tratta soltanto di comprendere il contesto urbano in cui un'opera è stata concepita o in cui si trovava (o si trova) immersa, ma di esplorare in maniera diversa la città stessa a partire dall'opera d'arte. Allo stesso tempo il volume mira a mettere in discussione, tramite il confronto con la storia urbana, concetti considerati tradizionalmente centrali per gli studi storico-artistici, come quello di "programma artistico" o la stessa definizione di "opera d'arte". Grazie al dialogo interdisciplinare, esso ambisce inoltre a far luce su ricerche ancora poco frequentate dalla storiografia artistica, e a dare diritto di cittadinanza – nella riflessione sulla città – a opere, oggetti e artefatti rimasti fino ai margini della storia urbana.

I saggi riuniti nelle pagine che seguono sono organizzati in quattro sezioni. Le prime due si incentrano sul lungo periodo compreso tra tardo medioevo ed età moderna, nel contesto italiano, e affrontano due aspetti complementari: da un lato, il rapporto tra le opere d'arte e lo spazio urbano (*Spazi urbani e dimensione artistica*, XIV-XVIII sec.); dall'altro, le diverse modalità con cui le opere rappresentano e raccontano l'iconografia cittadina (*Iconografie urbane*, XV-XVIII sec.). La terza sezione ruota intorno alle stesse questioni, indagate però in un orizzonte più ampio, esteso al contesto europeo fra la seconda metà del Settecento e l'inizio del Novecento (*Immagini di città dalla fine dell'Antico regime alla I Guerra mondiale*). La quarta e ultima parte si spinge fino alla

copy: these are all dimensions that *David* exemplifies in an especially vivid way. Indeed, each of them reemerges, individually or in combination, whenever one attempts to intertwine urban history with the history of art.

This book stems from several questions concerning the interactions between the city and the artistic dimension, examined from a multidimensional perspective. Its aim is to explore new ways of seeing and understanding artworks and artistic artifacts, studied through the lens of urban history. The goal is not only to understand the urban context in which a work was conceived or in which it was (or still is) situated, but also to approach the city itself in a different way, starting from the artwork. At the same time, the volume seeks to challenge, through engagement with urban history, concepts traditionally regarded as central to art-historical scholarship – such as the notion of an "artistic program" or the very definition of "work of art." Through interdisciplinary dialogue, it also aspires to shed light on areas of research that have so far received limited attention within art historiography, and to grant a place within the reflection on the city to works, objects, and artifacts that have remained at the margins of urban history.

The essays gathered in the following pages are organized into four sections. The first two focus on the long period spanning from the late Middle Ages to the early modern time within the Italian context, and address two complementary aspects: on the one hand, the relationship between artworks and urban space (*Urban Spaces and the Artistic Dimension, 14th-18th centuries*); on the other, the various ways in which artworks represent and narrate the iconography of the city (*Urban Iconographies, 15th-18th centuries*). The third section revolves around the same set of questions, but investigated within a broader framework: the European context from the second half of the 18th century to the early 20th century (*Images of the City from the End of the Ancien Régime to World War I*). The fourth and final section brings the discussion into the contemporary era, addressing evolving issues

contemporaneità, affrontando temi in continua evoluzione, come la musealizzazione e le pratiche artistiche e urbane partecipate (*Arte e città del Novecento*).
Questo ordinamento cronologico riflette la volontà di valorizzare la specificità tematica di ciascun contributo, facendo al contempo emergere continuità e discontinuità di alcune questioni, e d'altro canto lasciando al lettore la possibilità di farsi guidare da interrogativi attuali, cercando nelle profondità della storia le radici delle pratiche del presente. Nel loro insieme, i saggi offrono uno spaccato ricco e articolato della pluralità di approcci, declinazioni e livelli d'indagine con cui gli storici dell'arte si confrontano oggi con la dimensione urbana, aprendo nuove prospettive di ricerca nel segno del dialogo interdisciplinare.

L'arte che racconta la città nella sua interezza

Uno dei primi livelli di indagine è quello della storia dell'arte che racconta la città: una fonte preziosa per comprendere lo spazio urbano nelle sue stratificazioni storiche e per decifrare dinamiche di autorappresentazione e costruzione dell'identità. Il tema del ritratto urbano è ampio e complesso: attraversa epoche, media, modalità rappresentative e contesti, spaziando dal sacro al secolare, dal privato al pubblico, dall'individuale al collettivo, coinvolgendo pubblici differenti. In vari contributi raccolti in questo volume, particolare attenzione è riservata alle molteplici forme di rappresentazione grazie a cui l'immagine della città – restituita nella sua interezza, delimitata e ordinata, con i principali monumenti messi in evidenza nella trama urbana – diventa parte integrante di un'opera d'arte più articolata.
Ne sono un esempio le vedute inserite in dipinti a carattere devozionale della prima età moderna, come le dettagliate raffigurazioni a volo d'uccello di Messina nella *Madonna del Rosario* (ca. 1497), oggi al Museo Regionale di Messina, o la veduta di Bologna ai piedi

such as musealization and participatory artistic and urban practices (*Art and the City in the 20th Century*).
This chronological structure reflects the desire to highlight the specific topic of each paper, while also bringing out the continuity and discontinuity of certain issues, as well as allowing the reader to be guided by present-day concerns, seeking in the depths of history the roots of contemporary practices. Taken together, the papers offer a rich and multifaceted overview of the variety of approaches, frameworks, and levels of inquiry through which art historians today engage with the urban dimension, opening up new research perspectives shaped by interdisciplinary dialogue.

Portraying the City in Its Entirety

One of the first levels of inquiry is that of art history as a means of narrating the city: a valuable source for understanding the urban space in its historical stratifications and for deciphering the dynamics of self-representation and identity construction. The question of urban portraits is broad and complex, cutting across periods, media, representational modes, and contexts, ranging from the sacred to the secular, from the private to the public, from the individual to the collective, and engaging different audiences. Several essays in this volume pay special attention to the many forms of representation through which the image of the city – rendered, delimited and ordered in its entirety, with its key monuments highlighted within the urban fabric – becomes an integral part of a more complex artwork. Examples include city views embedded in early modern devotional paintings, such as the detailed bird's-eye depiction of Messina in the *Madonna of the Rosary* (c. 1497), now in the Museo Regionale of Messina, or the view of Bologna at the feet of the *Madonna in Glory* by Annibale Carracci (1593), held at Christ Church in Oxford. More concise but equally significant are the stone or marble city models held by statues of patron saints, widespread throughout the

della *Madonna in gloria* di Annibale Carracci (1593), conservata presso la Christ Church di Oxford. Più sintetici, ma altrettanto significativi, sono i modelli di città in pietra o marmo sorretti da statue di santi patroni, diffusi in tutta la Penisola: dal modello di Atri retto da santa Reparata (XV sec.), a quello di Bologna sorretto dal san Petronio scolpito da Michelangelo (1494-1495). Un caso emblematico è offerto dalle città marchigiane raffigurate come oggetti scolpiti tridimensionali tenuti in mano dai santi patroni nelle pale e nei polittici dei fratelli Crivelli (XV sec.), presi qui in considerazione da Claudia Lattanzi e Roberto Ragione: sono opere che aprono la questione dell'intermedialità tra pittura e scultura.
L'immagine della città restituita nella sua interezza come parte integrante di un'opera d'arte trova uno sviluppo particolarmente significativo negli altari scolpiti, come dimostra la veduta a volo d'uccello in rilievo bronzeo incorporata nell'altar maggiore della *Vergine incoronata* nella cattedrale di San Lorenzo a Genova (1649-1652), discussa da Davide Ferri. Come osserva l'autore, la tensione dinamica tra la veduta urbana e la materialità scultorea

Italian peninsula: from the model of Atri held by saint Reparata (15th century) to the model of Bologna held by Saint Petronius, sculpted by Michelangelo (1494-1495). A particularly emblematic case is that of the cities of the Marche region depicted as three-dimensional sculpted objects held by patron saints in the altarpieces and polyptychs of the Crivelli brothers (15th century), analyzed here by Claudia Lattanzi and Roberto Ragione, which open up the question of intermediality between painting and sculpture.
The image of the city rendered in its entirety as part of a larger artwork finds a particularly meaningful expression in sculpted altars, as exemplified by the bird's-eye city view in bronze relief incorporated into the high altar of the *Vergine Incoronata* in the Cathedral of San Lorenzo in Genoa (1649-1652), here discussed by Davide Ferri. As Ferri notes, the dynamic tension between the urban view and the materiality of sculpture becomes even more complex in the marble altar of San Siro in the crypt of Pavia Cathedral, where the figures of the Virgin and the patron saint placed on either side of the *cona* are accompanied by two distinct representations of the city: a three-dimensional



2: Veduta di Città del Messico, fine XVI sec. [Collezione Vera da Costa Autrey]. Public Domain.

si complica ulteriormente nel caso dell'altare marmoreo di San Siro per la cripta del Duomo di Pavia, dove le figure del santo patrono e della Vergine poste sui due lati della cona sono accompagnate da una doppia rappresentazione della città: un modello tridimensionale e una veduta a rilievo in marmo. Questa doppia raffigurazione sollecita un'esperienza cinetica dello spazio sacro, analoga a quella generata dai monumenti esposti nei luoghi pubblici. In questi casi, la veduta integrale della città non svolge soltanto una funzione identificativa del santo patrono, ma contribuisce a rafforzare il contenuto identitario dell'opera stessa, instaurando un dialogo visuale, materiale, narrativo e spaziale con la figura sacra. L'interazione tra città e ritratto assume risvolti artistici particolarmente interessanti nelle personificazioni della città, le cui implicazioni storico-politiche sono esplorate da Timothy McCall in relazione alla creazione e all'uso dell'immagine di Felsina come allegoria di Bologna, in particolare nella costruzione visiva della sua *libertas*.

Nel contesto di una riflessione sulle opere che facevano del ritratto di città un elemento centrale, accanto a pale, polittici, sculture e altari concepiti in ambito devozionale e liturgico, assumono particolare interesse anche altre tipologie di oggetti, legate al mondo domestico: arredi come cassoni, tavoli e paraventi. Ne sono esempi l'immagine di Napoli nota come *Tavola Strozzi*, realizzata come modello per una veduta intarsiata destinata a un lettuccio inviato da Firenze a Napoli nel 1472; oppure la veduta seicentesca di Manila dipinta sul fronte di un cassone conservato a Puebla, in Messico; o ancora i paraventi pieghevoli, come il *byōbu* o *biombo* messicano con la doppia veduta della città di Tenochtitlán/Città del Messico, prima e dopo la conquista del 1521 (Sanabrais 2015; fig. 2). A queste immagini dipinte, caratterizzate da una scala tale da richiedere una resa topografica dettagliata della città, fanno da contraltare le collezioni di piccole mappe e vedute urbane, prevalentemente riferite ai territori della monarchia iberica – da

model and a marble relief view. This dual depiction encourages a kinetic experience of sacred space, akin to that generated by monuments in public spaces. In such cases, the integral view of the city does not merely serve to identify the patron saint but actively contributes to reinforcing the identity-related content of the work itself, establishing a visual, material, narrative, and spatial dialogue with the sacred figure. The interplay between city and portrait acquires a particularly compelling artistic dimensions in the personifications of the city, whose historical and political implications are explored in this volume by Timothy McCall in relation to the creation and use of the image of Felsina as an allegory of Bologna, especially in the visual construction of its *libertas*.

In the context of a broader reflection on artworks that placed the portrait of the city at their center, alongside altarpieces, polyptychs, sculptures, and altars conceived within devotional and liturgical settings, other types of objects associated with the domestic sphere also take on particular interest: furnishings such as cassoni, tables, and folding screens. Notable examples include the image of Naples known as *Tavola Strozzi*, created as a model for an inlaid city view intended for a *lettuccio* sent from Florence to Naples in 1472; the 17th-century view of Manila painted on the front of a cassone now preserved in Puebla, Mexico; and folding screens such as the Mexican *byōbu* or *biombo* featuring a double view of the city of Tenochtitlán/Mexico City, before and after the conquest of 1521 (Sanabrais 2015; fig. 2). These painted images, characterized by a scale that required a detailed topographic rendering of the city, are counterbalanced by collections of small-scale maps and urban views – mostly depicting territories of the Iberian monarchy, from Mexico City to Milan and to Naples – engraved on ivory plaques and displayed on ebony cabinets produced in Naples for the European elite between the late 16th and early 17th centuries. Today, these objects are dispersed across museums around the world (Beretti 2020). Taken as a whole, these "urban furnishings" or "geographic cabinets"

Città del Messico a Milano, a Napoli – incise su placchette d'avorio ed esposte sugli stipi in ebano prodotti a Napoli per l'élite europea tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, oggi disseminate nei musei di tutto il mondo (Beretti 2020). Visti nel loro complesso, questi "mobili urbani" o "mobili geografici" restituiscono la misura della circolazione delle immagini di città su scala regionale e globale, e del modo in cui esse entravano nelle dimore dei ricchi committenti, diventando espressione tangibile della loro cultura visiva e del loro cosmopolitismo (fig. 3).

Potremmo ribaltare il discorso, passando a considerare le opere 'fisse' e gli spazi rappresentativi, e ricordando che mappe e vedute erano ritenute opere d'arte a pieno titolo: non solo strumenti di descrizione topografica, ma oggetti decorativi e simbolici destinati a contesti di prestigio. Le troviamo sotto forma di singoli affreschi di grandi dimensioni, come l'immagine di Napoli nel Castello Orsini di Anguillara Sabazia (ca. 1535-1539), oppure organizzate in raccolte pittoriche composte da più vedute riunite in un unico ambiente, come le dieci città dei domini Farnese affrescate nel palazzo di Caprarola (1572-1573); o ancora le vedute delle città del Regno dipinte nella sala capitolare del Duomo di Matera (XVI secolo). Due casi esemplari, posti agli estremi cronologici dell'età moderna, sono la celebre veduta di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari (1500) e la pianta di Napoli commissionata dal Duca di Noja (1775). Entrambe si distinguono per le dimensioni monumentali, la complessità tecnica, la precisione del rilievo topografico, l'elevata qualità artistica dei dettagli pittorici e figurativi, la presenza di elementi antropici e la capacità di coniugare rappresentazione urbana e costruzione identitaria mediante legende, immagini allegoriche e apparati testuali. Con tutto ciò, queste due carte erano state materialmente realizzate per rispondere a funzioni specifiche diverse (e probabilmente è proprio a tali differenze che si deve, nei due casi, la scelta di adottare distinti canoni rappresentativi:



3: Giovanni Battista De Curtis - Iacopo Fiamengo, Stipo 'geografico', 1619-1620 [Milano, Museo Poldi Pezzoli]. Google Arts and Culture.

reveal the extent to which images of cities circulated on both regional and global scales, and how they entered the homes of wealthy patrons, becoming tangible expressions of their visual culture and cosmopolitan worldview (fig. 3).

We might reverse the perspective and turn our attention to "fixed" works and representational spaces, bearing in mind that maps and views were considered full-fledged works of art – not merely tools for topographic description, but decorative and symbolic objects intended for prestigious settings. We find them in the form of large-scale frescoes, such as the image of Naples in the Orsini Castle at Anguillara Sabazia (c. 1535-1539); or organized in pictorial ensembles composed of multiple city views arranged within a single space, like the ten cities of the Farnese dominions frescoed in the Palazzo of Caprarola (1572-1573), or the painted views of the Kingdom's cities that adorn the chapter hall of Matera Cathedral (16th century). Two exemplary cases, situated at the chronological extremes of the early modern period, are the celebrated view of Venice engraved by Jacopo de' Barbari (1500) and the map of Naples commissioned by the Duke of Noja (1775). Both are distinguished

la veduta a volo d'uccello in un caso, la pianta 'icnografica' nell'altro): le funzioni concrete delle opere – nella fattispecie cartografiche – costituiscono in effetti un'ulteriore variabile che non andrebbe mai persa di vista (Folin 2010). Considerando i ritratti urbani dal duplice punto di vista della storia della città e di una storia dell'arte oggi sempre più attenta ai processi di produzione e alla materialità delle opere, sarebbe interessante interrogarsi anche sullo statuto degli strumenti utilizzati per realizzarli: i blocchi di legno e le lastre di rame impiegati come matrici di queste vedute, oggi esposti in vari musei, potrebbero forse rientrare in questo discorso (fig. 4).

Le immagini di città raffigurate nella loro interezza – che si tratti di dipinti, incisioni, sculture, altari, arredi mobili o affreschi – sollevano il problema delle fonti utilizzate, dell'accuratezza topografica e delle scelte narrative e rappresentative che ne orientano la costruzione visiva. Anche le vedute più sintetiche riflettono, infatti, l'evoluzione delle tecniche di rilievo e delle modalità di rappresentazione cartografica sviluppatesi nel corso dell'età moderna. Ma è proprio il rapporto con le fonti a mettere

by their monumental scale, technical complexity, topographic precision, the high artistic quality of their pictorial and figurative details, the inclusion of anthropic elements, and their ability to intertwine urban representation with identity construction through legends, allegorical figures, and textual apparatus. At the same time, these two maps were materially conceived to fulfil different specific functions – and it is likely that these functional differences shaped the authors' adoption of distinct representational canons: a bird's-eye view in one case, an ichnographic plan in the other. Indeed, the concrete functions of such works – cartographic in this instance – constitute a further critical variable that should never be overlooked (Folin 2010). When considering urban portraits from the dual perspective of urban history and an art history that is increasingly attentive to the production processes and materiality of artworks, it may also be worthwhile to reflect on the status of the tools used to produce these images. The woodblocks and copperplates that served as matrices for these views – now preserved in various museums – might themselves be included in this discussion (fig. 4).



4: Giuseppe Aloja e altri, Lastre in rame per la mappa topografica di Napoli di Giovanni Caarafa duca di Noja, 1775. Napoli, Certosa di San Martino. Direzione regionale Musei Campania.

in luce il ruolo attivo dell'artista o del committente nella selezione delle immagini e dei relativi messaggi. Un esempio emblematico è il già citato *biombo* seicentesco con la veduta di Città del Messico, che ostenta una rappresentazione completamente ispanizzata dello spazio urbano, obliterando ogni traccia visibile della presenza indigena: ne derivano una serie di interrogativi sulla natura e la funzione delle raffigurazioni di città in un contesto coloniale. Il dialogo tra opera d'arte, ritratto di città e mappa invita a interrogarsi anche su quanto le stesse mappe – spesso utilizzate come fonti per la creazione di vedute urbane dall'elevato valore artistico – possano essere considerate esse stesse opere d'arte, in virtù della loro raffinatezza grafica e delle loro potenzialità estetiche e identitarie. È questo uno dei nodi affrontati nei saggi di Giulia Becevello e di Costanza Scarpa, dedicati rispettivamente alle mappe di Adria e di Chioggia. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a prodotti cartografici di straordinaria qualità visiva, nei quali i colori e le forme del paesaggio naturale sono impiegati per restituire un ecosistema acquatico come prodotto dell'interazione fra storia e natura, integrando elementi antropici, architettonici e toponomastici colti nei loro riflessi ambientali, idrografici e idraulici. La mappa di Chioggia di Cristoforo Sabadino (1557) si carica per altro di un esplicito valore identitario in virtù dell'aggiunta della trascrizione di un testo epigrafico di Domizio Marino che richiama il mito fondativo della città. Questi casi sollevano un'ulteriore domanda: qual era il pubblico di tali mappe? Si trattava di elaborati esclusivamente 'tecnici', destinati agli addetti ai lavori, amministratori e membri di commissioni cittadine o governative chiamati a valutare e deliberare; oppure erano pensate anche – per lo meno in determinati momenti – per un'esposizione pubblica, o comunque per essere accessibili a un pubblico più ampio? Potremmo fare un analogo discorso anche per un'altra tradizione, per certi versi parallela a quella appena evocata, ossia la produzione

Images of cities depicted in their entirety – whether in paintings, engravings, sculptures, altars, movable furnishings, or frescoes – raise important questions concerning the sources used, the degree of topographical accuracy, and the narrative and representational choices that shape their visual construction. Even the most schematic views reflect the evolution of surveying techniques and cartographic practices developed throughout the early modern period. Yet it is precisely the relationship with sources that reveals the active role of the artist or patron in selecting images and shaping their intended messages. A particularly emblematic case is the aforementioned 17th-century *biombo* depicting Mexico City, which presents a fully Hispanized representation of the urban space, erasing any visible trace of Indigenous presence: this prompts a series of critical questions about the nature and function of urban imagery in a colonial context.

The dialogue between artworks, city portraits, and maps invites us to reflect on the extent to which maps themselves – often used as sources for the creation of highly artistic urban views – can also be regarded as works of art, by virtue of their graphic refinement and their aesthetic and identity-shaping potential. This is one of the key issues addressed in the essays by Giulia Becevello and Costanza Scarpa, devoted respectively to the maps of Adria and Chioggia. In both cases, we are faced with cartographic products of extraordinary visual quality, in which the colors and shapes of the natural landscape are employed to convey a water ecosystem as the outcome of the interaction between history and nature, integrating anthropic, architectural, and toponymic elements depicted through their environmental, hydrographic, and hydraulic reflections. Cristoforo Sabadino's 1557 map of Chioggia, moreover, acquires an explicit identity-building function by including the transcription of an epigraphic text by Domizio Marino, which evokes the city's founding myth. These cases raise a further question: who was the intended audience for such maps? Were

di modelli urbani tridimensionali, di piccola e grande scala, che a partire dal Quattrocento assumono un ruolo rilevante nei processi di conoscenza, controllo e progettazione di città. Oggi queste raccolte di modelli costituiscono nuclei distinti all'interno di importanti collezioni museali, dai modelli di scala media o ridotta conservati al Musée des Plans-Reliefs di Parigi, al Museo Storico Navale di Venezia, al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera, al monumentale modello ligneo settecentesco di Cadice esposto al Museo Municipale della città.

Queste intersezioni tra la dimensione urbana e quella artistica, tra il ritratto di città e l'opera d'arte, inducono a chiedersi se questi temi e problemi interpretativi trovino continuità oltre l'età moderna, se esistano e quali siano gli equivalenti contemporanei delle tradizioni iconografiche di cui sopra. Sono domande che sorgono spontanee guardando opere quali le acqueforti dedicate da Giovanni Giuliani ai cantieri veneziani di Eugenio Miozzi, per esempio, che sono al centro del contributo di Sara Rago. D'altro canto, da un diverso punto di vista, il rapporto tra arte, città ed ecologia che affiora nelle mappe cinquecentesche della Laguna di Venezia si rinnova in molte pratiche artistiche del XX secolo: lo incontriamo fra l'altro nei lavori di Joseph Beuys, in cui è centrale la relazione tra territorio, natura e trasformazione urbana. Analogamente, le criticità insite nelle strategie narrative e rappresentative della città in contesti coloniali trovano riscontri significativi anche nel presente. L'"appropriazione" dello sguardo sulla città che Maria Cecilia Lovato analizza in relazione alle vedute delle isole del Dodecaneso sotto l'occupazione italiana durante il ventennio fascista non è lontana dalle logiche di cancellazione che si osservano nella già citata veduta seicentesca di Città del Messico.

Il tema della città rappresentata nel suo complesso trova una forma di continuità nelle fotografie aeree e nei modelli tridimensionali prodotti con stampanti 3D, oggi utilizzati come

they strictly 'technical' documents, meant for experts, administrators, or members of civic and governmental commissions tasked with evaluation and decision-making? Or were they also – at least at certain moments – intended for public display, or in any case made accessible to a broader audience? A similar line of inquiry could be applied to another tradition, in some ways parallel to the one just mentioned: the production of three-dimensional urban models, both small- and large-scale, which from the 15th century onward came to play a significant role in processes of urban knowledge, control, and planning. Today, such models form distinct collections within major museum holdings: notable examples which go from the small- and medium-scale models preserved at the Musée des Plans-Reliefs in Paris, the Museo Storico Navale in Venice, the Bayerisches Nationalmuseum in Munich, to the monumental 18th-century wooden model of Cádiz displayed in the city's Municipal Museum.

These intersections between the urban and the artistic dimensions – between the city portrait and the work of art – prompt us to ask whether these themes and interpretative challenges continue beyond the early modern period, and whether there exist, and in what form, contemporary equivalents of the iconographic traditions described above. Such questions arise naturally when looking at works like the etchings by Giovanni Giuliani dedicated to the Venetian construction sites of Eugenio Miozzi, which are the focus of Sara Rago's contribution. From a different perspective, the relationship between art, the city, and ecology that emerges in 16th-century maps of the Venetian Lagoon is renewed in many 20th-century artistic practices: this can be seen, for example, in the work of Joseph Beuys, where the relationship between landscape, nature, and urban transformation is central. Similarly, the critical issues embedded in the narrative and representational strategies of cities in colonial contexts remain highly relevant today. The "appropriation" of the urban gaze analyzed by Maria Cecilia Lovato in relation

strumenti di lettura e pianificazione urbana, ed esposti in contesti museali, come il colossale modello di Londra collocato all'ingresso del Museum of the City of London. Allo stesso tempo, la progressiva dissoluzione dei concetti di 'interezza' e 'delimitazione' dello spazio urbano – che nella prima età moderna consentivano di condensare la rappresentazione della città in un'immagine unitaria, sia pur a volte divisa in più fogli o tavole – ci spinge a cercare nuove forme di "ritratto" nello sguardo frammentato tipico del cinema o della fotografia. Sono linguaggi capaci non solo di connettere luoghi lontani – come nel caso delle vedute di Napoli raccolte per le collezioni del sultano Abdülhamid II, analizzate da Alev Berberoğlu – ma anche di far emergere realtà invisibili o marginali, come nelle fotografie degli slums di Marsiglia e Barcellona realizzate nei processi di riqualificazione urbana discussi da Celia Marin Vega. Come mostra il saggio di Ivy Li sui racconti artistici di Parigi e New York intessuti da Duchamp e Man Ray, quell'idea di città come forma conclusa – che nei secoli precedenti si materializzava nelle vedute urbane o in personificazioni femminili – ai primi del Novecento tendeva piuttosto a disfarsi in evocazioni effimere quali l'essenza evanescente di una boccetta di profumo.

Penetrare la città attraverso l'arte

Possiamo andare oltre il racconto della città nella sua interezza e utilizzare la prospettiva storico-artistica come una lente per penetrare l'ecosistema del costruito, osservando come singole opere o serie di opere siano entrate in dialogo con edifici e spazi urbani, contribuendo a trasformarne assetti e significati. Anche su questo piano si aprono molteplici prospettive di ricerca che il volume cerca di intercettare sotto diverse angolazioni. Un tema particolarmente interessante in questo contesto è quello del rapporto tra spazialità urbana e topografia sacra: lo possiamo declinare in termini di occupazione del tessuto cittadino mediante

to the views of the Dodecanese islands under Italian occupation during the Fascist regime closely echoes the 'cancel logic' observed in the aforementioned 17th-century view of Mexico City. The topic of the city represented in its entirety finds a form of continuity in aerial photography and in three-dimensional models produced using 3D printing technologies. These are now employed as tools for urban analysis and planning and are also displayed in museum contexts – such as the colossal model of London situated at the entrance to the Museum of the City of London. At the same time, the gradual dissolution of the concepts of 'wholeness' and 'boundary' in relation to urban space – which in the early modern period allowed the representation of the city to be condensed into a single image, even when divided into several sheets or plates – prompts us to seek out new forms of "portraiture" in the fragmented gaze typical of cinema and photography. These visual languages are capable not only of connecting distant places – as in the case of the views of Naples collected for the albums of Sultan Abdülhamid II, analysed by Alev Berberoğlu – but also of bringing to light invisible or marginalized realities, as in the photographs of the slums of Marseille and Barcelona taken during urban redevelopment projects, discussed by Celia Marin Vega. As Ivy Li's essay on the artistic narratives of Paris and New York constructed by Duchamp and Man Ray shows, the idea of the city as a self-contained form – which in earlier centuries materialized in urban views or in female allegories – by the early 20th century had begun to dissolve into fleeting evocations, such as the ephemeral essence of a perfume bottle.

Penetrating the City through Art

We can move beyond the portrayal of the city in its entirety and instead use the art-historical perspective as a lens through which to penetrate the built environment, observing how individual works or series of works have entered in dialogue with buildings and urban spaces,

la costruzione di chiese di patronato familiare, una dinamica ben documentata nei casi di Padova, Napoli e Genova studiati nel saggio di Mariano Saggiomo. Nello stesso quadro interpretativo si colloca anche il tema della tensione tra la disposizione delle opere all'interno degli edifici e le trasformazioni dei relativi contesti urbani: è il caso del complesso rapporto tra l'Arca di San Ranieri e gli altri monumenti trecenteschi nel Duomo di Pisa e il nuovo assetto quattrocentesco della Piazza del Camposanto, discusso da Veronica Sofia Tulli.

Ragionando ancora sul rapporto tra arte, edifici e città, il tema delle facciate si impone come centrale. L'uso di dipingere i prospetti esterni imitando elementi architettonici tridimensionali, e soprattutto integrandoli con immagini di singole figure o rilievi scultorei, era molto diffuso nella prima età moderna. Ne ritroviamo innumerevoli esempi, dai casi più noti – Roma, Milano, Firenze, Napoli – ad altri meno noti come Verona, Padova o Trento, ricostruiti archeologicamente nel contributo di Martina Volpato, alcuni dei quali ascrivibili a pittori di primo piano nel XVI secolo, come Polidoro da Caravaggio e Giovanni Maria Falconetto. Ci si può interrogare sui diversi esiti, in termini di monumentalità e impatto urbano, nel passaggio dalle due dimensioni delle superfici delle facciate affrescate alle tre dimensioni delle collezioni di sculture esposte all'esterno degli edifici, che si proiettavano sullo spazio pubblico della strada. Oltre alle ben note raccolte di antichità esibite sulla facciata di residenze private – come il palazzo di Diomede Carafa a Napoli (ca. 1466) – assumono particolare rilievo le collezioni scultoree che conferivano una marcata connotazione civica ai prospetti che le ospitavano: così la serie dei santi protettori esposti a Orsanmichele a Firenze (XV-XVI sec.), o sulla facciata dell'Annunziata di Sulmona (XVI sec.); oppure le statue di veronesi illustri dell'antichità poste sulla Loggia del Consiglio di Verona (ca. 1476), o ancora le protomi di divinità classiche del Palazzo dei Giudici di Capua (ca. 1530-1590).

contributing to the transformation of their layouts and meanings. This too opens a range of avenues of research, which this volume seeks to explore from different angles. A particularly compelling theme in this context is the relationship between urban spatiality and sacred topography, which can be explored through the occupation of the urban fabric by family patronage churches: a well-documented phenomenon in the cases of Padua, Naples, and Genoa, as examined in Mariano Saggiomo's paper. Within the same interpretative framework lies the issue of the tension between the placement of artworks within buildings and the transformation of the urban contexts. A case in point is the complex relationship between the *Arca di San Ranieri* and other 14th-century monuments within Pisa Cathedral, in relation to the new layout of the *Piazza del Camposanto* in the 15th century, discussed in this volume by Veronica Sofia Tulli.

Further reflecting on the interplay between art, architecture, and the city, the theme of façades also emerges as a central one. In the early modern period, it was common practice to paint exterior walls with trompe-l'œil effects that imitated three-dimensional architectural elements, often integrating them with images of individual figures or sculptural reliefs. Countless examples of this can be found – not only in well-known cities such as Rome, Milan, Florence, and Naples, but also in lesser-known contexts such as Verona, Padua, and Trento, which are archaeologically reconstructed in Martina Volpato's essay. Some of these works can be attributed to major painters of the 16th century, such as Polidoro da Caravaggio and Giovanni Maria Falconetto. One may consider the different outcomes, in terms of monumentality and urban impact, involved in the transition from the two-dimensional surfaces of painted façades to the three-dimensionality of sculptural ensembles displayed on building exteriors, projecting into the public space of the street. Alongside the well-known displays of antiquities exhibited on the façades of private

Nel considerare il ruolo dell'arte nel definire le superfici degli edifici affacciati su strade e piazze, è di primaria importanza indagare le potenzialità delle opere d'arte come agenti di trasformazione degli spazi urbani. Come ha dimostrato Alessandro Nova, l'intersezione tra storia dell'arte e città trova nella piazza un luogo privilegiato di indagine: spazio di interconnessione tra parti diverse dell'organismo urbano, e tra queste e i territori circostanti, la piazza è un luogo ricco di contenuti e plasmato dalle varie esigenze dei suoi costruttori. In questo scenario le opere d'arte – e in particolare le sculture – hanno storicamente avuto un ruolo costitutivo nel determinare il significato e la qualità dello spazio pubblico, connotandolo in modo specifico (Nova 2010; Nova, Jöchner 2012; Nova, Hanke 2014). Le sculture esposte nelle piazze possono essere dei generi più vari: si va dalle opere antiche a quelle della contemporaneità più spinta, dai monumenti isolati di scala colossale ad assemblaggi eterogenei concepiti come collezioni all'aperto. Le forme di committenza, le intenzioni e le finalità, nonché i tempi che hanno portato all'esposizione di opere d'arte nello spazio pubblico sono altrettanto vari: si tratta, in alcuni casi, di interventi pensati all'interno di "programmi" più o meno strutturati o di allestimenti effimeri; in altri, di iniziative promosse da singoli, gruppi o reti di attori urbani, frutto di negoziazioni complesse tra diverse entità coinvolte nella gestione dello spazio cittadino.

Un ruolo centrale in questo contesto è svolto dalle piazze organizzate intorno a un singolo monumento, come nel caso eccezionale del Campidoglio, ridisegnato da Michelangelo attorno alla statua equestre di Marco Aurelio, o delle *places royales* progettate nel corso del Seicento anche per accogliere e valorizzare le statue equestri dei sovrani, celebrando il potere della monarchia: esempi emblematici il monumento di Enrico IV scolpito da Giambologna per Place Dauphine (1614) o quello di Luigi XIII in Place des Vosges (1639). In altri casi troviamo opere d'arte inserite in residences – such as the palace of Diomede Carafa in Naples (c. 1466) – particularly significant are the sculptural collections that conferred a strong civic character on the façades that hosted them. Examples include the series of patron saints displayed on Orsanmichele in Florence (15th-16th centuries), or on the façade of the Annunziata in Sulmona (16th century); the statues of illustrious citizens from antiquity on the Loggia del Consiglio in Verona (c. 1476); and the busts of classical deities adorning the façade of Palazzo dei Giudici in Capua (c. 1530-1590).

When considering the role of art in defining the surfaces of buildings facing streets and squares, it is crucial to investigate the potential of artworks as agents of urban transformation. As demonstrated by Alessandro Nova, the intersection between art history and the city finds a privileged site of inquiry in the piazza: a space of interconnection between different parts of the urban fabric and between the city and its surrounding territories, the square is a space rich in meaning and shaped by the various needs of its builders. Within this scenario, artworks – and sculptures in particular – have historically played a pivotal role in determining the meaning and quality of public space, endowing it with specific connotations (Nova 2010; Nova, Hanke 2014; Nova Jöchner 2012). Sculptures displayed in squares can take many forms: from ancient works to the most avant-garde contemporary creations; from colossal, freestanding monuments to heterogeneous assemblages conceived as open-air collections. The forms of patronage, the intentions and purposes behind these interventions, as well as the timelines leading to the display of artworks in public space, are just as diverse. In some cases, such interventions were conceived as part of more or less structured "programs" or as temporary installations; in others, they were initiatives promoted by individuals, groups or networks of urban actors – often the result of complex negotiations among the many entities involved in managing the city's public space.

piazze che avevano già da tempo raggiunto una loro configurazione, ma che – proprio per effetto di queste aggiunte – vedevano profondamente alterato il significato dello spazio pubblico e degli edifici che lo delimitavano: è il caso di monumenti famosi, quali il Gattamelata di Donatello nella Piazza del Santo a Padova (1446-1453) o il Bartolomeo Colleoni di Andrea del Verrocchio nel Campo Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1480-1488), o ancora di fontane monumentali che celebravano la storia cittadina come la Fontana di Orione di Montorsoli in Piazza Duomo a Messina (1553). Un fenomeno affine è quello delle sculture a carattere votivo, come le guglie o *Pestsäulen* erette tra Sei e Settecento come ex voto contro la peste, che cambiarono radicalmente il volto e il significato delle piazze principali di città come Napoli, Lecce e Vienna. Particolarmente interessante è il caso della disseminazione sistematica di statue del "re bambino" Carlo II d'Asburgo nelle piazze di numerose città del Viceregno – da Napoli ad Avellino, dall'Aquila a Capua e Foggia – analizzato nel saggio di Paola Setaro. Un caso quasi speculare, ricostruito da Alberto Pirro, è quello della risemantizzazione delle piazze di Torino attraverso la collocazione di ritratti dei sovrani sabaudi che avevano retto le sorti del regno dal Cinquecento all'Unità d'Italia: si tratta di una vera e propria collezione a cielo aperto, affidata ai principali scultori del tempo e tesa a ripercorrere la storia della dinastia dispiegandola nel tessuto delle vie e delle piazze della capitale. Ci imbattiamo in analoghe affermazioni di potere su scala urbana nei progetti di obelischi e archi trionfali analizzati da Maria Scherma e da Costance Marq rispettivamente nei casi di Lugo e di Parigi ai primi dell'Ottocento.

È interessante notare come il legame tra sculture esposte e spazi urbani si trovi spesso ad essere enfatizzato sulle basi o piedistalli dei monumenti, predisposte per proporre allo spettatore una sequenza topografica e storico-narrativa leggibile spostandosi attorno alla

A central role in this context is played by squares organized around a single monument – such as the exceptional case of the Campidoglio, redesigned by Michelangelo around the equestrian statue of Marcus Aurelius; or the *places royales* planned during the 17th century to host and enhance equestrian statues of monarchs, celebrating royal power. Emblematic examples include the monument to Henry IV, sculpted by Giambologna for Place Dauphine (1614), and that of Louis XIII in Place des Vosges (1639).

In other cases, artworks were introduced into squares that had already acquired a defined configuration but whose meaning – both in terms of public space and the surrounding buildings – was profoundly altered by these additions. This is the case for well-known monuments such as Donatello's Gattamelata in the Piazza del Santo in Padua (1446-1453), or Andrea del Verrocchio's Bartolomeo Colleoni in the Campo Santi Giovanni e Paolo in Venice (1480-1488), as well as monumental fountains that celebrated local history, such as Montorsoli's Fountain of Orion in Piazza Duomo in Messina (1553). A related phenomenon is that of votive sculptures, such as the *guglie* or *Pestsäulen* erected between the 17th and 18th centuries as ex-votos against the plague, which radically transformed the appearance and meaning of the main squares in cities like Naples, Lecce, and Vienna. Particularly interesting is the systematic placement of statues of the "boy king" Charles II of Habsburg in the squares of many cities across the Viceroyalty – from Naples to Avellino, from L'Aquila to Capua and Foggia – analysed in Paola Setaro's essay. A near-specular case, reconstructed by Alberto Pirro, is the re-semanticisation of Turin's squares through the placement of portraits of the Savoyard monarchs who ruled the kingdom from the 16th century to Italian unification. This was conceived as a true open-air collection, entrusted to the leading sculptors of the time and aimed at retracing the history of the dynasty by unfolding it across the streets and squares of the capital. Comparable assertions of power on an urban scale can be found

statua: un esempio emblematico è la doppia veduta di Messina e della battaglia di Lepanto scolpita alla base della statua di Giovanni d'Austria, realizzata da Andrea Calamech nel 1573 e collocata in Piazza dei Catalani a Messina. Questo dispositivo visivo sarà ripreso in una serie di basi narrative come quella con i ritratti di Ranuccio e Alessandro Farnese scolpiti da Francesco Mochi a Pavia tra il 1612 e il 1625, discussa in questo volume nel contributo di Davide Ferri.

Non sempre le opere d'arte nascevano per il contesto in cui sarebbero poi state esposte: la loro collocazione era spesso l'esito di processi decisionali, spostamenti e riallestimenti che finivano per modificare il significato non solo dello spazio urbano, ma anche dell'opera stessa, come ci ricorda la vicenda del *David* di Michelangelo. Né l'idea della portabilità delle opere era limitata dalla loro scala (Settis 2015), dal momento che poteva coinvolgere statue di dimensioni colossali – un esempio per tutte: la Statua della Libertà (fig. 5) – trasferite all'interno di una medesima città ma anche fra centri



5: Parigi: la Statua della Libertà in costruzione esposta al pubblico, 1888. Public domain.

in the projects of obelisks and triumphal arches analysed by Maria Scherma and Costance Marq, respectively in the cases of Lugo and Paris in the early 19th century.

It is interesting to note how the relationship between public sculpture and urban space is often emphasized through the bases or pedestals of monuments, which are designed to offer viewers a topographical and historical-narrative sequence that can be read by moving around the statue: a particularly emblematic example is the double relief of Messina and the Battle of Lepanto carved on the base of the statue of Giovanni d'Austria, created by Andrea Calamech in 1573 and installed in Piazza dei Catalani in Messina. This visual device will be echoed in a number of narrative bases, such as the one bearing the portraits of Ranuccio and Alessandro Farnese, sculpted by Francesco Mochi in Pavia between 1612 and 1625, which is discussed in this volume in the essay by Davide Ferri.

Artworks were not always originally created for the contexts in which they would eventually be displayed. Their placement was often the outcome of decision-making processes, relocations, and reconfigurations that altered not only the meaning of the urban space but also that of the work itself – as exemplified by the case of Michelangelo's *David*. Nor was the idea of portability limited by scale (Settis 2015), since it could involve even colossal statues – one example above all: the Statue of Liberty (fig. 5) – which were transferred not only within the same city, but also between locations separated by great distances, An exceptional case is the transfer of the bronze horses from Constantinople to Piazza San Marco in Venice in 1204, later taken to Paris and returned to Venice in 1815. Other significant examples include the Fontana Pretoria – originally created by Francesco Camilliani for Florence in 1554 and later relocated to Palermo in 1581 – and the monument to Vittorio Emanuele I by Giuseppe Gaggini, initially intended for Genoa but ultimately installed in Turin, as recalled by Alberto Pirro's essay Such relocations could also involve multiple artworks

posti a grande distanza fra loro. Un caso eccezionale è il trasferimento nel 1204 dei cavalli di bronzo da Costantinopoli a Piazza San Marco, a Venezia, poi portati a Parigi per essere successivamente ricondotti a Venezia nel 1815; ma si potrebbero citare altri esempi significativi, come la Fontana Pretoria – realizzata da Francesco Camilliani per Firenze (1554) e in seguito trasferita a Palermo nel 1581 – oppure il monumento a Vittorio Emanuele I di Giuseppe Gaggini, inizialmente destinato a Genova e poi collocato a Torino, come ricordato nel saggio di Alberto Pirro. Tali spostamenti potevano riguardare anche una molteplicità di opere provenienti da contesti differenti, che confluivano a trasformare il volto di una piazza: è il caso della collezione di statue di togati e iscrizioni che, nell'arco di circa mezzo secolo, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, contribuirono a riconfigurare la piazza del Duomo di Nola, trasformandola da luogo di mercato a un vero e proprio *foro* all'antica (De Divitiis 2016).

La diversità delle intenzioni, dei committenti e delle tempistiche invita a mettere in discussione la nozione di "programma", per riconoscere nelle piazze delle complesse strutture spazio-temporali, di lunga durata, segnate dall'interazione di attori mutevoli nel corso del tempo, su diversi livelli cronologici che spesso giungono sino ai nostri giorni. Ce lo ricorda il caso di Piazza Tahrir al Cairo, che nel 2020 è stata ulteriormente monumentalizzata tramite l'installazione di un grande obelisco risalente al regno di Ramses II, riemerso a Tanis nel 2019, ed esposto fra quattro sfingi trasferite per l'occasione da Karnak (*EgyptToday*, 16 febbraio 2020). Oggi le grandi sculture concepite come arredo permanente di piazze sono forse meno frequenti; invece le esposizioni d'arte e i musei – con le loro proiezioni sempre più inclini a espandersi all'esterno su scala urbana – costituiscono il teatro privilegiato di installazioni, padiglioni ed eventi all'aperto, ormai riconosciuti come uno dei luoghi deputati all'interazione tra arte contemporanea e

from different contexts, converging to transform the identity of a square: this was the case with the collection of togate statues and inscriptions that, over the course of about fifty years – from the late 15th to the early 16th century – contributed to reshaping the Piazza del Duomo in Nola, transforming it from a marketplace into a veritable ancient *forum* (De Divitiis 2016).

The diversity of intentions, patrons, and timelines invites us to question the very notion of a "program," and instead to recognize public squares as complex spatial and temporal structures – long-lasting frameworks shaped by the interactions of shifting actors over time, across multiple chronological layers that often extend to the present day. This is exemplified by the case of Tahrir Square in Cairo, which in 2020 underwent further monumentalisation through the installation of a large obelisk dating to the reign of Ramses II, unearthed in Tanis in 2019, and displayed alongside four sphinxes brought from Karnak for the occasion (EgyptToday, 16 February 2020). Today, large sculptures conceived as permanent fixtures in public squares are perhaps less common. Instead, art exhibitions and museums – whose activities increasingly expand into the urban fabric – have become privileged arenas for outdoor installations, pavilions, and events, now widely recognized as key sites of interaction between contemporary art and the city. Paradigmatic examples include the Giardini of the Venice Biennale, examined in this volume by Francesca Castellani, and the Museion in Bolzano, discussed by William Cortes Casarrubios. At the same time, many historical monuments installed in past centuries to mark central urban spaces have become problematic today. In the context of ongoing debates around cancel culture – which include both interventions of "soft iconoclasm" (Nagel 2011) and more radical forms of removal – increasing attention is being paid to replacements (whether temporary or permanent, spontaneous or planned) that confirm, positively or negatively, a collective need for monuments in public spaces. An emblematic episode

città. Ne sono esempi paradigmatici il caso dei Giardini della Biennale di Venezia, ricostruito in questo volume da Francesca Castellani, o del Museion di Bolzano, discusso da William Cortes Casarrubios. D'altro canto, molti monumenti storici realizzati nei secoli scorsi per questo o quello spazio urbano centrale risultano oggi problematici. Nel contesto dei dibattiti in tema di *cancel culture* – di cui fanno parte interventi di *soft iconoclasm* (Nagel 2011), ma anche rimozioni più radicali – vanno acquisendo crescente interesse le sostituzioni, temporanee o permanenti, spontanee o progettate, che in positivo o in negativo confermano il bisogno collettivo di monumenti negli spazi pubblici. Un episodio emblematico è costituito dalla rimozione, nel 2020, del monumento ottocentesco a Cristoforo Colombo collocato al centro del Paseo de la Reforma a Città del Messico, che ha innescato un processo spontaneo di risemantizzazione del luogo in chiave post-coloniale: la base della statua, rimasta *in situ*, è stata circondata da immagini di donne vittime di femminicidi, portando alla sostituzione del monumento al colonizzatore con un'installazione anti-monumentale di ispirazione femminista, raffigurante testa femminile ispirata alla scultura Olmeca e ridenominata *Glorieta de las mujeres que luchan* (*La Jornada* 22 marzo 2025).

Dare voce ai cittadini: arte, città e microstoria

Possiamo approfondire la visione della città nel suo complesso attraverso la storia dell'arte anche cogliendo la tessitura granulare della sua vita quotidiana e la dimensione effimera e politica degli scambi di tutti i giorni nelle piazze e nelle strade. Alcuni dei saggi riuniti in questo volume ricordano come gli spazi urbani abbiano sempre offerto un palcoscenico cerimoniale alle autorità di governo, pronte a esprimersi mediante processioni e ingressi trionfali come quelli organizzati per l'arrivo di Carlo V a Bologna nel 1530 (qui analizzato da

is the 2020 removal of the 19th-century statue of Christopher Columbus from the center of the Paseo de la Reforma in Mexico City. The removal sparked a spontaneous process of reinterpretation of the site in postcolonial terms: the statue's base, left in place, was soon surrounded by images of women who were victims of femicide, ultimately leading to the replacement of the monument to the colonizer with an anti-monumental, feminist-inspired installation representing a women head inspired by Olmec sculpture and to rename the space as the *Glorieta de las mujeres que luchan* ("Roundabout of Women who fight"; *La Jornada* 22 March 2025).

Giving Voice to the Citizens: Art, the City, and Microhistory

Art history can also contribute to a more nuanced understanding of the city as a whole by attending to the granular fabric of its everyday life and the ephemeral, political nature of daily interactions in its streets and squares. Several essays in this volume remind us that urban spaces have always served as ceremonial stages for governing authorities, eager to assert their presence through public rituals such as processions and triumphal entries, like the one organized for the arrival of Charles V in Bologna in 1530, analyzed here by Laura García Sánchez; or through the large ephemeral constructions that temporarily transformed the face of Piazza dei Santi Apostoli in Rome for the Chinea ceremony, the subject of Margherita Antolini's paper. Yet these same urban spaces could also become the stage for uprisings and protests, as in the case of the popular revolts that shook Naples between the 17th and 18th centuries, recalled by Linda Stagni through the analysis of urban views documenting the city's social and political tensions.

Recently, new approaches have brought art history into dialogue with microhistory and the materiality of urban space, placing the street at the centre of discussion – not as an empty space or one merely designed from above, but as a site of communication for ideas and

Laura García Sánchez), o le grandi macchine effimere che trasformavano temporaneamente il volto della Piazza dei Santi Apostoli a Roma per la festa della Chinea, oggetto del contributo di Margherita Antolini. Questi stessi spazi urbani potevano però anche diventare teatro di rivolte e proteste, come i moti popolari che agitarono Napoli tra Sei e Settecento, riletti da Linda Stagni attraverso l'analisi di vedute urbane che documentano le tensioni sociali e politiche cittadine.

Recentemente, nuovi approcci hanno messo in dialogo storia dell'arte, microstoria e materialità degli spazi urbani, portando al centro della riflessione il tema della strada, intesa non più come spazio vuoto o semplicemente progettato dall'alto, bensì come luogo di comunicazione di idee e di beni, spazio di movimento di individui e di gruppi, ma anche ambito di interazioni personali su piccola scala e di azioni politiche quotidiane. Superando la tradizionale separazione tra città e cittadini – evocata, ad esempio, nel cosiddetto affresco del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti a Siena (1338-1339), oppure nell'immagine idealizzata della città ben ordinata di cui si trova traccia nei trattati rinascimentali o nei famosi pannelli di Urbino, Baltimora e Berlino – questo rinnovato interesse per la *street life* (Nevola 2020) ha rivalutato il ruolo degli abitanti come agenti di disordine, privilegiando una visione cinetica dello spazio urbano centrata sull'esperienza del pedone. È una prospettiva che può portare a rileggere in modo molto originale fonti anche già note, come mostra in questo volume il contributo di Alessio Ciannarella sulle guide di Roma del Sei-Settecento, mettendo in evidenza le variabili temporali e percettive legate al muoversi in città. Su questi stessi presupposti si fondano anche i più recenti studi sulla *street politics* (Rospocher-Valseriati 2025a; Rospocher-Valseriati 2025b), che portano la riflessione storica oltre la dimensione eccezionale della vita politica urbana, tradizionalmente legata a cerimonie o rivolte, sottolineando il ruolo della strada come arena primaria

goods, a space of movement for individuals and groups, and a setting for small-scale interpersonal interactions and everyday political action. Moving beyond the traditional separation between city and citizens – as evoked, for instance, in Ambrogio Lorenzetti's so-called Allegory of Good Government fresco in Siena (1338-1339), or in the idealized image of the well-ordered city found in Renaissance treatises, or in the famous panels from Urbino, Baltimore, and Berlin – this renewed interest in "street life" (Nevola 2020) has reevaluated the role of inhabitants as agents of disorder, favouring a kinetic understanding of urban space centred on the pedestrian experience. This perspective can offer new readings of even well-known sources, as shown in this volume by Alessio Ciannarella's paper on 17th- and 18th-century Roman guidebooks, which highlights the temporal and perceptual variables involved in navigating the city. The same premises also underpin recent studies on "street politics" (Rospocher-Valseriati 2025a; Rospocher-Valseriati 2025b), which move historical reflection beyond the exceptional dimension of urban political life –traditionally tied to ceremonies or uprisings – to emphasize the role of the street as a primary arena of "infrapolitics": a stage for widespread political actions, exchanges of opinion, and confrontations of ideas, in which ordinary people had the opportunity to interact with power on a daily basis.

These approaches invite us to interrogate artworks from a different angle, considering them not only as aesthetic objects but also as sources for reconstructing everyday life and urban social dynamics. This is precisely what Guiomar Antorán Pilar attempts in her contribution to this volume, where she cross-references 17th-century Iberian paintings with other types of documentary evidence to trace the presence of women in the urban spaces of Spanish cities. Information about street life can also emerge from 18th-century views and figure painting: one example is the tavern depicted at the foot of the Arch of Titus in a painting by Viviano Codazzi, which – as Costanza Broli notes in her paper

dell'"infrapolitica": teatro di azioni politiche diffuse, scambi di opinioni, confronti di idee, in cui le persone comuni avevano modo di interagire quotidianamente con il potere.

Tali approcci ci invitano a interrogare in modo differente le opere d'arte, considerandole non solo come oggetti estetici, ma anche come fonti per ricostruire la vita quotidiana e le dinamiche sociali cittadine. È quanto prova a fare in questo volume Guiomar Antorán Pilar, che incrocia i dipinti iberici del XVII secolo con altre tipologie documentarie per rintracciare la presenza femminile nello spazio urbano delle città ispaniche. Informazioni sulla vita di "strada" possono emergere anche dalla pittura vedutistica e di figura del Settecento: è il caso della taverna raffigurata ai piedi dell'Arco di Tito in un dipinto di Viviano Codazzi, che, come nota Costanza Broli, viene restituita con una precisione topografica e lenticolare pari a quella riservata ai monumenti antichi. La storia dell'arte offre inoltre molti spunti per indagare i cosiddetti "spazi terzi" (*third spaces*), ovvero negozi, taverne, osterie, farmacie, oltre che su zone generalmente trascurate degli edifici, come le logge o i portici delle chiese, e soprattutto gli incroci stradali e gli angoli dei palazzi, che si rivelano punti nodali e luoghi chiave dell'interazione sociale (Nevola 2020; Rospocher-Valseriati 2025b). Nella stessa direzione si colloca anche l'analisi di Anna McGee dedicata alle altane costruite sulla sommità dei palazzi fiorentini, che le fonti visive, materiali e letterarie ci dicono essere state luoghi privilegiati per godere di una visione panoramica del paesaggio urbano, ma anche ambienti deputati alla socialità e allo scambio interpersonale.

Nel contesto di questo dialogo fra città, storia dell'arte e microstoria, diventa necessario interrogarsi anche sul concetto stesso di "opera d'arte", soprattutto in relazione a sculture o altri tipi di manufatti esposti nelle strade, e più in generale negli spazi aperti, per lo più pubblici. Rispetto ai monumenti equestri o agli archi trionfali – espressioni tangibili dell'autorità politica – appaiono sempre più rilevanti

– is rendered with a topographical and lens-like precision comparable to that devoted to ancient monuments. Art history likewise offers valuable insights for exploring so-called "third spaces" – such as shops, taverns, inns, and pharmacies – as well as often overlooked architectural zones, including church loggias, porticoes, and especially street intersections and building corners, which reveal themselves as key nodes and focal points of social interaction (Nevola 2020; Rospocher-Valseriati 2025b). Along the same lines is Anna McGee's analysis of the *altane*, or rooftop loggias, built atop Florentine palaces: visual, material, and literary sources indicate that these elevated spaces were not only privileged viewpoints over the urban landscape, but also social environments devoted to interpersonal exchange and interaction.

Within this dialogue between the city, art history, and microhistory, it becomes necessary to reflect on the very concept of the "work of art", especially in relation to sculptures or other types of objects displayed in the streets and, more broadly, in predominantly public open spaces. In contrast to equestrian monuments or triumphal arches – tangible expressions of political authority – greater attention is now being paid to objects and artifacts that typically fall outside traditional art-historical narratives. These are works displayed not so much for their aesthetic value, but for their capacity to convey information about street life, the political topography of public space, and the urban microhistories that emerge from archival records, literary descriptions, and legal sources. This is the case, for example, with a number of ancient, medieval, and early modern artifacts placed in squares and along streets, to lend administrative or juridical authority to specific sites designated for the exercise of justice, the posting of proclamations and decrees, or the public display of official measures and weights. Emblematic examples include the sculptures of the She-Wolf and the Lion biting the horse, displayed on the Campidoglio in the Middle Ages; the *Pietra del bando* (proclamation stone) installed near the Basilica of San Marco in Venice in

oggetti e artefatti che generalmente non trovano spazio nelle narrazioni storico-artistiche tradizionali. Si tratta di lavori esposti non tanto per la loro qualità estetica, quanto per la loro capacità di restituire informazioni sulla vita di strada, sulla topografia politica degli spazi pubblici, sulle microstorie urbane di cui ci parlano i documenti d'archivio, le descrizioni letterarie o le fonti giuridiche. È questo, per esempio, il caso di numerosi manufatti di epoca antica, medievale e moderna esposti nelle piazze e lungo le strade per conferire autorità amministrativa e giuridica a determinati luoghi deputati all'esercizio della giustizia, all'affissione di bandi e decreti, all'esposizione di misure e pesi pubblici. Ne sono testimonianze emblematiche le sculture della Lupa e del Leone che azzanna il cavallo, che nel medioevo erano esposte sul Campidoglio; la pietra del bando collocata nel 1256 presso la Basilica di San Marco a Venezia; la statua della Bonissima affissa in Piazza Grande a Modena a partire dal XV secolo; e infine la colonna della giustizia risistemata nella Piazza del Mercantile a Bari intorno al 1550 (Gramaccini 1996; De Divitiis 2025).

Un approccio storico-artistico alla nuova topografia politica dello spazio urbano si arricchisce anche grazie all'analisi dei numerosi manufatti scritti – iscrizioni, graffiti murali, placche commemorative, disegni a carboncino, manifesti illustrati – capaci di generare veri e propri spazi di comunicazione, esprimere il dissenso e veicolare ai cittadini messaggi di vario genere, alimentando una sorta di "occupazione grafica" dello spazio pubblico urbano (Petrucci 1987; ber-Valseriati 2025). In questo contesto rivestono un ruolo particolarmente significativo le cosiddette *statue parlanti*, che in seguito a un processo di umanizzazione simbolica diventavano strumenti per "dare voce" alla cittadinanza: il caso più noto è quello del gruppo scultoreo noto come *Pasquino*, esposto da Oliviero Carafa a Roma ai primi del Cinquecento. Il *Pasquino* ci ricorda come il potere di queste statue non risiedesse solo

1256; the statue of the *Bonissima* set up in Piazza Grande in Modena from the 15th century onward; and the column of justice rearranged in Piazza del Mercantile in Bari around 1550 (Gramaccini 1996; De Divitiis 2025).

An art-historical approach to the new political topography of urban space is further enriched by the analysis of the many written artifacts – inscriptions, wall graffiti, commemorative plaques, charcoal drawings, illustrated posters – which are capable of generating true spaces of communication, expressing dissent, and conveying a wide range of messages to the citizenry. These materials contributed to what has been described as a form of "graphic occupation" of the urban public space (Petrucci 1987; ber-Valseriati 2025). Within this context, the so-called "talking statues" (*statue parlanti*) played a particularly significant role. Through a process of symbolic humanization, these sculptures became tools for "giving voice" to the people: the most famous example is the sculptural group known as *Pasquino*, installed by Oliviero Carafa in Rome in the early 16th century. *Pasquino* reminds us that the power of these statues lay not only in the written word, but also in their spatial relationships within the urban fabric. Its original placement, projecting from the corner of the palace behind it, at the intersections of streets, clearly visible in 16th-century engravings (but lost in the 19th century when the sculpture, while resisting full musealization, was set against a flat backdrop), made it a focal point for attention and interaction (Spagnolo 2019).

When considered individually, these works may appear to be of limited interest from a traditional art-historical perspective. However, once situated within the urban contexts to which they belonged and examined in relation to their public use – what Gombrich referred to as "folk custom" (1999) – their perception changes radically. These objects contribute to defining a new geography of the public sphere and significantly enrich the dialogue between art history and the city, making it possible, among other things, to recover lost material contexts such as the acute

nella parola scritta, ma anche nelle loro relazioni con lo spazio urbano: la sua posizione aggettante, all'angolo del palazzo e all'intersezione di più strade, ben visibile nelle incisioni del XVI secolo (ma perduta nell'Ottocento, quando la scultura – pur resistendo alla musealizzazione – fu dotata di uno sfondo piatto che oggi ne ostacola la visibilità da più lati), contribuiva a renderlo un punto focale di attenzione e interazione (Spagnolo 2019).

Considerate individualmente, queste opere possono apparire di scarso interesse dal punto di vista storico-artistico. Tuttavia, immerse nel contesto urbano cui afferivano e messe in relazione al loro uso da parte del pubblico – quello che Gombrich definiva "folk costum" (1999) – la loro percezione cambia radicalmente: esse contribuiscono a definire una nuova geografia della sfera pubblica e ad arricchire in modo significativo il dialogo tra storia dell'arte e città, permettendo fra l'altro di recuperare contesti materiali perduti, come l'angolo acuto che in origine faceva da sfondo al *Pasquino*. In questa prospettiva, particolarmente suggestivo si rivela il metodo della *locative history* adottato nella versione 4.0 dell'app *Hidden Cities*, che mira a restituire alle opere d'arte una dimensione urbana, riconnettendo gli oggetti oggi conservati nei musei con i siti per cui erano stati originariamente creati (Nevola, Cooper, Capulli 2022). L'obiettivo è quello di costruire un vero e proprio "museo senza mura", capace di rendere nuovamente "parlanti" le opere riattivandone il contesto spaziale.

L'intersezione tra storia dell'arte e città può dunque contribuire a restituire voce ai cittadini, del passato come del presente. Le pratiche grafiche diffuse, informali, a volte "ribelli" e spesso spontanee che investivano lo spazio pubblico nella prima età moderna rivivono oggi per lo meno in parte nella temporaneità della *street art*, dei murales, dai post-graffiti e della *guerrilla art*, dalle opere di Banksy a quelle di Cyop&Kaf (Basile 2022; fig. 6). Allo stesso modo, il *folk costum* può ancora oggi rendere "parlante" una statua sulla pubblica

corner that originally served as a backdrop for *Pasquino*. In this light, the "locative history" approach employed in version 4.0 of the *Hidden Cities* app is particularly compelling: it seeks to restore an urban dimension to works of art by reconnecting objects now housed in museums with the sites for which they were originally created (Nevola, Cooper, Capulli 2022). The aim is to construct a true "museum without walls," capable of making artworks "speak" once again by reactivating their spatial contexts.

The intersection between art history and the city can thus contribute to giving voice to citizens – both past and present. The widespread, informal, sometimes "rebellious" and often spontaneous graphic practices that animated public space in the early modern period are echoed today, at least in part, in the temporality of street art, murals, post-graffiti, and guerrilla art – from the works of Banksy to those of Cyop&Kaf (Basile 2022; fig. 6). In the same way, folk custom can still turn a public statue into a "speaking" figure, transforming it into a vehicle of dissent or collective reflection.



6: Cyop&Kaf, Senza titolo, 2020. Napoli, Quartieri Spagnoli.



7: Roma: Pasquinata pro Palestina, 24 maggio 2025. Public Domain.

via, trasformandola in un mezzo di dissenso o di riflessione collettiva. È il caso della statua di Carlo V travestita da amerindiano, o della raccolta di gocce di pioggia dall'antica statua del Nilo a Napoli: due esempi di "hacking monumentale" discussi in questo volume da Maria Gaia Redavid e Yasmin Riyahi. Il *Pasquino*, vestito a lutto nel 1513 per la morte di Oliviero Carafa, ha continuato per secoli a protestare, dissentire ed esprimere il suo cordoglio, fino ai giorni nostri (Spagnolo 2019): ricoperto da un sudario e affiancato alla bandiera palestinese, ha recentemente dato voce al dramma di Gaza, denunciando in versi le migliaia di morti e ricordando con forza che "chi vede er massacro 'n Palestina e nun dice gnente non venga a dimme d'esse umano che è indecente" (*La Repubblica*, 24 maggio 2025; fig. 7).

Examples include the statue of Charles V dressed as an Amerindian, or the collection of raindrops from the ancient statue of the Nile in Naples: two instances of "monumental hacking" discussed in this volume by Maria Gaia Redavid and Yasmin Riyahi. *Pasquino*, dressed in mourning in 1513 for the death of Oliviero Carafa, continued for centuries to protest, dissent, and mourn – and still does so today (Spagnolo 2019). Recently shrouded and placed next to the Palestinian flag, it gave voice to the tragedy in Gaza, denouncing in verse the thousands of deaths and emphatically declaring: "Chi vede er massacro 'n Palestina e nun dice gnente / non venga a dimme d'esse umano che è indecente" ("Those who see the massacre in Palestine and say nothing / should not claim to be human, as its indecent"; *La Repubblica*, 24 May 2025; fig. 7).

Bibliografia / Bibliography

BASILE F. (2022). *Etnografie del sacro nelle strade di Napoli. Arte urbana ed elementi della devozione popolare a confronto*, in «SigMa - Rivista Di Letterature Comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo», VI, pp. 170-99.

BERETTI G. (2020). *Con l'ebano e l'avorio. Giovanni Battista De Curtis, Iacobo Fiamengo e lo stipo manierista napoletano.* Milano, InOpera Italian Arts.

DE DIVITIIS, B. (2016). *Rinascimento meridionale: la Nola di Orso Orsini tra ricerca dell'antico e nuove committenze*, in «*Annali di architettura*» XXVIII, pp. 27-48.

DE DIVITIIS B. (2025). *Spatial Fluidity and Informal Places for Politics in Southern Italy between the Middle Ages and the Early Modern Period*, in «European History Quarterly», 55 (<DOI: 10.1177/02656914241303381>).

FOLIN M., a cura di (2010). *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*. Reggio Emilia, Diabasis.

GOMBRICH, E.H. (1999). *Sculpture for outdoors*, in *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication.* London, Phaidon Press.

GRAMACCINI, N. (1996). *Mirabilia: das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz: von Zabern.

NAGEL A. (2011). *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago, Univ. of Chicago Press.

NEVOLA F. (2020). *Street life in Renaissance Italy*. New Haven, Yale University Press.

NEVOLA F., COOPER D., CAPULLI C. (2022). *"Immersive Renaissance Florence": Research-Based 3-D Modeling in Digital Art and Architectural History*, in «The Getty research journal», XV, pp. 203-227.

NOVA A. (2010). *Platz und Territorium: urbane Struktur gestaltet politische Räume.* Berlin, Deutscher Kunstverlag.

NOVA A., JÖCHNER C. (2012). *Piazza e monumento: eine kunstwissenschaftliche Datenbank.* Berlin, Deutscher Kunstverlag.

NOVA A., HANKE S. (2014). *Skulptur und Platz: Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*. Berlin-München, Deutscher Kunstverlag.

PETRUCCI A. (1987), *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo di oggi*. Roma, Editori Riuniti.

ROSPOCHER M., VALSERIATI E. (2025a). *The Power of Space: Street Politics in Early Modern Europe (and Beyond): An Introduction*, in «European History Quarterly», 55 (https://doi.org/10.1177/02656914241301624).

ROSPOCHER M., VALSERIATI E. (2025b). *Politics in the Street: the Materiality of Urban Public Spaces in Renaissance Italy*, in «Urban History» 52, pp. 38-61.

SANABRAIS S. (2015). *From* Byōbu *to* Biombo*: The Transformation of the Japanese Folding Screen in Colonial Mexico*, in «Art History», 38, pp. 778-791.

SETTIS S., ANGUISSOLA, A., GASPAROTTO, D. (2015). *Serial/Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*. Milano, Fondazione Prada.

SPAGNOLO M. (2019). *Pasquino in piazza: una statua a Roma tra arte e vituperio*. Roma, Campisano.

1

SPAZI URBANI E DIMENSIONE ARTISTICA (XIV-XVIII SEC.)

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

Abstract

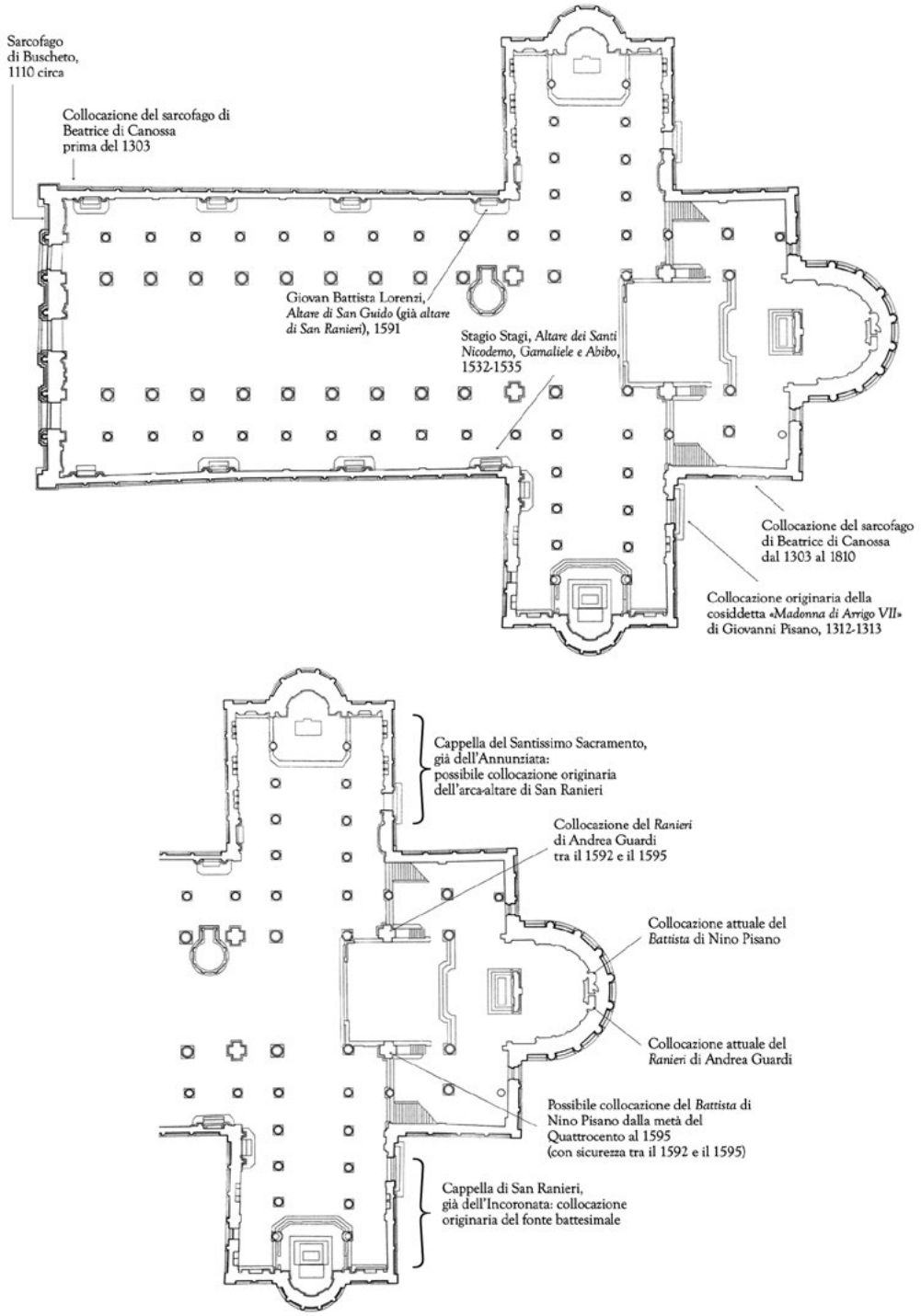
Tino di Camaino's altar-arche for San Ranieri, one of the most well-known monuments realized for the Cathedral in Pisa at the beginning of the 14th century, provides an opportunity to identify certain inattentions in studies that have not dedicated themselves enough to the topographical aspects of historical reconstructions. By re-reading three groups of documents, one understands that the tomb should not be included among the monuments originally placed in the southern areas of the building, that is, among those drawn southwards by urban spatiality. In the complex balance between this and liturgical topography, it was the latter that ultimately prevailed.

Keywords

Sculpture, Pisa, Tino di Camaino, San Ranieri.

Nei tentativi di ricostruzione 'archeologica' degli spazi medievali del Duomo di Pisa, un apporto notevole è stato dato da coloro che hanno tenuto conto del cambiamento di rotta intervenuto col tempo nella sistemazione della Piazza circostante. Questi pochi studi si sono concentrati sull'apparato scultoreo ed epigrafico dell'esterno dell'edificio, non coinvolgendo ciò che si conservava al suo interno e non considerando, quindi, il possibile rapporto tra topografia liturgica e sistemazione degli spazi urbani. Con l'esempio di un'opera databile all'inizio del Trecento, l'arca-altare per San Ranieri di Tino di Camaino, si possono iniziare a valutare con cautela tali aspetti.

Sono due le ragioni principali che consigliano la scelta di tale monumento nel tentativo di addentrarsi in un tema di ricerca come questo. Innanzitutto, Ranieri ha sempre detenuto un forte valore simbolico per la città che ospita la sua tomba [Ceccarelli Lemut 2022, 393-395 e note]: perciò, com'è noto, sono state numerose le commissioni con le quali il suo culto è stato promosso e rinnovato nei secoli che seguirono la sua dipartita (1161) [Collareta 2011]. La seconda circostanza d'interesse risiede nel fatto che, come si vedrà meglio oltre, finora non sono emersi dati di alcun tipo che consentano di



1-2: Rielaborazioni di una pianta attuale del Duomo di Pisa (tratta da: *Il Duomo di Pisa* 1995) con collocazioni dei monumenti d'interesse.

conoscere il luogo in cui le spoglie del santo erano riposte prima del tardo Cinquecento. In ogni caso, siccome il testo che segue è denso di riferimenti alla topografia del Duomo nel corso dei secoli, per evitare di smarrirsi nella sua lettura è indispensabile fare costante affidamento a due piante dell'edificio nelle quali sono segnate le collocazioni dei monumenti coinvolti in diversi punti della trattazione (Figg. 1-2).

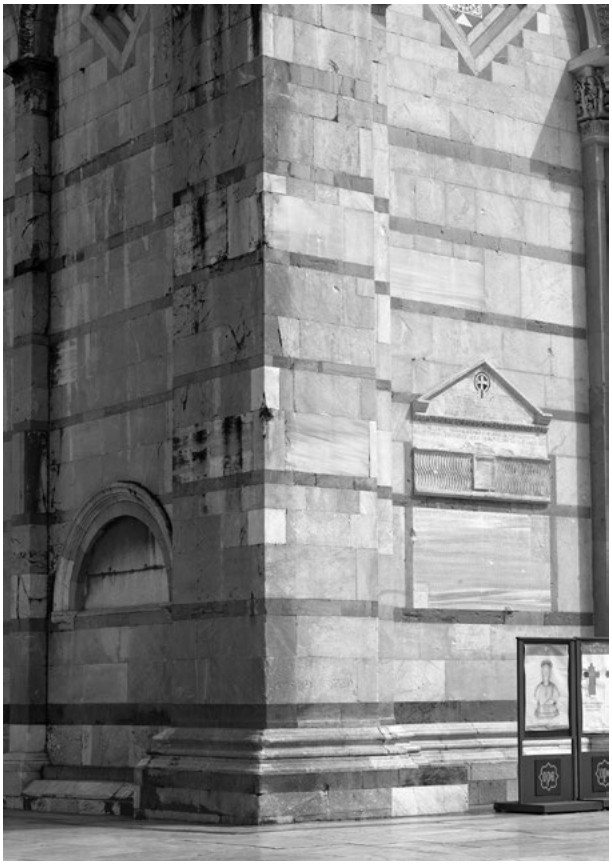
Da tempo è chiaro che fino alla metà del XII secolo, e cioè fino ai lavori per l'erezione delle mura cittadine e del Battistero, al Duomo si giungeva principalmente dalla direzione nord-ovest. Così si spiega non soltanto la ricchezza di epigrafi e di decorazioni a rilievo nella sua facciata, ma pure la recente ricostruzione dell'originario legame tra la zona sinistra di quel prospetto e il primo tratto del fianco settentrionale (Fig. 3). Il sepolcro di Buscheto, primo architetto dell'edificio, faceva quasi coppia col sarcofago della marchesa Beatrice, un pezzo notoriamente ricordato da Giorgio Vasari al principio della *Vita di Nicola e Giovanni Pisani* (1568) e oggi conservato nel Camposanto monumentale [Ammannati 2019, 61-74, in part. 70].

Negli anni cruciali in cui Burgundio di Tado fu «operaio», dal 1298 al 1319, l'accesso preferenziale era ormai quello che, passando per Via Santa Maria, arrivava alla Piazza da sud-est, ossia dal centro della città. Le commissioni e le traslazioni volute da Burgundio lasciano intendere la misura in cui la nuova relazione con la pianta urbana avesse determinato un accrescimento del ruolo simbolico del braccio destro del transetto, quello meridionale (Fig. 4). Lo stesso sepolcro della marchesa fu ricollocato sulla parete adiacente a quella della porta est di Bonanno Pisano [Arias, Cristiani 1995, 593-594], e, fatto ancor più rilevante in tal senso, intorno al 1312 Giovanni Pisano ricevette l'allogagione della cosiddetta "*Madonna di Arrigo VII*", rimasta nella lunetta sopra ai battenti di Bonanno per almeno due secoli e mezzo [Novello 1995b]. Il gruppo scultoreo di Giovanni era attentamente calibrato sul punto di vista del visitatore: giungendo da sud e dunque dalla destra della *Vergine*, il fedele poteva ammirare l'insieme dapprima di profilo, apprezzando a pieno il movimento delle gambe della madre e il corpo stante del figlio, per guadagnare soltanto in un secondo momento uno sguardo frontale.

L'importanza dell'area corrispondente alla destra liturgica del tempio fu dunque compromessa, per certi aspetti, proprio nel corso dei primi vent'anni del Trecento. Nel tentativo di capire se queste operazioni lasciarono conseguenze di peso anche all'interno del Duomo, non ci si può soffermare purtroppo su tutte le opere che alcuni tra gli artisti più noti del tempo confezionarono per l'edificio: oltre al mosaico nella calotta dell'abside principale e al pergamo di Giovanni Pisano, si ricordi almeno che a Tino di Camaino furono richiesti l'arca di Ranieri, un fonte battesimale e la tomba per Arrigo VII.

Prima di entrare nel merito delle questioni topografiche che qui più interessano, non si può tralasciare una rapida introduzione ai rilievi nel monumento per Ranieri (Fig. 5). La sezione principale contiene una scena atipica quanto alla peculiare declinazione dell'iconografia. Poggiati sul piano del suolo sono i personaggi coinvolti in una *commendatio animæ*. Escludendo Ranieri, chiaramente riconoscibile per la rozza veste penitenziale, non è facile individuare con precisione nessun'altra figura, né quella del secondo santo in piedi, né quelle del laico e dell'ecclesiastico inginocchiati in primo piano: uno di

quest'ultimi è probabilmente Burgundio, l'altro presumibilmente un secondo donatore (l'arciprete Iacopo Maccaione Gualandi? [Ronzani 2016, in part. 67]).
Alcuni si sono concentrati sui due angeli ai lati del trono, sulla colomba e sulla *dextera Domini* in alto. Nell'analisi di Gert Kreytenberg [1995], accolta con favore negli studi [Collareta 2022b, in part. 112], la coesistenza della Trinità con una Madonna col Bambino sarebbe frutto dell'intento d'istituire una relazione tra loro. Siccome i pochi ulteriori esempi di una scelta tematica simile sono tutti più tardi e talvolta assai diversi nell'impaginazione, è tuttora difficile produrre una lettura iconografica puntuale. In ogni caso, il complesso si conclude in basso con tre scene suddivise a mo' di predella: a sinistra è l'offerta del monumento stesso; al centro sono due devoti che adorano il santo in trono; sulla destra è la traslazione delle sue spoglie.
Disponiamo di pochi dati epigrafici e documentari che aiutino a stabilire i tempi d'esecuzione di quest'opera, che è stata sempre posta al principio del catalogo di Tino. Due iscrizioni sulle mura meridionali esterne dell'edificio ricordano che la commissione dell'arca fu dovuta a Burgundio, ma non forniscono appigli cronologici più precisi [Novello 1995a]. La data 1306 apposta su una carta nel fondo Diplomatico dell'Opera del Duomo è stata intesa come un plausibile *terminus ante quem* per il marmo a partire dalla sua pubblicazione per merito di Igino Benvenuto Supino [1904, 190 nota 1]: dal documento in questione apprendiamo che in quell'anno l'operaio riservò a sé stesso e quindi ai suoi successori il diritto di eleggere il cappellano di un altare dedicato a Ranieri.
Due estratti d'archivio finora semisconosciuti agli studi di storia dell'arte [Ronzani 2016, 60-63 e note] e contenuti l'uno nel fondo Diplomatico del Capitolo, l'altro in un registro di *Entrate e Uscite* dell'Opera, confermano l'intento di far innalzare il monumento, sicuramente compiuto entro il 1312. Per ragioni sulle quali non ci si può qui dilungare, una parte esigua della bibliografia [Novello 1995c; Ronzani 2016, 62-63] ha ragionevolmente ritenuto che il primo degli estratti non basti ad avallare con decisione la cronologia finora riportata nella bibliografia [Baldelli 2007, 64; Bardelloni 2011, 134, Collareta 2022a, 448]: la natura dei documenti chiamati in causa permette semmai d'intenderli come termini intorno ai quali stabilire la datazione dell'arca.
In ogni caso, non disponiamo di notizie ulteriori per il XIV secolo. Numerosi pagamenti, parzialmente pubblicati da Roberto Paolo Ciardi [1987, 103-104 note 69-70] e quindi ampliati nel numero e trascritti in modo più completo da Gabriele Donati [2015, 207-211, cat. 37], informano dell'esecuzione di un frontespizio destinato a incorniciare il monumento di Tino. Elargiti all'inizio degli anni Cinquanta del Quattrocento a favore di Andrea Guardi e di alcuni suoi aiutanti, essi sono ricchi di notazioni di vario genere, ma non informano sulla collocazione di questo nuovo complesso. Naturalmente, tale silenzio costituisce di per sé un indizio: com'è sempre ragionevolmente dato per scontato negli studi finora chiamati in causa, è assai probabile che essa coincidesse con quella dell'arca al principio del Trecento. Con un intervento di cui rimane traccia in alcune ulteriori carte d'archivio datate al 1539 [trascritte in Milone 2004, 137 e quindi in Donati 2015, 208-209], l'altare subì una manomissione volta a diminuire il suo spessore rispetto alla parete: anche in questo caso, però, le notazioni non aiutano a capire dove il complesso fosse ubicato all'epoca.



3: Pisa, Duomo, angolo tra la facciata e il fianco settentrionale.



4: Pisa, Duomo, angolo tra il fianco orientale del braccio destro del transetto e quello meridionale della tribuna.



5: Tino di Camaino, *Arca-altare di San Ranieri,* 1310 ca. [Pisa, Museo dell'Opera del Duomo].

L'altare col quale nel 1591 Giovan Battista Lorenzi fu chiamato a sostituire quello di Tino è il primo del quale si conosce con sicurezza la collocazione, che ha sempre corrisposto a quella attuale lungo il tratto conclusivo della navatella settentrionale del tempio. Intitolato oggi a san Guido della Gherardesca, esso fu il repositorio delle reliquie di Ranieri fino alla solenne traslazione con la quale, per volontà di Cosimo III de' Medici,

nel 1688 le spoglie del santo furono poste nel luogo dove si ammirano ancora oggi: la parete di fondo nel braccio meridionale del transetto.
Questi dati permettono di riesaminare con maggiore consapevolezza le questioni relative alla collocazione dell'arca nel tempo. La convinzione che in origine il monumento dovesse essere addossato a una delle pareti del transetto è stata a lungo unanime. Più in particolare, la storiografia ha sostenuto fino agli anni Ottanta [Seidel 1975, 71; Kreytenberg 1986, 9-11; Kreytenberg 1995, 25] che essa si trovasse nel suo braccio destro. Anche se gli studi non sono mai stati particolarmente chiari su quest'aspetto, la ragione principale che raccomandava tale esegesi risiedeva presumibilmente nel fatto che a partire dal tardo Seicento le reliquie del santo riposano, come s'è detto, in quell'area.
Nei testi dati alle stampe nell'ultimo mezzo secolo si legge, invece, che l'arca di Tino era probabilmente collocata sin dalla nascita al termine della navatella settentrionale del Duomo [Novello 1995c; Milone 2004, 139-140; Bardelloni 2011, 134]. Secondo la lettura oggi più in voga, le reliquie del santo sarebbero state dunque conservate nello stesso sito dall'inizio del Trecento fino al tardo Seicento. Benché intenda dare risposta ai quesiti posti dall'allestimento di un'opera all'inizio del XIV secolo, anche questa seconda proposta deriva in larga parte dalle vicende che interessarono il Duomo di Pisa in Età moderna.
Per dare un resoconto riassuntivo di tali eventi, s'impone la necessità di una breve digressione. A partire dalla metà del Quattrocento, l'Opera s'era impegnata per riformare l'intero sistema degli altari nel tempio: dopo alcuni interventi che coinvolsero lo stesso Guardi, intorno al 1485 Matteo Civitali ottenne la commissione di ventidue nuove mostre. L'unica struttura portata a termine dallo scultore lucchese (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo) [Casini 1995b] testimonia il tentativo di uniformare uno spazio all'epoca colmo di apparati micro-architettonici, scultorei e pittorici eterogenei e che erano espressione di gusti ormai lontani da quelli del momento. L'altare ben più tardo di Lorenzi è uno dei frutti di tale campagna di ammodernamento: auspicata già nella seconda metà del Quattrocento, essa diede esiti tangibili soprattutto a partire dai decenni centrali del Cinquecento [Casini 1987; Casini 1995a, 264-274].
Alla seconda metà del XVI secolo e all'inizio di quello successivo risalgono in effetti pure le profonde trasformazioni delle pareti di fondo del transetto. Già riservata al culto della Madonna Annunziata, quella settentrionale fu del tutto ristrutturata a partire dal 1545 per ospitare la custodia del Santissimo Sacramento. Terminati questi lavori, si procedette con quelli per il lato opposto del transetto: già deputato al culto dell'Incoronata, esso fu interamente riallestito a partire dal 1563. Soltanto tenendo conto di questi fatti essenziali è possibile comprendere quanto fosse ormai mutato il panorama scultoreo e architettonico nel Duomo ai tempi in cui Lorenzi ricevette l'allogagione per l'erezione di un nuovo complesso dedicato al santo nella navatella settentrionale del tempio.
Si torni, ora, alla materia principale. A far preferire una soluzione ulteriore rispetto alle due finora accolte negli studi è innanzitutto il quadro che si ricava con la lettura integrata di tre gruppi di documenti. Pur essendo noti alla bibliografia interessata alla produzione artistica a Pisa tra il tardo Medioevo e l'Età moderna, gli estratti in questione sono rimasti confinati in tradizioni di studi tra loro separate perché relative a opere e a

epoche diverse. A questi sarà poi aggiunto il dettato di una carta d'archivio considerato in un'unica sede bibliografica. Nel loro insieme, queste testimonianze incoraggiano una nuova ricostruzione 'archeologica' dei rapporti che univano quattro monumenti collocati nel transetto e nella tribuna del Duomo prima degli anni novanta del Cinquecento. Il primo dei tre gruppi documentari ai quali ci si riferisce è costituito da alcuni ulteriori compensi ricevuti da Guardi pochi anni dopo la conclusione del frontespizio. Nel pubblicarli, Ciardi mise a fuoco il legame che univa già nel Quattrocento le due statue che oggi abitano la coppia di nicchie ai fianchi del cosiddetto «poggiolo delle reliquie» nella tribuna: un *San Giovanni Battista*, opera tuttora misconosciuta di Nino Pisano e databile al pieno degli anni Sessanta del Trecento, e un *San Ranieri* (Fig. 6) realizzato tra il 1453 e il 1454 proprio da Guardi. Nei mesi in cui questi lavorava al proprio marmo, l'Opera finanziò un gruppo di fabbri e di scalpellini per l'erezione di due tabernacoli [Ciardi 1987, 104, note 73-74; Donati 2015, 202]. Nell'esegesi di Ciardi, che è stata ragionevolmente accolta con favore negli studi, tali edicole erano in origine addossate



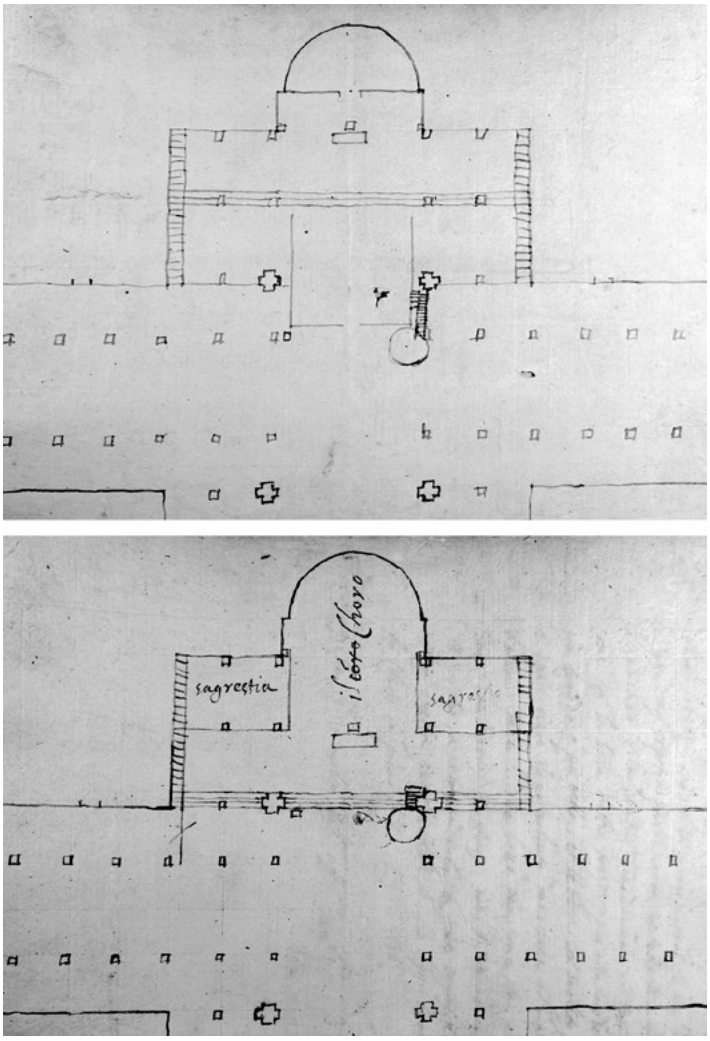
6: Andrea Guardi, *San Ranieri*, 1453-1454 [Pisa, Duomo].

ciascuna a una colonna o a un pilastro nella zona orientale del Duomo e accoglievano l'una il *Precursore*, l'altra *Ranieri*. Dalla metà del Quattrocento, quindi, i due *Santi* avevano una collocazione in qualche modo speculare rispetto all'asse ovest-est dell'edificio. Pur senza spendere considerazioni particolarmente approfondite in tal senso, Ciardi rimarcò anche un fatto di cruciale importanza che si ricava dall'analisi del secondo gruppo documentario di nostro interesse: nei propri tabernacoli, entrambe le opere assumevano una funzione ancillare rispetto a due ulteriori monumenti. La serie di carte alla quale mi riferisco contiene notizie che risalgono a un periodo esteso tra la fine del Trecento e il pieno Cinquecento e che confermano che in quel periodo il fonte battesimale scolpito da Tino entro il 1312 era collocato nella cappella all'epoca dedicata all'Incoronata, ossia nel braccio destro del transetto (benché dia per presupposta tale ubicazione del fonte, Ciardi non indica le evidenze documentarie sulle quali si basa) [Tulli 2023, 11].

Forte della conoscenza di tali notizie, Ciardi comprese che il *San Ranieri* di Guardi doveva senz'altro essere addossato a un pilastro o a una colonna nella metà settentrionale dell'edificio (*in cornu Evangelii*), e il *Battista* di Nino a uno della sezione meridionale (*in cornu Epistulae*). Soltanto una sistemazione come questa permetteva ai suoi occhi di comprendere le ragioni della disposizione delle due figure, e dunque dell'erezione dei tabernacoli: introducendo visivamente a quel monumento, il *San Ranieri* era rivolto verso l'altare di Tino, mentre il *Battista* svolgeva lo stesso ruolo nei riguardi della suppellettile battesimale. In virtù dell'acuta interpretazione di questi documenti, Ciardi è stato dunque il primo a sostenere che l'arca di Tino non potesse essere anticamente sistemata nel braccio meridionale del transetto. Condizionato dall'esistenza dell'altare dedicato al santo nel 1591, lo studioso individuò nel luogo dov'è installato tuttora il prospetto di Lorenzi la collocazione originaria più probabile dell'arca d'inizio Trecento.

Ma un terzo gruppo di documenti, la cui lettura va integrata a quella delle carte di cui s'è detto finora, incoraggia una soluzione alternativa. Riportati anch'essi all'attenzione da Ciardi in una nota a piè di pagina [Ciardi 1987, 104, nota 75], tali estratti non sono stati messi debitamente a sistema con gli altri dei quali egli si occupava. I mesi che seguirono l'incendio del Duomo di Pisa nell'ottobre del 1595 furono ricchi d'iniziative volte al rimedio delle sue conseguenze disastrose. Gli interventi coi quali si ripristinò lo stato precedente delle cose furono affiancati da altri per mezzo dei quali gli spazi del tempio furono adeguati a nuovi gusti ed esigenze: l'evento nefasto fornì anche l'opportunità per promuovere un nuovo assetto della zona più sacra del tempio, la tribuna.

Nel ventaglio delle proposte presentate in quell'occasione spiccano per la loro rilevanza due prove grafiche (Fig. 7) conservate nell'Archivio di Stato di Pisa e dovute alla mano di un tale Adriano dell'Oste: come gli studi hanno sempre riconosciuto, esse determinarono le scelte promosse nel cantiere attivo nel Duomo allo scadere del Cinquecento e all'inizio del secolo successivo. Mentre il primo disegno documenta la configurazione della tribuna prima dell'incendio, il secondo contiene il progetto per il riallestimento di quella zona. Rese note all'inizio del secolo scorso [Supino 1904, 155-156, figg. 113-114], le due carte si offrono tuttora come strumenti preziosi per ricostruire con precisione il luogo in cui si ergevano alcuni monumenti prima e dopo il 1595.



7: Adriano dell'Oste, *Due disegni della tribuna nel Duomo di Pisa che mostrano lo stato delle cose prima dell'incendio del Duomo (in alto) e la proposta dell'autore per il riallestimento di quella zona dell'edificio (in basso)* [Pisa, Archivio di Stato, *Comune D,* cc. 1024v e 1025v].

Perdipiù, i disegni furono recapitati ai Priori del Comune col corredo di una lettera nella quale il programma è illustrato nel dettaglio[1]: un brano del testo è di massima importanza anche per le opere qui in analisi. Dell'Oste proponeva, infatti, di traslare anche le due statue oggi nella tribuna, fornendo indizi assai significativi per conoscere la loro collocazione prima dell'incendio.

> Sarebbe stato bene il tirare l'altare maggiore innanzi, al pari delle dua prime colonne, e fare il coro dietro, facendo due sagrestie da i lati, che al'altezza di braccia dieci, facendo il palco e farle finire con un balaustrato, daranno comodo a far feste e ornamento al

[1] Pisa, Archivio di Stato, *Comune D*, 196, cc. 1023r-1028r.

> Santissimo Sacramento, e così la festa de l'Asunta e per cantarci di musica o metterci orghani e delle scale ordinarie ci si anderà comodamente. Tirando i gradini innanzi alla sedia episcopale come stava prima, similmente l'altari [*quelli che dovevano affiancare l'altare maggiore, come nota lo stesso Ciardi nel trascrivere questo passo del testo*] averranno dirieto al il [*sic*] muro delle sagrestie, e così le dua fighure di rilievo, il Santo Ranieri e quel di contro [*il San Giovanni Battista*] e il pulpito dell'Evangelio tirandolo a costo al pilastro istarà assai meglio, e d'in su gradini con la scala attacata al pilastro si ci monterà comodamente, e così tirare adietro l'angelo del cero pasquale che le braccia saranno libere.

Ho già anticipato un fatto che con la lettura di questa missiva risulta del tutto evidente: nella lettera, che oltre a quanto poc'anzi trascritto comprende soltanto un prologo di cortesia e qualche generica raccomandazione finale, Dell'Oste rivolgeva il proprio interesse esclusivamente all'area più orientale del Duomo, quella della tribuna. Valutando il testo coi due disegni alla mano, questa circostanza diviene ancor più lampante: la descrizione procede con ordine dall'area estrema, ossia più orientale del Duomo, per arrivare in ultima fase a considerare i monumenti più vicini al transetto, cioè il pergamo di Giovanni Pisano e l'*Angelo reggicero* di Stoldo Lorenzi (1582-1583).
In virtù della sua precisa struttura, la lettera suggerisce perciò con decisione l'ipotesi che nel 1595 i tabernacoli abitati dai due *Santi* erano addossati alla coppia di pilastri più orientali nell'edificio: del resto, come si vedrà poco oltre, proprio di pilastri (e non di colonne) si legge in un estratto documentario che risale all'aprile del 1592. Non sarebbe affatto logico ritenere, com'è sempre stato il caso, che i marmi ornassero i pilastri terminali delle navate: è del tutto evidente che Dell'Oste si occupò, sia nel testo, sia nei disegni, esclusivamente dell'area della tribuna, e più nello specifico di tutto ciò che si trovava in prossimità dell'altare maggiore. Così sembra indicare anche il fatto che il pergamo di Giovanni, addossato all'ultima colonna posta sulla destra rispetto all'altare maggiore, sia chiamato in causa in un punto più avanzato della lettera.
Incoraggiata dalla lettura dei documenti qui proposta, la soluzione più verosimile conduce a ritenere che il monumento trecentesco si trovasse, fino al 1591, nel braccio settentrionale del transetto, forse nei pressi della sua parete orientale: se così non fosse stato, e cioè se il monumento si fosse trovato, come invece voleva Ciardi, al termine della navatella settentrionale, sarebbe venuto meno il calibrato sistema costruito per mezzo dell'attenta unione di quattro opere risalenti a epoche diverse e distribuite tra la tribuna e il transetto. L'unica disattenzione, ma cruciale, che si può imputare allo studioso è dunque di aver ricostruito un sistema perlopiù plausibile, ma di non aver considerato la marcata distanza che separa il tratto terminale della navata sinistra del Duomo dall'ultimo pilastro nella tribuna: una distanza che, com'è chiaro a chiunque conosca l'interno dell'edificio, avrebbe reso difficile la percezione della relazione diretta tra le due opere.
Il lettore più avveduto si sarà reso conto che, a causa dell'erezione dell'altare di Lorenzi in un luogo più lontano dal braccio settentrionale del transetto e dalla tribuna, per un periodo piuttosto breve (1591-1595) la statua di Guardi dovette rimanere avulsa dal sistema per la quale era stata concepita, ossia significativamente distante dal monumento verso cui era prima rivolta. Un documento che esula dai tre gruppi di cui s'è detto risolve proprio questo nodo: esso costituisce una cruciale conferma per la principale

tesi proposta da chi scrive, ma obbliga anche a una piccola correzione. Reso noto da Antonio Milone [2004, 143], il quale non ha tuttavia sfruttato pienamente i fatti che s'inducono dalla sua lettura, tale estratto documentario non è considerato in nessuna sede bibliografica successiva.

Nel mese di aprile del 1592, cioè poco dopo l'installazione dell'altare di Lorenzi, l'Opera elargì un compenso per alcune «spese della statua di San Rinieri […] per scarpellinare il pilastro che è presso al altare maggiore, di contro alla statua di San Giovanni, per mettervi detta statua di San Rinieri con li sua adornamenta»[2]. Il pagamento c'informa di due fatti principali: innanzitutto, la statua di Guardi raggiunse il pilastro più prossimo all'altare maggiore, cioè quello già individuato grazie a una più accurata lettura della missiva di Dell'Oste, soltanto nel 1592; in secondo luogo, a pochi mesi di distanza dal completamento dell'altare di Lorenzi (1591), il *Ranieri* fu spostato in un luogo ancor più vicino – e questa volta perfettamente speculare rispetto all'altare maggiore – al *Battista*. Ma, ciò che qui più interessa, è la straordinaria prossimità cronologica tra il completamento della tomba di Lorenzi e la traslazione del marmo di Guardi. Quale motivo avrebbe potuto portare alla traslazione della statua, se non il fatto che la tomba coi resti del santo aveva mutato collocazione pochi mesi prima? Con ogni probabilità, prima di quel momento la statua si ergeva in una posizione che, pur incoraggiando una corrispondenza visiva col *Battista*, era ben più prossimo all'arca del santo, e cioè al braccio sinistro del transetto, che all'altare maggiore dell'edificio. Nulla ostacola dal credere, per esempio, che il marmo potesse essere addossato alla colonna immediatamente a nord rispetto al pilastro che la ospitò a partire dal 1592.

La totale assenza di notizie d'archivio non aiuta chi intenda procedere oltre nelle ipotesi 'archeologiche' che si stanno discutendo: al solo fine di immaginare una soluzione che non cozzerebbe con le evidenze documentarie e materiali giunte fino ai nostri tempi, si potrebbe suggerire che il monumento di Tino s'innalzasse, ad esempio, nel sito occupato a partire dagli anni quaranta del Settecento dal *Crocifisso* ligneo di Giovanni Pisano e dalla tomba dell'arcivescovo Francesco Pannocchieschi d'Elci, ossia alla destra del varco aperto nella parete orientale del braccio sinistro del transetto. Come detto, una volta venuto meno il nesso topografico tra l'arca e la statua a causa della collocazione del monumento di Lorenzi in un punto diverso dal precedente, si preferì ricollocare il marmo di Guardi in una posizione perfettamente speculare rispetto al *Battista*, e cioè in un punto più prossimo all'altare maggiore.

In ogni caso, coll'incendio del 1595 quest'apparato si dissolse anche a causa dei danni irrimediabili subiti dal fonte battesimale: le due statue furono ben presto collocate nel luogo nel quale le si ammira ancora oggi. Per far acquisire alla coppia una nuova congruenza fu necessario un semplice 'arrocco': i due *Santi*, che prima erano rivolti verso l'esterno, entrarono così nel felice dialogo che tuttora li lega. Grazie a quest'operazione astuta, venne pure stabilito il loro corretto ordine gerarchico in relazione

[2] Pisa, Archivio di Stato, *Opera del Duomo*, 211, *Entrate e uscite (luglio 1591-giugno 1592)*, c. 40v.

all'orientamento liturgico, prima invertito a causa della funzione ancillare nei confronti di due opere più antiche e di rilievo maggiore.
Siccome le notizie che riguardano le statue dal Seicento in poi non sono più di alcun interesse per l'arca di Ranieri e per la topografia tardo-medievale del Duomo, conviene tornare alla trattazione principale. Un indizio ulteriore permette di corroborare il quadro fin qui proposto: di per sé, esso non costituirebbe una prova sufficiente a sostenere un'ipotesi come quella qui illustrata, ma può utilmente chiarire la proposta che si discute. Si tratta di una notizia erudita raccolta poco prima della metà dell'Ottocento da un anonimo commentatore ed editore delle *Glorie di Pisa* di Pietro Cardosi (1675). Com'è dichiarato in esergo alla sezione che contiene la biografia di Ranieri [*Memorie sacre delle glorie di Pisa*, 1844, 70], il commentatore fece confluire nel proprio testo le notizie ricavate da una serie nutrita di manoscritti di carattere agiografico, oggi soltanto in parte conservata [riferimenti d'archivio in Iannella 2008, 143, nota 2]. In questa sede, al sepolcro di Ranieri è riservato un capoverso del tutto chiaro e nel quale si trova un'esplicita conferma di quanto ricostruito nei capoversi che precedono [*Memorie sacre delle glorie di Pisa*, 1844, 114].

> Tolto che fu, [Ranieri] venne collocato in una cassa di marmo, donata a quest'effetto dai Consoli della Città, avverandosi così quanto egli stesso predetto avea ad un certo maestro Ugone ed al canonico Benincasa scrittore della sua vita, cioè che il suo corpo sarebbe stato posto in detto sepolcro donato dai Consoli pisani. Quivi riposarono le ossa di Ranieri fino all'anno 1591. Nell'anno poi testé riferito fu levato il di lui corpo dall'antica arca e fu riposto in un'altra nuova assai più ricca e bella di quello che non era la prima. Questa poi fu collocata non già nel luogo dove era l'antica, cioè in uno dei lati della cappella nominata – *l'Annunziata* [così annota il commentatore ottocentesco] – ma bensì sopra l'altare che resta dirimpetto a quello ove riposano altri corpi santi, cioè Nicodemo, Gamaliele e Abibone.

Se si torna con la memoria alla seconda riproduzione fornita nel corredo fotografico del presente testo, dov'è segnata anche la posizione dell'altare dedicato ai tre santi ricordati in coda all'estratto, il passo diventa talmente chiaro da non richiedere commenti ulteriori. Naturalmente, l'efficacia di tale riprova è attenuata da due fattori: oltre all'epoca assai tarda del prodotto editoriale in esame, sconforta soprattutto l'irreperibilità dei manoscritti sui quali esso si basa. Ma siccome le biografie dedicate a Ranieri che si conservano tuttora non contengono notizie in contrasto con quella riferita nel testo ottocentesco, sarebbe poco logico supporre che l'anonimo erudito abbia attinto qui alla propria invenzione. Il carattere assai puntuale dell'indicazione topografica fornita rafforza di per sé la validità di quanto vi è contenuto.
Con quest'ipotetica ricostruzione dell'assetto del transetto nel Duomo di Pisa tra l'inizio del Trecento e il Cinquecento (con l'aggiunta quattrocentesca delle due statue oggi nella tribuna), si possono riconsiderare le questioni alle quali s'è fatto riferimento al principio del presente testo. Ci si può chiedere, cioè, in quale misura il rapporto tra la topografia interna del Duomo e quella urbana ebbe conseguenze sulla scelta della collocazione di alcune opere nell'edificio. Naturalmente, le valutazioni che seguono sono tutte basate

sulla proposta alla quale ci si è finora dedicati: esse sono definite, dunque, dai caratteri propri di una congettura.
Tenendo conto della rilevanza che al principio del Trecento era detenuta dal varco d'accesso aperto nella parete orientale del braccio destro del transetto, si possono sviluppare due principali riflessioni di carattere generale. La prima si basa sul fatto che, tra tutte le opere chiamate in causa nel testo, l'arca di Tino è la più risalente: la sua collocazione non poté dunque essere determinata dalla preesistenza degli altri monumenti finora richiamati alla memoria. Nella decisione di porla nel braccio sinistro del transetto ebbero perciò un gran peso le ragioni dell'orientamento liturgico: l'opera non fu posta nei pressi dell'entrata più importante per la pianta urbana, ma nella zona del tempio più sacra dopo quella dell'altare maggiore.
È pur vero che, come s'è visto, il transetto venne arricchito di numerose opere specialmente a partire dall'inizio del Trecento. Entrando nel Duomo dalla porta che oggi reca le copie dei battenti di Bonanno Pisano, nella seconda metà del Quattrocento un visitatore avrebbe incontrato alcune tra le cose più notevoli conservate nell'edificio: superato il fonte battesimale, si sarebbe imbattuto nello sguardo del *Battista* collocato verosimilmente in prossimità delle scale d'accesso al pergamo di Giovanni. Procedendo verso il braccio sinistro del transetto, la sua attenzione sarebbe stata attirata dal *San Ranieri* di Guardi, che l'avrebbe condotto all'arca di Tino sontuosamente incorniciata pochi anni prima. È difficile credere che nella lenta elaborazione di questo studiato sistema visivo, preparato proprio dagli interventi promossi al principio del XIV secolo, non abbia ricoperto un ruolo determinante il rapporto diretto, stabilito per mezzo della nuova sistemazione della piazza, tra il transetto e la pianta urbana.
Non è forse proficuo produrre ulteriori considerazioni in un contesto che, com'è quello fin qui tratteggiato, non può che rimanere ipotetico. Nel complesso, ci si augura che dalle riflessioni svolte traspaiano non soltanto le complicazioni di uno studio che tenga conto del rapporto tra spazialità urbana e orientamento liturgico nel corso dei secoli, ma pure l'ineludibile necessità di porre al centro di tutte le analisi di ricostruzione storica e 'archeologica' i legami topografici sviluppatisi nel tempo tra i monumenti, nel delicato e mutevole intreccio tra zone interne ed esterne di un edificio.

Bibliografia

ARIAS P. E., CRISTIANI E. (1995). *Scheda 1812*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 593-594.

AMMANNATI G. (2019). Menia mira vides. *Il Duomo di Pisa: le epigrafi, il programma, la facciata*, Pisa/Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

BALDELLI F. (2007). *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore, Selective Art Edizioni.

BARDELLONI C. (2011). *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, Siena-Torino, Società Editrice Umberto Allemandi & C. per la Fondazione Monte dei Paschi di Siena, pp. 119-182.

CASINI C. (1987). *Dalle cappelle dell'Annunziata e dell'Incoronata all'altare di San Ranieri nel Duomo di Pisa (1545-1592)*, in *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi, C. Casini, Firenze, Cantini, pp. 186-228.

CASINI C. (1995a). *La scultura dal Quattrocento al Novecento.* Pro maiore Ecclesie decore et ornamento, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 263-284.

CASINI C. (1995b), *Scheda n. 1968*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, p. 639.

CECCARELLI LEMUT M. L. (2022). *The Pisan Churches and Cult of Saints*, in *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di K.R. Mathews, S. Orvietani Busch, S. Bruni, Leiden, Brill, pp. 383-400.

CIARDI R. P. (1987). *Il Quattrocento*, in *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi, C. Casini, Firenze, Cantini, pp. 12-110.

COLLARETA M. (2011). *Reliquie ed immagini: documenti visivi per il culto di san Ranieri*, in Intercessor Rainerius ad patrem*: il santo di una città marinara del XII secolo*, atti del convegno (Pisa, giugno 2000; 22-23 ottobre 2010), a cura di P. Castelli, M. L. Ceccarelli Lemut, Ospedaletto, Pacini Editore, pp. 179-188.

COLLARETA M. (2022a). *Art in Pisa in the Middle Ages*, in *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di K.R. Mathews, S. Orvietani Busch, S. Bruni, Leiden, Brill, pp. 435-455.

COLLARETA M. (2022b). *La grande storia della scultura. Marmo, bronzo, avorio, legno dipinto nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, a cura di G. Garzella, M. Collareta, Ospedaletto, Pacini Editore (per la Società Storica Pisana), pp. 81-135.

DONATI G. (2015). *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, Pisa University Press.

KREYTENBERG G. (1986). *Tino di Camaino*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

KREYTENBERG G. (1995). *L'arca di San Ranieri di Tino da Camaino. Questioni di tipologia e di iconografia*, in *Storia ed arte nella piazza del Duomo. Conferenze, 1992-1993*, a cura dell'Opera della Primaziale Pisana, Pisa.

IANNELLA C. (2008). *Il culto di san Ranieri a Pisa tra Medioevo ed Età moderna*, in *Studi di storia offerti a Michele Luzzati*, a cura di S. P. P. Scalfati, A. Veronese, Ospedaletto, Pacini Editore, pp. 143-155.

Memorie sacre delle glorie di Pisa (1844). *Memorie sacre delle glorie, con un breve compendio delle vite dei santi e beati della città e [del] suo distretto. Raccolte da Pietro Cardosi, cittadino Pisano*, Pisa, Tipografia Pieraccini.

MILONE A. (2004). *Pisa officina dei primitivi*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

NOVELLO R.P. (1995a). *Schede 270-271*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, p. 372.

NOVELLO R.P. (1995b). *Schede nn. 1928a-b*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 626-627.

NOVELLO R.P. (1995c). *Scheda n. 1943*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 630-631.

PERONI A., a cura di (1995). *Il Duomo di Pisa*, nella collana *Mirabilia Italiae*, a cura di S. Settis, Modena, Franco Cosimo Panini.

RONZANI M. (2016). *Ranieri, Benincasa e il Barbarossa. Peripezie di un culto nella Pisa dei secoli XII-XIV*, Pisa, Pisa University Press.

SEIDEL M. (1975). *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano*, in «Städel Jahbruch», n.s., V, pp. 37-84.

SUPINO I. B. (1904). *Arte pisana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori.
TULLI V. S. (2023). *Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino già nel duomo di Pisa*, in «Studi di Memofonte», XXXI, pp. 1-29.

A VIEW FROM THE TOP: PALAZZO ROOF TERRACES BETWEEN HOME AND CITY IN EARLY MODERN FLORENCE

Anna McGee

Abstract

This paper examines the role of the altana*, or roof terrace, in Florentine residential architecture from the mid-15th to early 16th century. Situated on the top storey of patrician homes, the altana was an open-air, loggiated space. The paper explores the* altana*'s distribution in the city and its various uses, from belvedere to private retreat, highlighting its significance in both urban topography and social life.*

Keywords

Renaissance architecture, Florence, roof terraces, altane.

Introduction

A close look at the houses lining the streets in Stefano Bonsignori's axonometric map of Florence from the end of the 16th century (Fig. 1) reveals a common characteristic: under the tightly hatched roof of some of these little etched cuboids is depicted an open storey, propped up by vertical lines designating columns. Such structures can be spotted throughout Bonsignori's city; in some parts, such as Via degli Avelli and Via Gualfonda, almost half the houses have one. These covered, top-floor terraces, referred to as *altane* at least from the 1500s, had been appearing in Florence since the mid-15th century, sometimes as part of new constructions, sometimes as extensions to existing buildings. By the end of the 16th century, when this map was made, they had become a familiar feature of the city's skyline, standing alongside its medieval *casa-torri*. Today, many of these Renaissance *altane* have disappeared, whether closed up, replaced, or knocked down with the rest of the building. Perhaps due to their general absence from the modern cityscape, they represent an architectural phenomenon that has largely escaped scholars' notice (see Bibliography for exceptions). This paper seeks to provide a first analysis of the early modern Florentine *altana*. In particular, it aims to explore its status at the interface of urban and domestic life, and its role in each[1].

[1] This paper is adapted from a chapter of the author's doctoral thesis, on the decoration of liminal spaces in the Florentine early modern home, submitted in 2025. The full chapter includes greater discussion of the

In order to construct the evidence base for this study, information is gathered about *altane* built in Florence between the 1450s and the 1530s, which either survive to this day or for which sufficient documentation regarding appearance and location has come down to us. The focus here is specifically on the *altane* of palazzi, although, as shown by the Bonsignori map, they were not exclusive to patrician homes. The earliest case examples are those of Palazzo Rucellai and Palazzo Lotteringhi della Stufa, the former built at the same time as the rest of the palazzo [Preyer 1981, 155-225], the latter built on top of an older, *trecento* core [Ginori Lisci 1972, 337-340]. The most common type of Florentine *altana* occupies a palazzo's uppermost – usually third – floor, running the length (typically between 20 and 30 metres, based on the case examples) of its primary front; in some instances, it is also open along one or both of the building's secondary sides. Sometimes, a supporting wall or half-wall bisects the open space. The *altana* structure is supported by corner piers and columns which generally align with the façade and follow the demarcation of bays further down. Its floor sits well below the façade's stringcourse, giving the impression, from the outside, that the *altana* is less tall than it really is. The other, less common *altana* variant, probably best exemplified by Palazzo Gondi, takes the form of a smaller superstructure appearing to sit atop the rest of the building (though it is in fact accessible from the main block of the residence) [Pellecchia 2013, 106-110].

Marking the location and orientation of the *altane* in this study on a map of Florence (see key of map, Fig. 1) reveals more than simply their prevalence; indeed, several patterns in their distribution can be discerned. While palazzi with *altane* are not concentrated in any particular part of the city, a notable number are situated along – and face onto – the Arno river, on both the north and south sides. Elsewhere in the city, an *altana*'s orientation seems to be determined by one of two things: more than half of those surveyed face south and, of those that do not, almost all look directly onto their local piazza and church. Of course, those palazzi with *altane* open on more than one side could do both. The open third floor crowning Palazzo Guadagni (number 11 on the map), built by Rinieri di Bernardo Dei from 1502, looks down onto the square and church of Santo Spirito on its long side, while the other faces south; the *altana* of Palazzo Buondelmonti (number 9) had a similar arrangement, facing not only the church of Santa Trinita but also towards the river (of which it would have had an unencumbered view in the 16th century, as depicted in the Bonsignori map, before further *lungarno* construction blocked it). Therefore, the way in which the *altana* interacted with its broader environment suggests that its role depended at least partly on its access to the sun's warmth and light, and to views of stimulating urban features or important landmarks. The analysis will return throughout the paper to the connection between these factors and the *altana*'s function.

urban placement of *altane* and the specificities of their architecture, as well as an exploration of their possible use by patrician women. An in-depth case study in the chapter investigates the relationship between the Palazzo Rucellai *altana* frescoes, their location, and the embodied and intellectual engagement of the viewer.

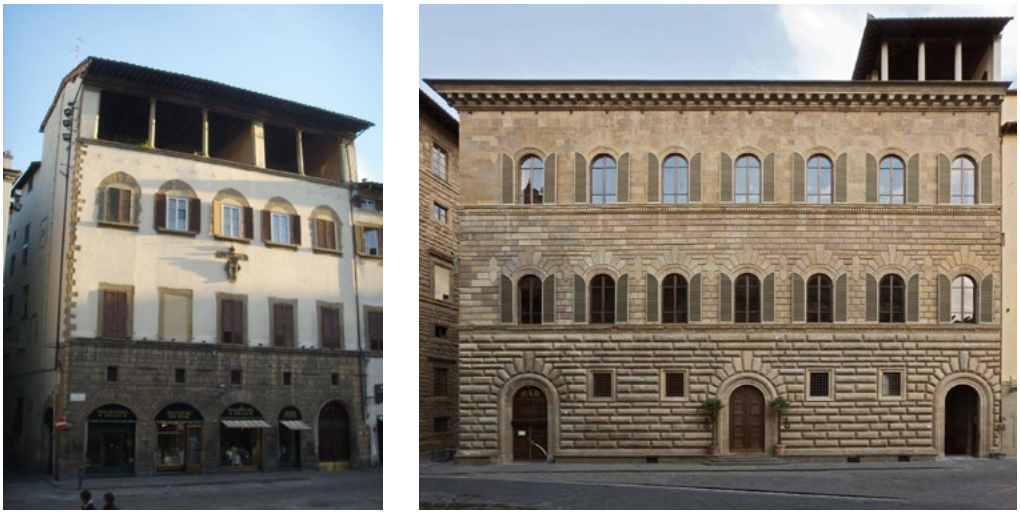


1: Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineate* (central section), 1584 (1594) [Wikimedia Commons]. Annotated by author to indicate palazzo *altane* and their orientation. **1** Palazzo Lotteringhi della Stufa; **2** Palazzo Lapaccini; **3** Palazzo Rucellai; **4** Palazzo Niccolini; **5** Casa Davanzati; **6** Palazzo Gianfigliazzi; **7** Palazzo Davanzati; **8** Palazzo Canacci; **9** Palazzo Buondelmonti; **10** Palazzo Coverelli; **11** Palazzo Guadagni Dei; **12** Palazzo Valori; **13** Palazzo Salviati Quaratesi; **14** Palazzo Gondi; **15** Palazzo de' Girolami; **16** Palazzo Castellani; **17** Palazzo Torrigiani del Nero.

The structure of the *altana*

The development of the Florentine *altana* is closely connected to the development of the Renaissance palazzo as a whole. Like the courtyard on the palazzo's ground floor, the *altana* opened up the previously closed structure of the home, blurring the distinction between interior and exterior by providing an outward-facing yet protected space. Where the evolution of the courtyard was significantly influenced by the Vitruvian concept of the atrium in the *domus*, it does not seem that the genesis of the *altana* was sparked by humanist interest in the ancient home [Pellecchia 1992, 377-416]. The *altana* structure does, though, share features with the ancient villa form, such as the porticoed terraces described by Pliny the Younger in his rural estates «in Tuscis» and at Laurentinum, though it is unclear whether this was a direct influence [Scannavini 1995, 4].

Clearer is the more local influence of the monastic cloister on the morphology of both the courtyard and the *altana*. Not only did the cloister comprise a covered walkway surrounding a central garth, a configuration mirrored in the courtyard and its *loggie*, but some conventual structures also had arcaded walkways on their upper floors, comparable to the elevated *loggette* surrounding the courtyard in some 15th-century palazzi. Sometimes, as in the early 14th-century convent of the Oblate on via Albertinelli (now via dell'Oriuolo), the walkway on the top floor was open on both sides, providing views outwards as well as down into the cloister's quadrangle [Barducci, Gaggini 2010, 13-47]. A palazzo could not achieve such porosity in a single structure, as enclosed living or service quarters had to be accommodated on each floor, but the *altana* fulfilled the outward-facing role, following a similar form to the convent's columnated, covered terrace. Symbolically, the *altana* represented a departure from earlier residential design. In the 13th and into the 14th centuries, the homes of important citizens often sought to imitate the defensive properties of government buildings such as the Bargello and Palazzo della Signoria (as well as the more immediate precedents provided by *casa-torri*). As such, the external walls of some private palazzi, including Palazzo Spini Feroni on Piazza Santa Trinita, terminated in crenellations, sometimes projected forward by *beccatelli* [Tripodi 2015, 32-53] (Fig. 3). Where crenellated structures conveyed stability and strength, as indeed had been appropriate when Florence was in factional turmoil, the *altana*'s open airiness proclaimed a new-found civic self-confidence. Structurally, though, the *altana* hardly represented a break with the past. Behind the crenellations of medieval bastion-palaces were platforms or *ballatoi*, originally conceived as lookouts from which a person could defend their home. Though narrower than the *altana* and uncovered, these walkways were already capitalising on the environmental advantages afforded by the height of the palazzo [Grimaldi 2005, 25-28].



2: The two primary *altana* typologies: Palazzo Lotteringhi della Stufa (left) and Palazzo Gondi (right) [Wikimedia Commons].



3: Giuseppe Zocchi, *The Arno River at the Santa Trinita Bridge*, c. 1741 [Carmen Thyssen Collection, inv. 1984.1]. The *altana* of Palazzo Gianfigliazzi is visible on the left and the crenellated Palazzo Spini Feroni is on the right.

Of course, castellated and terraced palazzi would have stood side by side in Florence's urban palimpsest, but there were also instances where the top floor of an older structure was reconstructed to fit the modern style. For instance, when wealthy cloth-merchants the Davizzi constructed their palazzo on Via Porta Rossa in the mid-14th century (now known as Palazzo Davanzati), it was most likely crenellated, largely an aesthetic choice by this period. Still owned by the Davizzi family during the 15th century, it appears in this form on the c. 1470 *Pianta della Catena* («Chain Map»). Soon after Zanobi Bartolini bought the palazzo in 1516 (only in 1578 was it sold to Bernardo Davanzati), the battlements were demolished [Teodori 2017, 27-28]. A shallow fourth floor, opening as an *altana* along the façade, was constructed in its place. This aristocratic addition rose somewhat incongruously – and slightly precariously – from the unadorned medieval façade below, which was punctuated by by large ground-floor shop openings and small windows.

The *altana* in the home

Despite its apparent porosity when viewed from the street, in practice the *altana* was not easy to access, deeply embedded as it was in the palazzo's top floor. Though occasionally,

as in Palazzo Canacci, the home's primary staircase led directly up to the *altana*[2], more commonly these stairs terminated on the second floor, with the *altana* only reachable by a small secondary staircase rising from a *camera* below[3]. A third configuration, found in Palazzo Rucellai, saw the stairs terminate in a different part of the third floor, forcing a person to pass through a series of rooms before entering the *altana*. Climbing this far up was not part of the quotidian patrician pathway through the home. In fact, the floors above the piano nobile were rarely conceived with a particular function in mind but, rather, were constructed largely to give the palazzo the imposing stature and mass the patron desired. They provided the home with the flexibility to accommodate potentially larger family sizes over the generations, of course, but many of these rooms stayed empty long after construction. Others might end up being used as storage or service spaces, or were occupied by servants on an ad hoc basis [Goldthwaite 1987, 153-175]. In Palazzo Rucellai, the third-floor rooms were being used as a chicken coop and dovecote when an inventory was taken in 1548[4].

It has commonly been assumed that the *altana* also performed a service role in the home – namely, as a *stenditoio* (drying area) [Ginori Lisci 2020, 36]. Indeed, the southern exposure, circulating air and sheer size of this structure would have made it ideal for the hanging out and drying of a household's laundry. The *altane* of monasteries and convents were also often used in this way, particularly in working institutions like the Oblate, where its *suore ospedaliere* were responsible for cleaning and drying the huge amounts of laundry produced by the nearby hospital of Santa Maria Nuova [Barducci, Gaggini 2010, 13-47]. The convent's *altana* still shows signs of this original function, with iron hooks in its pillars, from which poles holding the laundry could hang, and a sloping floor, which would have helped drain away the dripping water. Though there is little surviving material evidence of this usage in the palazzo *altane* being studied here, Herbert Horne records in a 1912 entry of his journal on the restoration of Palazzo Corsi that he had to replace the terrace and parapet on the top floor because using it to dry fabrics had greatly deteriorated its surface[5].

City views painted in the centuries after the construction of these *altane* also depict covered roof terraces as drying places. In the early 17th-century painting of Florence's Mercato Vecchio, attributed to Filippo Napoletano, the *altana* of a large house on the south side of what was by then the Jewish ghetto has clothing and sheets strung up

[2] See pre-restoration floorplans and section drawings: Florence, Archivio storico del Comune di Firenze, «Palazzo Canacci d'importanza storica. Restauro», 1899-1905, CF 04841, fasc. 6.

[3] This can be seen in the pre-restoration floorplans and section drawings of various palazzi, assuming that, at this stage, the staircases had not fundamentally changed from their original configuration. See, for instance, Stegmann, Geymüller 1906, 11, for Palazzo Guadagni Dei or Stegmann, Geymüller 1908, 14, for Palazzo Gondi.

[4] Florence, Archivio di Stato di Firenze, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2649, no. 63. Discussed in Preyer 1981, 171-176.

[5] Florence, Archivio Horne, III, 76: H. XII. 3, «Documenti e notizie su Palazzo Fossi», 1911-1914, 22. Discussed in Preyer 1993, 106, and Preyer 2000, 244.



4: Unknown author, *La Festa degli Omaggi, c.* 1580 [Galleria degli Uffizi/Bridgeman Images].

between its piers[6]. To take an example of a patrician home, though portrayed in a later era, Giuseppe Zocchi's c. 1741 view of the lungarno Corsini shows, on the far left, the original *altana* of Palazzo Gianfigliazzi with brightly coloured fabrics draped directly over its ledge (Fig. 3). We might assume that the hanging of laundry and fabrics was a common practice in *altane* since the time of their construction – after all, it was the most suitable place in the home for this unavoidable activity. The *altana* was a deep space, though, and it is probable that these linens were hung further back from the palazzo's edge, so that their presence did not diminish the grandeur of the façade with the bathos of everyday life.

Using an *altana* as a *stenditoio* did not, however, preclude it from having other functions. Not only did it have a huge surface area, but often it was also partially divided by

[6] A copy of this painting is in the collection of the Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze (inv. 298) and is reproduced in the 2023 Uffizi exhibition catalogue *The Jews, the Medici and the ghetto of Florence* (cat. 33).

a half-wall [Preyer 1981, 171]. As we will return to discuss, some of the same qualities that made it good for drying clothes – including sunlight, fresh air and open space – also made it a pleasurable place to spend time. Moreover, a person spending time on the *altana* would have an unparalleled view of their surroundings. These qualities may have been incentives enough for the patrician to venture beyond the piano nobile.

Occupying the *altana*

The remote position of the *altana* within the home may actually have offered some advantages to the *capofamiglia.* He was less likely to be interrupted by household affairs or external concerns in this elevated space, and there were fewer restrictions or expectations placed on his behaviour[7]. Moreover, though a person could be seen from below at the threshold of the *altana*, stepping back from the edge provided relative privacy. Aspects of the *altana*'s structure would have made it a comfortable retreat: the roof's large overhang moderated the strength of the heat, light and any wind reaching the *altana*, and we might speculate that the space could have been protected in the hottest times of year by some kind of fabric awnings, like those still used in Palazzo Guadagni Dei today, tied to its *altana*'s rafters and around its columns. People may well have sat on chairs or benches when in the space for prolonged periods – some inventories make reference to such furniture in terraces, although these were often random selections in various states of disrepair, suggesting that they were being stored there rather than actively used[8] – but there are also indications that seating could be integral to the structure of some *altane*. Sitting places could be carved out from the parapet on which the columns were built, thus providing the best view onto the street below, an arrangement that can be found in the first-floor gallery of Bramante's cloister at Santa Maria della Pace. There is such a ledge-and-backrest structure along one side of Palazzo Canacci's *altana*, though it is quite narrow, more like a perch [Caselli 2000, 20-26]. Provided that there was originally a balustrade between the columns, Palazzo Gondi's *altana* might also have been used for sitting – as, indeed, it is today [Pellecchia 2013, 106-110] (Fig. 6, left).

Nowadays, the walls of almost all the case-study *altane* are plastered and whitewashed, with no trace of pictorial decoration. The exception is the Palazzo Rucellai *altana*, where large portions of the original monochrome fresco cycle along its three closed sides have survived [Salvini 1981, 241-252; Malquori 1993]. The long, north wall was painted with scenes from the Old Testament story of Joseph, while a Thebaid, a composition depicting various monastic and eremitic saints in the desert, covered the two perpendicular

[7] The author's thesis chapter explores whether these characteristics might also have made the *altana* a suitable space for the female members of a patrician family. Unable to move freely around the city, they might have found in the *altana* a place for recreation and (relatively) fresh air, and one from which they might also have observed street life without receiving negative judgement for spending time at windows.

[8] See, for instance, the 1492 inventory (1512 copy) of Palazzo Medici. Florence, Archivio di Stato di Firenze, Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 165, fols. 1r-64r.

walls. A tall, dado-like bottom register painted with coats of arms probably extended across all three walls. Executed in fresco-secco using *terraverde* pigments, the frescoes are dated to the 1460s and were likely to have been commissioned by Giovanni Rucellai, with artists from Filippo Lippi's workshop involved [Malquori 1993, 70-72]. While there is limited evidence for how other *altane* were decorated, it is plausible that at least some others were frescoed in a similar style, especially given that courtyards and loggias, typologically akin to *altane*, were increasingly adorned with figurative and narrative frescoes in the 15th century [Musacchio 2008, 72].

In some *altane*, potted vegetation and small trees were arranged to create a sense of greenery within the urban landscape. In a document dividing Palazzo Rucellai between the heirs of Pandolfo Rucellai in the early 1500s, its *altana* is described as being filled with fragrant plants and «horticini», a feature also depicted in later paintings of the house by Francesco Salviati and Jacopo Zucchi[9]. Similarly, Piero Soderini's private suite in Palazzo della Signoria, designed when he became *gonfaloniere* in 1502, featured «walled gardens around the *ballatoio* [here, an external, covered walkway] in which many fruits were planted for use as hanging orchards»[10]. These spaces may have drawn inspiration from ancient hanging gardens, such as the one in Pliny's residence at Laurentinum mentioned earlier, yet they also reflect a contemporary understanding of the practical and aesthetic benefits of bringing greenery into urban homes. Leon Battista Alberti, for instance, advocated incorporating the delights of country villas – particularly their proximity to nature – into city homes, even within the constraints of limited space and light [Alberti 1485, 227]. This approach enhanced air quality, offered picturesque views, and reconnected inhabitants with nature.

Therefore, the *altana* was not merely a vantage point for observing nature; it also allowed the occupant to be immersed in it. Giovanni Rucellai, in his *zibaldone* (commonplace book), expressed his appreciation of gardens [Perosa 1960, 21]. While the *altana* at Palazzo Rucellai could not rival the expansive grounds of his villa in Quaracchi, for example, it served as a much-needed retreat, offering tranquillity amid the bustling city. The loamy greens of the *terraverde* pigments used for the *altana*'s frescoes were probably also chosen to provide a calming backdrop, whether for activity or repose: according to contemporary theories, revived from Aristotle, the colour green had health-giving and soothing properties, perhaps even inducing clearer vision and better thinking, due to its position in the middle of the colour spectrum [Goodchild, Oettinger, Prosperetti 2019, 17-27; Stahlbuhk 2021, 97-110]. The «horticini» occupying the *altana*, the green tones of its walls, and the tree-punctuated landscapes depicted in its frescoes would

[9] Florence, Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano B 2699, fols. 19v-22r. Discussed in Preyer 1981, 174, and Malquori 1993, 80. The tree-filled *altana* can be made out in the background of Francesco Salviati's c. 1540 posthumous portrait of Giovanni Rucellai (Private Collection) and in Jacopo Zucchi's 1584 depiction of Palazzo Rucellai, part of his fresco series for Palazzo Ruspoli in Rome.

[10] Florence, Biblioteca Nazionale, MS II.III.74, Bartolomeo Cerretani's *Storie Fiorentine*, fol. 309r. «[…] intorno al ballatoio g[i]ardini murati, ne' quali a uso d'ortti pensile si pose moltissimi fruitti.» Cited in Malquori 1993, 80, here translated by this paper's author.

have created a visual continuity, enveloping the occupants in an environment that combined real and imagined greenery. Though not lush, it could have effectively evoked the natural world, transforming the *altana* into a space of harmony and contemplation.

Looking out

«If the neighbourhood was an amphitheatre, its bleachers were the doorways and above all the upstairs windows», write Thomas and Elizabeth Cohen about 16th-century Roman palazzi, though the metaphor can be applied to Renaissance domestic architecture across much of Italy [Cohen E., Cohen T. 2001, 68]. If windows and doors were the cheap seats, though, the *altana* was the loge or royal box. Up to 20 metres above the ground, it not only provided a better vantage point than the upstairs windows, but also afforded a wider field of view than did these comparatively narrow apertures. Moreover, rather than being merely an opening in an enclosed room, the whole *altana* was open-air. Divided only by narrow columns, it could be used as one long viewing platform by many people. Urban goings-on could thus be seen, enjoyed and discussed from the safety and dignity of one's own home. Two views of events taking place in Piazza della Signoria – Francesco Rosselli's c. 1500 depiction of Girolamo Savonarola's 1498 burning at the stake, and an anonymous painting from c. 1580 of a rather lighter affair, the Festa degli Omaggi of the Christmas period – show the *altane* around the piazza being used



5: Unknown author of the Florentine school, *Il gioco dell'Anello in via Tornabuoni* (left) and *Il gioco del Pallone in via Tornabuoni* (right), c. 1600 [Private collection, reproduced in Chiarini 1994, 87-88].




6: The views from the *altane* of Palazzo Gondi (left) and of Palazzo Canacci, facing east (right) [Wikimedia Commons/ author's photograph].

in this way at different moments across the 16th century[11]. In addition to people crowding together in doorways and leaning out of windows to witness the *omaggi* procession (Fig. 4), others can be seen occupying two adjacent palazzo *altane* on the piazza's north side, higher up and better sheltered than those perched rather precariously on the roof of the church of San Romolo next door.

In Vasari and Giovanni Stradano's fresco of the jousting tournament in Piazza Santa Croce, painted in Palazzo Vecchio in the 1560s, the *altane* of Palazzo di Maffeo Barberini and Casa Benvenuti Galletti give the most privileged view of the frenetic whirl of horses and lances below. The *altane* tower above the covered stalls at ground level, from which a spectator could have seen only the action immediately in front of them. Coloured hangings were draped over the ledge of these *altane*, as well as over the windowsills of the palazzo's lower storeys. This was an occasion to be seen as much as to see – spectators could also be spectated – and to be seen in an *altana* undoubtedly elevated the reputation of the people in it [Nevola 2020, 252]. A pair of 17th-century views from either end of Via de' Tornabuoni, one taking the *gioco dell'anello* and the other the *gioco del pallone* as its subject (Fig. 5), also reveal the potential for relationships between *altane* [Chiarini 1994, 87-88]. The roof terrace of the residence now known as Palazzo Strozzi del Poeta, built from the old Monaldi family houses which Ludovico Strozzi bought between the 1460s and 1480s, faces several other *altane* to the east (today all either closed up or demolished entirely) [Ginori Lisci 1972, 183-187]. On either side of a thoroughfare, rather than looking over a piazza, these structures were much closer together, plausibly allowing for the interchange of gazes between people occupying them. One of the palazzi depicted on the east side, built by the Ricci family in 1538, incorporated

[11] The painting of Girolamo Savonarola's *supplizio* in Piazza della Signoria was donated to Florence's Museo di San Marco by the Rinuccini Corsini family in 1868. A reproduction of the painting can be found in Chiarini 1994, 70.

the 14th-century tower once belonging to Agli family into its structure [Chiarini 1994, 88]. This *torre inglobata* had been converted into an *altana*, which, the pair of paintings reveals, was open on all three sides. On a street of patrician palazzi vying for pre-eminence, there was a hierarchy even among *altane*.

From the *altana* of a palazzo, much more than one's immediate surroundings could be perceived; it was possible to see a great distance at this elevation, tens of kilometres on a clear day. The rooftop's occupant gained visual access to an aerial network of tall urban structures and superstructures, including church domes and medieval towers. Where the *altana* was situated in a heavily built-up part of the city, in fact, a person might be better positioned to see into the middle – or far – distance than into their own neighbourhood. This was the case in Palazzo Canacci, the *altana* of which was built at the end of the 15th century and runs along the home's façade on Piazza di San Biagio and Via delle Terme [Ginori Lisci 1972, 161-162]. On its primary, piazza-facing front, the building was tightly hemmed in by the church of Santa Maria sopra Porta and the Palagio di Parte Guelfa, both constructed in their current form in the mid-14th century. The *palagio* was of a similar height to Palazzo Canacci and its façade loomed over the *altana*, blocking a direct line of sight into the immediate vicinity. The effect is still tangible when standing on the *altana* today, where the *palagio*'s crenellations rise just two metres away (Fig. 6, right). The eye, though, can soar above these obstructions, and, to the east, makes contact with the 95-metre-tall tower of Palazzo della Signoria, some 200 metres away, as well as the 70-metre bell tower of the Badia Fiorentina, at half a kilometre distance [Bargellini, Guarnieri 1978, 186-193]. Although today a view south from the Palazzo Canacci *altana* is entirely obstructed by a dense block of 19th-century buildings on Via delle Terme, the tower of the Santi Apostoli, just finished by Baccio d'Agnolo, also punctuated the panorama in the early 16th century. The view from the city's *altane* would often have encompassed much more than these urban landmarks, though, and, in the misty blues of aerial perspective, the hills surrounding Florence could usually be made out.

River views

The view granted by the *altana*, that near-bird's-eye perspective of cityscape and landscape, was also intended to inspire wonder, to be enjoyed for its own sake. Florentine humanists of the period drew inspiration from Petrarch's practice of climbing to high places in pursuit of vantage points from which to describe his surroundings [Nickson 2024, 612], and it is possible that the *altana* was constructed in part to facilitate this burgeoning interest in the breadth and beauty of panoramas. Pope Pius II, describing his new palazzo in Pienza in the 1460s, waxes lyrical about the view from the raised porticoes on the south side: «You look down on the valley of the Orcia and green meadows and hills covered with grass in season and fruited fields and vineyards, towns and citadels and precipitous cliffs», he writes, almost breathlessly [translated in Gragg, Gabel 1959, 285]. In Florence, the high proportion of palazzi with *altane* built looking onto the Arno river deserves interrogation within this context.

Even into the 16th century, the Arno was primarily a place of labour rather than leisure, utility rather than beauty. Its banks were lined with water-powered mills, its waters used to wash and stretch cloth in great *tiratoi* (tentering sheds), and its current carried rafts loaded with sand and timber. However, the way in which it was perceived had changed, and, accordingly, the *lungarni* were slowly gentrified. The tanners' and butchers' premises which had dominated the area in the early 15th century were gradually pushed out and patrician palazzi erected in their place [Elam, Preyer 2014, 6]. While some hundred years earlier the few houses that were built along the river faced away from it, by the mid-15th century not only did a number of the city's most important families choose to live there, but the palazzi they had built were oriented and designed to take advantage of the location [*ibidem*, 1-16]. Across the 15th and early 16th centuries, a virtuous cycle saw each new palazzo enhance the beauty of the river's surroundings and thus encourage the next construction. Palazzi on one side of the river became part of the view from palazzi on the other, and many of their façades were decorated with alluring *intonaco* and *sgraffito* designs. Caroline Elam and Brenda Preyer, in fact, describe this as a «riverfront style», seen to its best advantage when «shimmer[ing] in the special light that comes off the water» [*ibidem*, 16].

Overall, development south of the Arno was slower than to the north – only in 1512 was the lungarno Guicciardini finally paved, for instance, a hundred years later than the lungarno Corsini opposite [*ibidem*, 12] – but two of the homes built there reveal an early interest in river views. Although the palazzo which Niccolò da Uzzano built in the 1410s (now often known as Palazzo Capponi delle Rovinate) had its primary front on Via dei Bardi, a 1424 inventory reveals that it also had multiple terraces facing onto the river. It lists a «verone sopr'Arno», closed on three sides, which was accessible from Niccolò's *camera*, and four other north-facing terraces on the first and second floors[12]. Further west, next to Ponte Santa Trinita, was the *trecento* palazzo which Niccolò Capponi purchased from Domenico degli Agli in 1441 (also known as Palazzo Coverelli). At least initially, Niccolò allowed the Agli family to maintain the wool-washing *purgo* that was part of the property, but by the late 1450s he had begun to modernise the house itself [Preyer 2014, 38]. In particular, he extended the palazzo towards the river, building a narrow, three-bay *altana* on the top (second) floor [*ibidem*, 44]. The fact that this north-facing suite could not be fully integrated into the palazzo's older core – each floor was only accessible via a long corridor suspended on projecting *sporti* running along Via Coverelli [*ibidem*, 39] – only serves to highlight the perceived value of the views it provided, out onto the river and the city centre beyond.

From the 1460s, palazzi were actually designed and built with their primary façades facing the river. By surveying palazzo window dimensions across the city, Elam and Preyer [2014, 8] have shown that those of homes built along the Arno – including the Ricasoli and Lanfredini palazzi – were significantly larger and lower. The bottom of their windows were, on average, 90 cm from the floor, whereas elsewhere in the city

[12] Florence, Archivio di Stato di Firenze, Manoscritti 84, fols. 5r-35r. Discussed in Vigotti 2019, 225-239.

the windows started at more than two metres off the ground (often with steps to climb to see out of them). In the case of Palazzo Gianfigliazzi, positioned on the northern lungarno Corsini, the desire to make the most of its surroundings was manifested most explicitly in its *altana*, which ran along the eight bays of its façade. The *altana* was originally situated on the second floor (Fig. 3), likely in part because its position directly on the river meant it did not require the extra elevation which those elsewhere in the city needed to see over the dense clusters of buildings in front of them. From the vantage point of the *altana*, one's gaze glides over the water, onto Palazzo Coverelli on the opposite bank, up over the Boboli hills (as they then were), and settles on the Montici beyond. When the Gianfigliazzi brothers divided up the palazzo after inheriting it from their father Bongianni in 1485, Jacopo was allocated more rooms, but Gherardo got most of those facing the river[13]. Such was the prestige of the south side, though, that this still was not considered a fair deal, and Gherardo also had to pay Jacopo 300 florins in compensation.

The only space in the palazzo that the Gianfigliazzi brothers agreed to share – or split between them, in fact, with a wall to be built down the middle – was the *altana*. It seems that neither of them wanted to relinquish their claim to the privilege of using it. After all, the *altana* was more than just a rooftop terrace. It might have been a *stenditoio*, but it was also *belvedere*. It was a powerful symbol of status in Renaissance Florence. The fact that family members were willing to occupy a space also used for domestic activities highlights its significant structural and spatial advantages. Elevated above the bustle of city life, these terraces offered panoramic views of the urban landscape and the surrounding natural beauty, fostering a sense of connection to the world beyond while providing privacy and refuge within. Whether serving as a vantage point for viewing and participating in civic events and rituals, a retreat for contemplation, or a showcase for artistic and horticultural tastes, *altane* embodied the early modern ideals of luxury, nature and visibility. They became a defining feature of patrician life and, though few survive today, they are a subject worthy of further exploration.

Bibliography

For each of the palazzi examined in this study, the online resource *Repertorio delle Architetture Civili di Firenze*, edited by Claudio Paolini, provides a valuable overview of the relevant scholarship, www.palazzospinelli.org/architetture/crediti.asp.

ALBERTI L. B. (1485). *De re ædificatoria*, Firenze, Nicolaus Laurentii.

BARDUCCI M., GAGGINI F., a cura di (2010). *Le Oblate di Firenze: 700 anni al servizio del corpo e della mente*, Florence, Comune di Firenze.

BARGELLINI P., GUARNIERI E. (1978). *Le strade di Firenze*, voll. I-IV, Firenze, Bonechi.

[13] Florence, Notarile Antecosimiano 5053 (Pierozzo Cerbini), 1491. See digest in Preyer 2004.

CASELLI G. (2000). *Palazzi Giandonati e Canacci: consolidamento statico, completa revisione delle coperture, restauro e ripristino delle facciate, dei decori architettonici e dei paramenti in pietra*, in «Quaderni di restauro, Ufficio Belle Arti», vol. 2, pp. 20-26.

CHIARINI M., MARABOTTINI A., a cura di (1994). *Firenze e la sua immagine cinque secoli di vedutismo,* Venezia, Marsilio.

COHEN E., COHEN T. (2001). *Open and Shut: The Social Meanings of the Cinquecento Roman House*, in «Studies in the Decorative Arts», vol. 9, n. 1, pp. 61-84.

ELAM C., PREYER B. (2014). *From «utilitas» to «amoenitas»: the Re-evaluation of the Riverfront in Renaissance Florence*, in *Palazzo Capponi-Barocchi: from the Agli to the Barocchi through six centuries,* a cura di B. Preyer, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, pp. 1-16.

GEYMÜLLER C., STEGMANN H. (1906). *Desiderio da Settignano, Giuliano da Maiano, Benedetto da Maiano, Mino, Andrea Sansovino, Il Cronaca*, in *Die Architektur der Renaissance in der Toskana*, vol. IV, Munich, Bruckmann.

GEYMÜLLER C., STEGMANN H. (1908). *Leonardo da Vinci, Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo der Ältere,* in *Die Architektur der Renaissance in der Toskana,* vol. V, Munich, Bruckmann.

GINORI LISCI L. (1972). *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Florence, Giunti & Barbèra.

GINORI LISCI L. (2020). *Un palazzo fiorentino attraverso i secoli*, edizione a cura di S. Balloni, Florence, Edizioni Polistampa.

GOLDTHWAITE R. (1987). *The Empire of Things: consumer demand in Renaissance Italy*, in *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, a cura di F. W. Kent, P. Simons, Oxford, Clarendon Press, 153-175.

GOODCHILD K. H., OETTINGER A., PROSPERETTI L., a cura di (2019). *Green worlds in Early Modern Italy: Art and the Verdant Earth*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

GRAGG F. A., GABEL L. C., traduzione di (1959). *Memoirs of a Renaissance Pope: The Commentaries of Pius II*, New York, Capricorn Books.

GRIMALDI F. (2005). *Le «case-torri» di Firenze*, Firenze, Tassinari.

MALQUORI A. (1993). *Tempo d'aversità. Gli affreschi dell'Altana di palazzo Rucellai*, Firenze, Olschki.

MUSACCHIO J. M. (2008). *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven, Yale University Press.

NEVOLA F. (2020). *Street life in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press.

NICKSON T. (2024). *Towers, Travel, and Architectural Habits*, in *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, a cura di S. Campbell, S. Porras, New York, Routledge, pp. 610-623.

PELLECCHIA L. (1992). *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 51, n. 4, pp. 377-416.

PELLECCHIA L. (2013). *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo*, in *Gondi: una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, pp. 89-125.

PEROSA A., a cura di (1960). *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone (1403-1481),* in *Il Zibaldone quaresimale: pagine scelte*, vol. 1, London, The Warburg Institute University of London.

PREYER B. (1981). *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, vol. II: «A Florentine Patrician and his Palace», a cura di F. W. Kent, London, Warburg Institute, pp. 155-225.

PREYER B. (1993). *Il Palazzo Corsi-Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

PREYER B. (2000). *Renaissance «art and life» in the scholarship and palace of Herbert P. Horne*, in *Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento*, a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, pp. 235-248.

PREYER B. (2004). *Around and in the Gianfigliazzi Palace in Florence: Developments on Lungarno Corsini in the 15th and 16th Centuries*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 48, n.1/2, pp. 55-104.

PREYER B. (2014). *Palazzo Capponi-Barocchi: from the Agli to the Barocchi through six centuries*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte.

SALVINI R. (1981). *The frescoes in the Altana of the Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, vol. II: «A Florentine Patrician and his Palace», a cura di F. W. Kent, London, Warburg Institute, pp. 241-252.

SCANNAVINI R., a cura di (1995). *Sopra i tetti di Bologna: altane e terrazze storiche,* Bologna, Grafis Edizioni.

STAHLBUHK K. (2021). *Oltre il colore: die farbreduzierte Wandmalerei zwischen Humilitas und Observanzreformen*, Berlin and Munich, Deutscher Kunstverlag.

TEODORI B. (2017). *Palazzo Davanzati e Firenze*, Firenze, Edifir Edizioni.

TRIPODI C. (2015). *The origins of the palace: from the founder Geri Spini to his heirs in the late fifteenth century*, in *A Palace and the City: Museo Salvatore Ferragamo, Florence*, a cura di S. Ricci, R. Spinelli, Milano, Skira, pp. 32-53.

VIGOTTI L. (2019). *The Origin of the Renaissance Palace: Domestic Architecture during the Florentine Oligarchy, 1378-1432*, PhD dissertation, Columbia University.

VERONA *URBS PICTA*. LE FACCIATE RINASCIMENTALI AFFRESCATE CON FINTA ARCHITETTURA E IL LORO RAPPORTO CON LO SPAZIO URBANO

Martina Volpato

Abstract

Verona is often referred to as a painted city due to the presence of numerous frescoed facades in its historical center.
In the late 15th century, the city underwent some urban modifications, which resulted in the facades of houses being uniform, free of porticoes and so more noticeable.
During the Renaissance, the architecture painted on the frontages expresses the values of the return to the past and the desire to transform the space perceived through painting. Moreover, they testimony artistic influences between different cities such as Trent and Rome.

Keywords

Painted façades, Verona, Renaissance, Fictive architecture, Urban space.

Nella seconda metà del Quattrocento, Verona conosce importanti trasformazioni urbanistiche che si configurano come una sorta di *renovatio urbis*. Dopo decenni sotto la dominazione veneziana (iniziata nel 1405) e in un momento di rinnovata stabilità economica e politica, favorite dalla pace di Lodi del 1454, Verona cerca di affermarsi come entità individuale e di costruire la propria identità cittadina nei confronti della Serenissima [Concina 1978; Marini 1980]. Già a metà del secolo, nel 1450, la riforma degli statuti cittadini aveva determinato l'assunzione del modello culturale umanistico a livello ufficiale di governo [Varanini 1988; Lodi 2006]. Successivamente, il comune intraprende una serie di lavori pubblici volti alla celebrazione di sé e del proprio passato antico. Fra le iniziative più importanti vi sono il riconoscimento dell'Arena come vestigia romana degna di tutela e l'avvio, nel 1476, della costruzione della Loggia del Consiglio, impostata su forme rinascimentali [Concina 1978; Marchini 1978a; Tosi 1980; Porfyriou 1997]. Tre piazze diventano il simbolo di questo rinnovamento sia culturale che urbanistico: Piazza dei Signori, cuore del potere civico, piazza della Pescheria e piazza Erbe, riconfigurate secondo esigenze di funzionalità e decoro pubblico [Porfyriou 1997]. Una serie di iniziative minori, poi, dovuta alla volontà tanto del patriziato cittadino quanto

di famiglie artigiane e commercianti, si insinua nel tessuto urbano in maniera pervasiva, modificandone l'assetto generale. Lo storico Luigi Simeoni offre una panoramica di queste azioni che consistono nel «far abbattere i poggioli troppo bassi, sostituire alle costruzioni in legno, allora comunissime, le costruzioni in pietra, lastricare le vie e le piazze, raddrizzare le strade portando le case su una linea» [Simeoni 1929, 173-174]. La maggior parte di tali interventi comportava l'occupazione di suolo pubblico, per cui era necessaria un'approvazione preventiva del consiglio cittadino. Tramite l'analisi delle richieste inoltrate dai privati cittadini, è possibile riconoscere la presenza di alcuni valori condivisi come quelli di decoro e pubblica igiene, ma anche la volontà di intervenire per garantire uniformità e regolarità allo spazio urbano [Zuliani 1978; Varanini 1997]. Simili indirizzi, del resto, sarebbero riscontrabili già a partire dal XII e XIII secolo, durante i quali gli statuti cittadini esprimono una crescente attenzione al controllo dello spazio urbano attraverso una regolamentazione sempre più coerente, con valenze sia estetiche che funzionali [Bianchi 2002].

Le trasformazioni urbanistiche quattrocentesche, nate con lo scopo di costruire una propria identità cittadina, dimostrano alcuni punti in contatto con la contemporanea cultura umanistica della Serenissima. Un aspetto evidente è la concezione dell'architettura sia come mezzo di affermazione politica, sia come strumento per creare l'immagine di un'entità statuale forte e coesa. A tal proposito possiamo far riferimento al pensiero che inizia a circolare a Venezia già al tempo del dogado di Francesco Foscari (dal 1423 al 1457). Come ha evidenziato Manfredo Tafuri, in quegli anni si ragiona sull'architettura come manifestazione delle virtù dello stato, utile a celebrare i meriti di quest'ultimo, nonché fondamentale strumento per rinnovarne l'immagine agli occhi degli stranieri [Tafuri 1985]. Ne sono testimonianza, ad esempio, il trattato *De bene instituta re publica*, iniziato nel 1497 da Domenico Morisini, e il *De institutione rei publicae* composto dal senese Francesco Patrizi fra il 1465 e il 1471. In entrambi gli scritti, forma urbana e architettura vengono percepite come veri e propri strumenti politici, specchio del buon governo. Inoltre, in essi si prescrivono decoro per i palazzi urbani, uniformità e regolarità per l'edilizia privata, ordine per le strade e via dicendo. Considerando la sfera di influenza dell'ambiente culturale veneziano, nonché la rete di conoscenze di intellettuali come Patrizi, che intorno al 1459 si trovava a Verona ed entrava in contatto con gli umanisti locali, non sembra inverosimile che le innovazioni urbanistiche avviate dal consiglio cittadino veronese abbiano risposto a ideali emersi in ambito lagunare [Tafuri 1985; Tafuri 1994; Concina 2006].

Nel Cinquecento, le trasformazioni edilizie di Verona si discostano definitivamente dalla ricerca di un'identità collettiva ad opera del Consiglio cittadino, per passare all'edilizia privata e all'iniziativa delle famiglie patrizie. Sempre più spesso, infatti, l'attenzione viene rivolta al rapporto tra spazio pubblico e privato, o meglio, tra il palazzo di famiglia e la strada, via o piazza su cui questo insiste [Porfyriou 1997]. In generale, a partire dalla metà del secolo, l'intervento più comune consiste nell'accorpare unità abitative preesistenti che vengono uniformate grazie ad una nuova facciata, funzionale all'individuazione architettonica del nucleo abitativo [Zumiani 2000]. Un'altra pratica, iniziata nel secolo precedente ma che ora assume proporzioni più ampie, consiste nella

progressiva eliminazione dei portici e permette di ampliare l'area privata dei palazzi acquisendo la porzione di suolo pubblico liberata dalle strutture porticate [Mazzi 2000]. Tale pratica si pone in continuità con la diffusa volontà di regolarizzare i prospetti e rettificare le strade urbane e avrà come conseguenza la maggiore visibilità delle facciate. D'ora in avanti saranno le dimore del patriziato veronese a fungere da ornamento della città, rispecchiando allo stesso tempo il prestigio sociale delle famiglie all'interno della comunità cittadina. [Puppi 1971; Calabi 2000]. Lo spazio pubblico viene così esaltato dagli interventi privati volti al recupero di stilemi classico monumentali, riprodotti non solo attraverso la decorazione architettonica, ma anche tramite le architetture dipinte. La decorazione pittorica ad affresco, infatti, diviene uno strumento imprescindibile del rinnovamento edilizio in atto, dal momento che il nuovo rilievo dato ai prospetti li rende in breve tempo il medium perfetto per la messa in scena di valori sociali e personali [Mazzi 2000; Zumiani 2000; Voltarel 2022].

Per loro natura le facciate dipinte si trovano a metà strada fra spazio pubblico e privato, potremmo quasi definirlo un "non luogo", partecipe dell'architettura e dialogante con lo spazio urbano. Proprio a causa della loro elevata visibilità, erano motivo di orgoglio e vanto per i proprietari di casa che si erano prodigati per abbellire non solo la propria dimora, ma anche la loro città. Nella maggior parte dei casi, gli affreschi di facciata rappresentavano uno stratagemma per impreziosire il prospetto dell'abitazione, simulando rivestimenti e finiture pregiate attraverso un espediente molto più economico dei materiali reali.

Un esempio emblematico in questo senso si trova in via San Mamaso 8 e risale alla seconda metà del XV secolo [Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. In questo periodo emergono a Verona precise tipologie decorative, a cominciare dalle finte architetture composte da lesene, cornicioni e colonne dipinte, che interagiscono tanto con lo spazio urbano quanto con gli elementi in pietra delle facciate. In questo caso, il prospetto dell'edificio quattrocentesco è caratterizzato da un'intelaiatura di finte cornici lapidee modanate che racchiudono riquadri marmorei di vario colore, con tondi dorati al centro degli stessi e all'incrocio delle cornici. Chiudono la figurazione, in alto, un fregio classicheggiante e delle specchiature marmoree nella fascia del sottogronda (Fig. 1). In riferimento alla posizione dell'edificio affrescato, mi sembra rilevante osservare il suo affaccio su una via tutt'altro che secondaria all'interno del *castrum* veronese, dal momento che via San Mamaso ricalca quello che era il secondo decumano di sinistra del reticolo romano [Tommasoli 1955; Beltramini 1983]. L'isolato di cui fa parte l'edificio, inoltre, si trovava fin dal Duecento in una delle zone abitative privilegiate dalle élite cittadine [Zumiani 2008].

Frammenti decorati con finti marmi policromi si intravedono sulla facciata di un altro edificio quattrocentesco, situato in via Filippini 13. Grazie a una serie di restauri, di cui il primo documentato nel 1984, sono state liberate dall'intonaco moderno alcune porzioni dipinte dove si distinguono una finta cornice marcapiano modanata e alcune specchiature marmoree a losanghe e rettangoli [Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Anche per questo edificio è il caso di rilevare il suo affaccio lungo la via principale di un quartiere che in passato era più ricco e movimentato di quanto non



1: Verona. Edificio in via San Manaso 8, affreschi di facciata. Foto dell'A.

lo sia oggi, grazie soprattutto alla vicinanza dell'Adige e in seguito alla costruzione della Dogana [Tommasoli 1954b].
Considerata la visibilità di cui dovevano godere gli edifici, appare naturale l'attenzione dimostrata in entrambi gli esempi nei confronti della percezione prospettica della facciata dalla strada. Le decorazioni, inoltre, rispettano le proporzioni, le aperture e gli elementi tridimensionali dell'architettura, in modo tale da creare una partitura pittorica verosimile ed equilibrata.
Il Cinquecento rappresenta il momento di maggiore diffusione delle facciate dipinte, che in questo secolo diventano sempre più elaborate, arricchendosi di nuovi elementi illusionistici. Ne è un esempio l'edificio in Piazzetta Scalette Rubiani 3, nei pressi di Piazza Bra, che presenta due prospetti decorati tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo [Forti, Cova, Marini 1989; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. In questo caso l'impianto originario tardo quattrocentesco è stato alterato durante il XIX secolo, tramite la copertura delle decorazioni, la sostituzione delle aperture a tutto sesto con altre rettangolari e l'aggiunta di un piano mezzanino. Gli affreschi, conservatisi solo in parte, sono emersi nel 1987, in occasione dei lavori di rifacimento degli intonaci di facciata e rivelano tutt'ora i rimaneggiamenti subiti dall'edificio. Sul prospetto più corto si vede la traccia di un finto arco a tutto sesto, forse simulante una finestra, mentre nel lato più lungo è evidente un'apertura tamponata, anch'essa ad arco e circondata da finte cornici modanate. Nello stesso lato, infine, vi è un frammento decorato con una finta parasta



2: Paolo Morando e Nicolò Giolfino, affreschi di facciata, inizio del XVI secolo. Verona, Casa Fiocco in via Gaetano Trezza 29/31. Foto dell'A.

sulla quale si imposta un arco a tutto sesto sovrapposto, nella parte sommitale, ad una cornice anch'essa dipinta.

Altrettanto interessante è la decorazione di casa Fiocco, attribuita ai veronesi Paolo Morando (detto anche Cavazzola) e Nicolò Giolfino [Maffei 1732; Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Rossi 1854; Schweikhart 1973; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. L'edificio, situato in via Gaetano Trezza 29/31, appare come il risultato dell'accorpamento di due edifici medioevali (datati al XIII secolo), ancora distinguibili in base all'andamento non omogeneo dello sporto di gronda e alle differenze dimensionali delle aperture in facciata [Forti, Cova, Marini 1987]. Buona parte delle pitture purtroppo è andata perduta, tanto che risultano illeggibili le due scene narrative descritte dalle fonti, raffiguranti *Il sacrificio di Isacco* nel riquadro di destra e a sinistra *Augusto e la sibilla*. Sono ancora ben visibili, invece, il fregio sottogronda delimitato da cornici modanate e alcuni lacerti che riproducono un finto bugnato policromo a punta di diamante (Fig. 2). Di quest'ultimo mi sembra interessante da un lato la sua corretta resa prospettica, dall'altro l'utilizzo di cromie sgargianti e poco verosimili che rendono manifesto il suo essere una pura finzione pittorica. Un altro aspetto degno di considerazione riguarda la posizione dell'edificio, nella zona a sinistra del fiume Adige e in prossimità della chiesa dei Santi Nazaro e Celso. Tale area viene edificata a partire dagli ultimi decenni del XII secolo, quando è attivo il monastero benedettino che promuove la formazione di un nuovo borgo, in parte identificabile con le case sul lato destro dell'attuale via San Nazaro

[Varanini 2002]. Tra il 1150 e il 1250, inoltre, il reticolo viario della zona si assesta in maniera pressoché definitiva, determinando la creazione di quelli che ancora oggi ne sono i principali assi viari. A tal proposito, è stato appurato che l'attuale via Gaetano Trezza (conosciuta anticamente come *levà Paradiso*) ricalca un asse viario di origine romana che andava a intersecare la via Postumia in quello che oggi è il largo San Nazaro, di fronte all'ex monastero (di cui oggi sopravvive solo la chiesa) dei santi Nazaro e Celso [Marchini 1978b; Tommasoli 1955; Varanini 2002]. Si tratterebbe dunque di una zona tutt'altro che secondaria nel panorama cittadino, divenuta strategica già al tempo dei romani per il transito commerciale e popolata in maniera massiccia nel XII secolo. Ritornando all'analisi dell'edificio, sebbene rimangano ignoti i committenti tanto delle modifiche edilizie, quanto della decorazione pittorica, sono tuttavia possibili alcune considerazioni. Innanzitutto possiamo ricondurre la pratica dell'accorpamento di due unità abitative al fenomeno citato in precedenza e che nel corso del Cinquecento diventa sempre più frequente a Verona. Altrettanto degna di nota è la volontà di uniformare il fronte strada tramite la decorazione pittorica, decisione che acquista ancor più senso viste le precedenti considerazioni riguardo la posizione della casa.

Proseguendo con l'analisi di altre testimonianze cinquecentesche, è d'obbligo citare una delle fonti fondamentali per l'analisi di alcuni affreschi oggi deteriorati. In particolare, si tratta del corpus di tavole di Pietro Nanin, pittore e restauratore veronese che nel 1864 pubblica la raccolta *Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona,* contenente le riproduzioni di alcune facciate dipinte della città [Nanin 1864]. Oltre alla raccolta di litografie in bianco e nero (di cui tre serie sono conservate presso la Biblioteca Civica di Verona), vi è un volume pubblicato nel 1983 contenente i facsimili delle tavole acquarellate [Cenni, Schweikhart 1983].

Tra le riproduzioni a colori vi è quella raffigurante la facciata di Casa Pasquini (o Parma-Lavezzola), in via San Pietro Incarnario 2, decorata da Giolfino nel quarto decennio del XVI secolo [Maffei 1732; Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Rossi 1854; Nanin 1864; Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1987; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Nonostante il restauro eseguito negli anni Ottanta del secolo scorso, che ha rappresentato un'importante occasione di studio e ricerca sui metodi di conservazione delle facciate dipinte, gli affreschi si presentano oggi molto rovinati [Baronio et al. 1987]. Lo stato attuale della decorazione, danneggiata dalle cadute di intonaco e dal dilavamento delle tinte, ne complica notevolmente la lettura, che deve essere supportata dalle fonti iconografiche e documentarie sopra citate (Fig. 3). Il programma iconografico del tutto particolare, che ancora oggi lascia spazio a diverse interpretazioni, si deve probabilmente a Francesco Cavalli, fisico e medico presso l'università di Padova, nonché committente degli affreschi. Al di là dei possibili significati delle pitture, tuttavia, in questa sede ci interessa analizzare la composizione generale e le sue caratteristiche principali. Cinque nicchie di dimensioni diverse, che offrono un possibile rimando all'esedra del piano attico di Porta Leoni, ospitano altrettante figure di divinità greche in monocromo, mentre al centro si aprono due riquadri prospettici aperti sul paesaggio e ospitanti altrettante scene narrative. La decorazione di Giolfino fa sì che la parte centrale della facciata appaia non solo alterata, ma addirittura smaterializzata, grazie ad una pittura



3: Nicolò Giolfino, affreschi di facciata, quarto decennio del XVI secolo. Verona, Casa Pasquini (o Parma-Lavezzola) in via San Pietro Incarnario 2. Foto dell'A.

tutta giocata sulle illusioni prospettiche. Diversamente dai precedenti esempi, dunque, in questo caso l'espediente pittorico è usato per alterare fortemente la consistenza plastica del prospetto, quasi a voler smentire la presenza reale dell'edificio cinquecentesco. Gli unici elementi fisici sono le cornici e i davanzali delle finestre, in forte aggetto, che vengono tuttavia incorporati ai finti cornicioni in pietra rosa. Fatto salvo per gli elementi architettonici dovuti a modifiche sette e ottocentesche, quali il portone centrale al piano terra e la seconda porta quadrangolare sulla sinistra, tutti gli elementi lapidei del prospetto sono perfettamente integrati nell'apparato pittorico [Forti, Cova, Marini 1987]. L'aspetto forse più caratteristico della decorazione, che colpisce chiunque si trovi a osservare la facciata dalla strada, risiede nella resa illusionistica delle figure umane, in particolar modo delle divinità al secondo piano. Queste, infatti, sembrano voler uscire dallo spazio assegnatogli e le vediamo sporgersi nel vuoto delle vedute prospettiche, agitare le braccia al di fuori dei confini della nicchia, o poggiare i piedi sulle cornici delle finestre. Non solo la resa illusionistica dell'architettura, dunque, ma anche quella dei suoi abitanti contribuisce a creare una sorta di spazio virtuale in contrasto con la dimensione urbana e reale della città.

Il registro compositivo cambia notevolmente in uno degli esempi più maturi e affascinanti di decorazione esterna a Verona: Casa Trevisani Lonardi, affrescata da Giovanni Maria Falconetto entro il 1530 circa [Dalla Rosa 1803-1804; Rossi 1854; Nanin 1864;

Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1987; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Come per casa Pasquini, il deterioramento delle decorazioni ha comportato la perdita di molti particolari pittorici. Nonostante l'importante ed esteso intervento di restauro eseguito nel 1982, infatti, la lettura dell'apparato decorativo rimane compromessa soprattutto nell'impianto di finte architetture che ad oggi risulta a stento leggibile [Cristani 1987] (Fig. 4). La descrizione, perciò, si basa per lo più sulle tavole acquerellate di Pietro Nanin e sulle tracce ancora riscontrabili ad occhio nudo sui prospetti di Casa Trevisani. L'edificio, posto in angolo tra vicolo San Marco in Foro e vicoletto cieco Pozzo San Marco, presenta due prospetti interamente affrescati, attraversati da un reticolo formato da una finta architettura policroma e iper decorata. Due livelli sovrapposti di paraste ornate da grottesche sono conclusi, nel sottogronda, da bassi pilastrini, mentre la scansione orizzontale è assicurata dalle due trabeazioni rilevate in corrispondenza dei capitelli. Su ciascuna parete l'apparato architettonico crea sei scomparti rettangolari, all'interno dei quali si sviluppano altrettante scene narrative in chiaroscuro, di sapore anticheggiante e realizzate a imitazione di un bassorilievo. Tra le scene raffigurate emergono alcuni soggetti e motivi ripresi da esempi dell'arte romana antica, già analizzati dallo storico dell'arte Gunter Schweikhart e che il pittore doveva aver visto durante il suo soggiorno nell'urbe [Schweikhart 1968; Schweikhart 1980; Schweikhart 1987; Molteni, Artoni 2013]. In questi prospetti Falconetto è riuscito a dipingere un apparato architettonico complesso e ben calibrato, capace di alterare la percezione proporzionale dell'edificio dandogli la dignità di un palazzo, quasi si trovasse affacciato su una larga via o piazza e non, com'è invece, incuneato tra due vicoli del centro storico di Verona. Casa Trevisani rappresenta uno sviluppo del tutto nuovo e inedito nel panorama veronese, il quale probabilmente va messo in relazione tanto agli studi sull'antico compiuti da Falconetto, quanto all'influenza della pittura antiquaria di Mantegna [Bolla 2006]. Alcuni decenni prima, infatti, l'artista padovano aveva lasciato a Verona non solo la Pala di San Zeno (1459), ma anche, secondo le fonti, un affresco sulla facciata di Casa Dal Ferro presso la Pescheria Vecchia, in seguito andato distrutto [Maffei 1732; Rossi 1854; Crowe, Cavalcaselle 1871; Cenni, Schweikhart 1983; Da Persico 1978]. La decorazione di Falconetto, tuttavia, è stata paragonata da Gunter Schweikhart direttamente alle facciate romane dipinte da Peruzzi e Polidoro da Caravaggio. Tale accostamento è dovuto all'analoga accentuazione dell'andamento orizzontale della fabbrica tramite la partizione pittorica, nonché al simile impianto di finte architetture abitato da figurazioni all'antica [Schweikhart 1968; Schweikhart 1987]. Va segnalato, infine, un interessante elemento connesso alla posizione di casa Trevisani e che si può aggiungere come ulteriore motivazione per la scelta del repertorio figurativo all'antica. Il toponimo San Marco in Foro rimanda innanzitutto alla presenza dell'omonima chiesa (passata al demanio nel 1806), conosciuta anche come *ad Carceres*. Queste due declinazioni fanno riferimento sia alla vicinanza con il foro romano, che aveva il suo fulcro nella vicina Piazza Erbe, sia alla presenza di antiche carceri [Rossi 1854; Lenotti 1956; Marchini 1978b; Beltramini 1983, Schweikhart 1987]. Nel tempo, inoltre, si è fatta strada la convinzione che l'area entro la quale si trova casa Trevisani, delimitata dalle odierne via Pellicciai, via Quattro Spade e Corso Porta Borsari, corrispondesse all'antico Campidoglio romano. Fin dal



4: Giovanni Maria Falconetto, affreschi di facciata, entro il 1530 ca. Verona, Casa Trevisani-Lonardi in vicoletto cieco Pozzo San Marco 1. Foto dell'A.

XIX secolo la zona, identificata anche come Borgo Lecco (o *Borgoleco*), è stata oggetto di scavi e saggi archeologici che hanno messo in evidenza la presenza di resti romani, numerosi soprattutto in corrispondenza della piazzetta Tirabosco [Rossi 1854; Lenotti 1954; Marchini 1978b; Beltramini 1983]. Ad ogni modo, sebbene l'esistenza di strutture antiche come ambienti voltati e pavimenti a mosaico al di sotto del livello stradale fosse nota fin dal XVI secolo, rimangono ancora molti dubbi circa la loro reale funzione [Cavalieri Manasse 1995]. In quest'ottica, tuttavia, l'intervento di Falconetto può essere letto come il tentativo del tutto coerente di ricreare una decorazione all'antica nel cuore della Verona romana [Schweikhart 1987].
Casa Trevisani ha segnato sicuramente una svolta importante per la messa in scena di un gusto erudito e di una sapienza compositiva che sconfina nella pratica architettonica. Eppure, sebbene non siano mancati gli esempi ispirati dalla decorazione falconettiana,

a Verona gli affreschi esterni verranno declinati in vari altri modi, in relazione non solo allo spazio urbano, ma anche ad elementi naturali come l'acqua. È il caso, ad esempio, di Palazzo Fiorio, affrescato tra il 1558 e il 1560 [Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Rossi 1854; Burckhardt 1855; Cenni, Schweikhart 1983; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. L'edificio, che si trovava sulla sponda sinistra dell'Adige vicino a Ponte Nuovo, è stato demolito a fine Ottocento, durante i lavori per l'innalzamento degli argini del fiume. Come già accennato, già dal XIII secolo la zona (oggi comunemente detta *Veronetta*), era diventata il polo attivo della Verona artigiana e commerciale, dove si insediano anche patrizi come lo sono i Fiorio [Varanini 2002]. L'importanza della presenza di questa famiglia è testimoniata dal toponimo *vo' Fiorio*, indicante uno dei numerosi vicoli secondari che scendevano alla sponda del fiume, poi eliminati con gli interventi ottocenteschi [Lenotti 1956]. Nonostante il palazzo sia stato demolito e l'area urbana circostante risulti oggi profondamente alterata, fortunatamente alcuni lacerti affrescati sono stati staccati e collocati presso il Museo degli Affreschi 'G. B. Cavalcaselle' di Verona [Marini, Napione, Peretti 2018]. L'apparato pittorico realizzato da Domenico Riccio (detto anche Brusasorzi) e Bernardino India si sviluppava su tre prospetti, evidenziando fortemente l'andamento orizzontale della fabbrica, con lunghi fregi continui e scene monocrome tra le finestre. In esso scompare qualsiasi accenno all'architettura, lasciando che siano i corpi a riempire ogni superficie disponibile delle facciate [Stefani Mantovanelli 1979; Peretti 1993; Molteni, Adami, Napione 2020]. Palazzo Fiorio rappresenta un esempio prezioso dello stile ormai maturo raggiunto a Verona nella decorazione di facciata. Mettendo a frutto gli insegnamenti dei maestri del passato secondo una nuova sensibilità per il colore, in questo caso gli artisti hanno saputo creare delle composizioni dinamiche e vorticose, in armonia con il movimento continuo dell'acqua che lambiva un lato del palazzo. La connessione con il fiume, inoltre, assume un rilievo ancora maggiore se si pensa al valore che aveva avuto per i Fiorio, arricchitisi grazie al commercio serico, tanto da assumere il nome Fiorio *dalla Seta*. Del resto, non va dimenticata l'importanza dell'Adige per Verona e le sue contrade, che per secoli ne hanno sfruttato il corso sia per trasportare merci e persone, ma anche per installarvi attività produttive.

A ridosso ormai del nuovo secolo, Orazio Farinati decora il lungo prospetto di Palazzo Giusti, in via Giardino Giusti 2 [Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Farinati 1968; Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1987; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. L'imponente prospetto del palazzo, sviluppato su due piani più un mezzanino, al momento della decorazione era scandito da 14 assi di finestre, mentre il fronte attuale, con 18 assi, è il risultato di un'aggiunta seicentesca al nucleo originario della fabbrica [Dossi, Marcorin 2020]. Quest'ultima presenta un andamento fortemente irregolare ed è il frutto di diverse proprietà acquisite dalla famiglia Giusti entro la metà del Quattrocento e in seguito unificate dalla facciata monumentale (secondo una prassi già analizzata) [Molteni 2000]. Le modifiche più rilevanti per la fabbrica si devono quasi interamente ad Agostino Giusti, che a partire dal 1583 avvia una serie importante di lavori di ammodernamento, subito dopo aver ottenuto in eredità il palazzo. Nell'ottobre dello stesso anno, inoltre, Agostino era entrato al servizio del Granduca di Toscana Francesco I

de Medici, consolidando la sua ascesa sociale iniziata già nel decennio precedente. I buoni rapporti con la corte fiorentina, ma anche con quella di Mantova e con il senato veneziano, faranno in breve del conte Agostino Giusti una delle figure cardini della vita culturale di Verona. L'estesa decorazione ad affresco di Orazio Farinati doveva far parte del progetto di rinnovamento del palazzo, sede di un circolo letterario fondato dal conte e aperto alle visite di nobili veronesi e stranieri, che diventerà ancor più famoso con la crescita della collezione d'arte di Agostino [Molteni 2000; Dossi, Marcorin 2020]. Attualmente, il precario stato di conservazione delle pitture ne complica la lettura, tuttavia è ancora possibile riconoscere l'impaginazione generale della facciata, caratterizzata da un finto bugnato isodomo al quale si sovrappone un ordine gigante di semicolonne tuscaniche scanalate reggenti una trabeazione. Risultano ormai del tutto scomparse le personificazioni di *Fede*, *Speranza*, *Carità* e *Giustizia* dipinte entro finte nicchie, mentre ancora si intravedono alcuni brani con strumenti musicali e trofei militari lungo la trabeazione. Tramite un'architettura dipinta modulata sui toni caldi e terrosi a imitazione della pietra, Farinati è riuscito a equilibrare il lungo prospetto dell'edificio, nonostante quest'ultimo si affacci su una via troppo stretta per permetterne una visione adeguata. A tal proposito è interessante rilevare come l'asse viario di cui fa parte via Giardino Giusti e che collegava il monastero di Santa Maria in Organo con Porta Vescovo (ricalcando il tracciato della via Postumia), abbia assunto una certa importanza nel suo assetto definitivo già a cavallo fra XII e XIII secolo. Nella metà del Duecento, inoltre, la zona circostante risulta interessata da un insediamento rado ma non affatto trascurabile, seppur l'ampia disponibilità di spazio deve aver facilitato i Giusti nella creazione e mantenimento del loro giardino [Molteni 2000; Varanini 2002]. Il caso di Palazzo Giusti si presenta come particolarmente ricco e complesso, per i molteplici fattori che si intersecano fra loro. In primo piano vi è sicuramente la personalità del conte Agostino, il cui ruolo di cortigiano gli ha permesso di avere frequenti contatti al di fuori dell'ambiente veronese. Il coinvolgimento dell'Accademia Filarmonica di Verona (di cui il palazzo è sede dal 1565 al 1585), la presenza del giardino prima e della collezione d'arte poi, nonché la ricchezza dei Giusti e la scelta di collocare la principale dimora di famiglia in un'area con pochi vincoli urbanistici, rappresentano una serie di fattori che hanno concorso all'esito odierno [Molteni 2000].

Lo studio delle facciate dipinte può essere utile per approfondire i meccanismi di circolazione delle idee e dei motivi decorativi fra città storicamente legate da interessi economici, culturali o politici. Per farlo, sarebbe utile approfondire le dinamiche che hanno interessato la committenza cittadina nei secoli scorsi. Come già abbiamo visto in alcuni casi, tuttavia, può essere difficile risalire ai committenti delle decorazioni, soprattutto di quelle occorse in edifici minori, motivo per cui sarebbe necessario uno studio sistematico delle fonti archivistiche. In mancanza, per il momento, di informazioni dettagliate di questo genere, ci limiteremo in questa sede a considerare un caso specifico di compresenza di un analogo motivo decorativo a Trento e a Verona. Il rapporto con Trento appare pressoché scontato, essendo uno dei principali centri con i quali Verona ha intessuto importanti legami commerciali, facilitati dal collegamento offerto dalla val d'Adige, che fungeva da via di comunicazione e trasporto. Non solo, è bene ricordare che fin

dall'età scaligera a Verona erano presenti famiglie trentine come i Castelbarco, entrati a far parte dell'entourage dei della Scala [Varanini 2000]. Viceversa, fra le famiglie insediatesi a Trento nei secoli successivi ritroviamo alcuni membri di origine veronese come i Pona [Bellabarba 1988]. Questo, così come la documentata presenza di pittori veronesi nel capoluogo trentino, come Bartolomeo Sacchetto, Giovanni Maria Falconetto, Domenico Brusasorzi, testimoniano l'esistenza di una rete di scambi culturali e politici di lunga data fra le due città.

Sebbene Trento sia conosciuta come città dipinta soprattutto per gli affreschi rinascimentali, la cui realizzazione è stata incentivata dal principe vescovo Bernardo Clesio (o Cles) emulato poi dal suo successore Cristoforo Madruzzo, la città conserva ancora degli esempi di decorazioni tre e quattrocentesche [Franceschini 1961; Castelnuovo 1988a; Marsili 1988]. L'inizio del rinnovamento artistico di Trento, infatti, era stato avviato già nel Quattrocento, favorito dal periodo di stabilità economico-politica e dalla presenza in città del principe vescovo Johannes IV Hinderbach, colto umanista formatosi presso l'università di Padova [Bocchi, Oradini 1983; Chini 1988; Gambarotto 2022c]. In particolare, mi sembra interessante soffermarsi su un motivo decorativo che compare nel XV secolo con caratteristiche del tutto simili a Trento e a Verona.

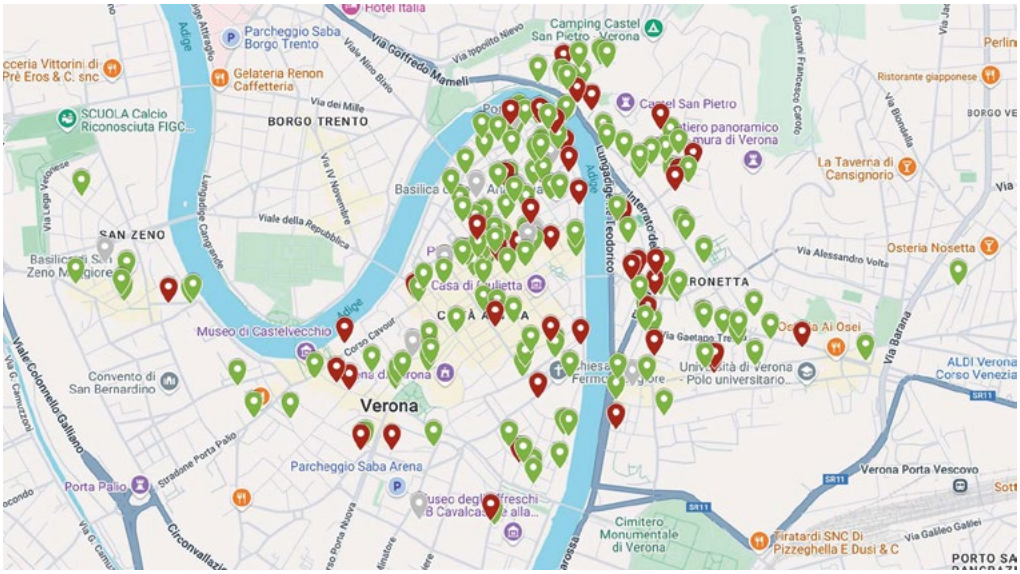
In piazza Duomo a Trento si trova Casa Balduini, la cui decorazione di facciata è la più antica della città, commissionata nel XV secolo da Arcangelo Balduini, medico al servizio del vescovo Hinderbach e dell'imperatore Federico III [Emert 1953; Franceschini 1961; Cozzi 1988; Marsili 1988; Gambarotto 2022a]. L'edificio appare oggi alterato nelle sue forme originarie, a causa della sopraelevazione di un piano più mezzanino e dell'apertura di finestre architravate che non rispettano le precedenti monofore archiacute (delle quali ancora si intravedono i profili) [Marsili 1988; Gambarotto 2022a]. Come già in altri esempi, anche in questo caso gli affreschi sono stati interessati da un consistente intervento di restauro avvenuto nel 1941. Per quanto riguarda la loro attribuzione, sembra ormai accettata l'ipotesi avanzata da Nicolò Rasmo e ripresa dalla critica successiva, che vede il coinvolgimento del pittore veronese Bartolomeo Sacchetto. In particolare, a lui e alla sua bottega sono stati attribuiti, per analogia stilistica, anche gli affreschi nel cortile dell'ala più antica del Castello del Buonconsiglio (detta Castelvecchio) rimodernata intorno al 1475 per volere del vescovo Hinderbach. [Rasmo 1941; Weber 1977; Chini 1988; Cozzi 1988; Gambarotto 2022b; 2022c]. La facciata di Casa Balduini è pervasa da un motivo con festoni di foglie e frutta annodati con nastri rossi svolazzanti e mazzi pendenti, il tutto su uno sfondo chiaro delimitato da fasce rosse e finte cornici modanate. Nell'osservare l'estesa decorazione è importante considerare la posizione privilegiata dell'edificio, affacciato oggi come allora su piazza Duomo, che assieme al Buonconsiglio rappresentava uno dei due luoghi simbolo del potere cittadino. Cattedrale e castello, inoltre, erano collegati dalla cosiddetta *strada imperiale*, che univa Vienna e Verona ed era a tutti gli effetti una delle vie principali della città [Chini 1988].

La particolare composizione, con elementi vegetali e nastri su fondo chiaro, rimanda al repertorio figurativo presente anche a Verona durante il XV secolo, come ho potuto osservare in almeno due casi. Il primo è costituito da un lacerto affrescato visibile sul

prospetto laterale dell'edificio quattrocentesco in via Salita Fontana del Ferro 7, poco distante dalla chiesa di San Giovanni in Valle [Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Altre tracce di una decorazione con festoni vegetali e nastri rossi si intravede al di sotto del fregio sottogronda nella facciata dell'edificio tardo trecentesco in via Pigna 6 [Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart 1988; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. I committenti di questi affreschi, che probabilmente riprendono stilemi che a Verona erano più frequenti di quanto possiamo vedere oggi, rimangono ignoti. Ad ogni modo, credo che la presenza di tali decorazioni possa essere interpretata come un indizio della visibilità di cui godevano gli edifici menzionati. Tuttavia, se è facile comprendere l'interesse ad abbellire il prospetto affacciato su via Pigna, collocato in pieno centro storico e lungo quello che era il secondo decumano sinistro romano, rimane più arduo giustificare la decorazione di via Salita Fontana del Ferro [Beltramini 1983]. A parte la vicinanza con la chiesa di San Giovanni in Valle, infatti, non sembrano molti i fattori indicanti una qualche rilevanza dell'area, oggi del tutto secondaria nel panorama cittadino. Vi sono per ora solo alcuni indizi che testimoniano un certo utilizzo della zona in epoca romana (si trovava infatti poco più a nord della via Postumia), quali il ritrovamento di una pavimentazione mosaicata e di alcuni resti funerari [Marchini 1978b]. Oltre a ciò, si può rilevare come i toponimi del quartiere, quali via Fontana, piazza Cisterna e vicolo Pozzo, rimandino senz'altro alla presenza di una serie di condotti o altre infrastrutture, anch'esse probabilmente di origine romana, che servivano alla distribuzione dell'acqua [Marchini 1978b]. Sul nome specifico Fontana del Ferro, tuttavia, rimangono delle incertezze riguardo la sua origine, sebbene è certo che si riferisca alla fonte d'acqua situata a monte del declivio [Lenotti 1956; Beltramini 1983]. Da questa breve analisi, dunque, appare chiara la necessità di intraprendere ulteriori ricerche dal punto di vista della storia urbana veronese, per questa così come per altre aree cittadine.

Ad ogni modo, la presenza di queste decorazioni nelle due città, realizzate durante un analogo arco temporale, indica la condivisione di un gusto simile, di sapore anticheggiante e antiquario, che del resto era diffuso anche in altri centri del Veneto come Padova e Treviso [Voltarel 2022]. Inoltre, data la loro collocazione sui prospetti delle dimore, i festoni rappresentano un riferimento agli apparati decorativi effimeri che sappiamo venivano allestiti in città durante le occasioni solenni. In questo senso, dunque, gli affreschi assumono la valenza di stabilizzatori dell'effimero, rendendo perpetui gli addobbi cittadini [Lupo 1983: Marsili 1988].

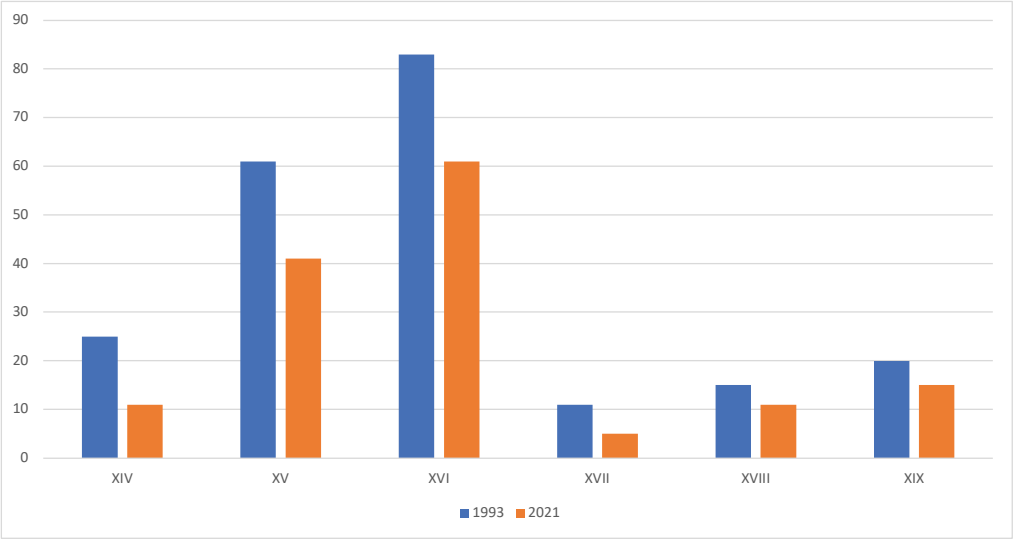
Per concludere, vorrei proporre delle riflessioni derivate dal lavoro di ricerca svolto per la mia tesi magistrale, che ha fornito il materiale di base per il presente articolo. La ricerca di tesi, discussa presso l'Università di Bologna nell'A.A. 2021/2022, era incentrata sugli affreschi esterni di Verona dal XIV al XIX secolo e intendeva offrire una panoramica piuttosto ampia sull'argomento. Il punto di partenza era stata la constatazione della mancanza di pubblicazioni recenti che offrissero un quadro completo ed esaustivo sulle decorazioni delle facciate veronesi. Una simile lacuna, inoltre, sembrava (e sembra tutt'ora) ancor più evidente se paragonata all'interesse emerso per altre città dipinte limitrofe, come Treviso e Trento [Riscica, Voltarel 2017; Chini, Ferrari,



5: Mappa delle facciate affrescate presenti (in verde) e scomparse dopo il 1993 (in rosso), sulla base di sopralluoghi effettuati nel 2021. Elaborazione dell'A.

Toffolon 2022]. Uno degli obiettivi principali era svolgere una ricerca a tappeto per mappare le testimonianze presenti nel centro storico di Verona, in modo da ottenere un database utile per successive ricerche e approfondimenti. Il punto di partenza è stato lo spoglio della bibliografia esistente, in particolare le pubblicazioni nate in seguito ai censimenti delle facciate svoltisi negli anni '80 e '90 del secolo scorso e già ampiamente menzionati [Cenni, Schweikhart 1983; Forti, Cova, Marini 1985; 1987; 1989; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Tra gli strumenti impiegati durante le fasi di raccolta ed elaborazione dei dati, si sono rivelati particolarmente utili il software Excel e la piattaforma Google My Maps. Lo spoglio della bibliografia, nonché i vari sopralluoghi effettuati nel centro storico di Verona, hanno condotto alla creazione di due databases, in forma di elenchi, riguardanti sia gli affreschi esterni presenti che quelli scomparsi e di una mappa delle testimonianze (Fig. 5). Stando ai dati raccolti e verificati nel 2021 risultano ancora visibili (seppur in condizioni conservative molto variabili) 144 affreschi di facciata. Questo numero permette di comprendere quanto le facciate dipinte siano una presenza caratterizzante e pervasiva del centro storico di Verona. Allo stesso tempo, tuttavia, è facile cogliere la fragilità di queste testimonianze, se pensiamo che in circa 30 anni sono andate perdute del tutto 71 facciate decorate, alcune sono a malapena riconoscibili e tutte, senza eccezione, hanno subìto i danni del tempo. Rispetto al già citato catalogo pubblicato nel 1993, infatti, che risulta essere la fonte bibliografica più completa e recente sul tema, ad oggi è scomparso almeno il 33% del patrimonio allora rilevato [Schweikhart, Cova, Sona 1993] (Tabella 1). Tanto la mappa, quanto i

Tabella 1: Diminuzione secolo per secolo delle facciate affrescate, dal 1993 al 2021.



databases, sono stati strumenti operativi utili per la ricerca, seppur provvisori nel loro tentativo di fissare una realtà in costante mutamento.

Non sembra questa la sede adatta per addentrarsi in un argomento ampio e complesso come quello della conservazione e restauro delle superfici intonacate, sul quale la bibliografia disponibile risulta particolarmente ampia [Terminello, Simonetti 1984; Coletti 1986; Biscontin, Driussi 2005; Riscica 2017]. Abbiamo tuttavia avuto modo di constatare come siano numerosi i restauri documentati sui prospetti dipinti analizzati in questa sede, e altrettanto lo sono per diversi altri casi veronesi, occorsi soprattutto negli anni '80 del Novecento [Forti, Cova, Marini 1985; Brugnoli 1985; Brugnoli 1987; Bocchi, Duc 1989; Brugnoli 1990].

Quel che è certo è che il cambiamento, sia esso sotto forma di perdita ma anche di scoperta e ritrovamento, fa parte della natura stessa degli affreschi esterni, esposti come sono a molti fattori, antropici e non, che ne condizionano l'esistenza. Tuttavia, proprio per questo loro carattere di fragilità, le facciate affrescate devono essere studiate, tutelate e documentate in maniera continuativa e soprattutto sulla base di approcci interdisciplinari. L'augurio, dunque, è che le città dipinte siano sempre più valorizzate e comprese nella loro complessità. Ogni affresco esterno, infatti, costituisce un palinsesto e un organismo vivente a sé stante, ma allo stesso tempo dialoga con il centro urbano nel quale è inserito e assieme ad ogni altro elemento architettonico e urbanistico contribuisce a creare l'identità della città in cui si trova.

Bibliografia

BARONIO G. et. al. (1987). *Progettazione di interventi di conservazione delle pitture murali. Metodi e tecnologie*, in *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol II: secolo XVI*, a cura di G. Forti, M. Cova, C. Marini, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 173-184.

BELLABARBA M. (1988). *Figure di nobiltà a Trento nei primi decenni del XVI secolo*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 47-61.

BELTRAMINI G. (1983). *Le strade di Verona entro la cerchia delle mura*, Verona, Edizioni di Vita Veronese.

BIANCHI S. A. (2002). *La gestione degli spazi urbani a Verona tra continuità d'uso e innovazione: note dalla legislazione comunale e signorile*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348),* atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 Dicembre 1997), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Edizioni Kappa, pp. 150-165.

BISCONTIN G., DRIUSSI G., a cura di (2005). *Sulle pitture murali, riflessioni, conoscenze, interventi,* atti del convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), Venezia, Arcadia ricerche.

BOCCHI M., DUC M., a cura di (1989). *L'immagine della città storica. Intonaci, colori, finiture di facciata*, Venezia, Electa.

BOCCHI R., ORADINI C. (1983). *Le città nella storia d'Italia. Trento*, Bari, Laterza.

BOLLA M. (2006). *Mantegna e l'antico a Verona*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500. Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 83-88.

BORELLI G. (2000). *Considerazioni sugli assetti economici del patriziato veronese nel Cinquecento*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale,* convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 38-52.

BRUGNOLI P. (1978). *Il trionfo cortese: la città scaligera*, in *Ritratto di Verona, lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 209-268.

BRUGNOLI P., a cura di (1985). *Recupero degli affreschi delle case Mazzanti in piazza delle Erbe a Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona.

BRUGNOLI P., a cura di (1987). *Affreschi del Rinascimento a Verona: interventi di restauro*, Verona, Banca Popolare di Verona.

BRUGNOLI P., SANDRINI A., a cura di (1988). *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec. XVIII),* vol. I, Verona, Banca Popolare di Verona.

BRUGNOLI P., a cura di (1990). *Tre case affrescate a Verona: vicende edilizie, decorazione pittorica e restauri*, Verona, Banca Popolare di Verona.

BURCKHARDT J. (1855). *Der Cicerone: eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung.

CALABI D. (2000). *Edilizia pubblica e edilizia privata a Verona tra Quattro e Cinquecento: alcuni quesiti circa le decisioni, i committenti, la struttura del cantiere*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale,* convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 186-192.

CASTELNUOVO E., a cura di (1988a). *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, Trento, TEMI.

CASTELNUOVO E. (1988b). *I luochi della luna*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 11-32.

CAVALIERI MANASSE G. (1995). *Nuove indagini nell'area del foro di Verona (scavi 1989-1994)*, in *"Forum et basilica" in Aquileia e nella Cisalpina romana*, a cura di M. Roberti, Udine, Arti grafiche Friulane, pp. 241-272.

CECCHETTI M. (2003-2004). *Pietro Nanin e la cultura artistica dell'Ottocento veronese*, tesi di laurea, relatrice L. Olivato, Università degli studi di Verona.

CENNI N., SCHWEIKHART G. (1983). *Lo splendore della Verona affrescata nelle tavole di Pietro Nanin del 1864: facsimile dell'unica raccolta colorata. Con itinerari immaginari narrati da Nino Cenni e uno studio sugli affreschi e i loro autori di Gunter Schweikhart*, Verona, Valdonega.

CHINI E. (1988). *Case affrescate a Trento nel periodo rinascimentale: osservazioni stilistiche*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 119-235.

CHINI E., FERRARI S., TOFFOLON B., a cura di (2022). *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri*, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga.

COLETTI L., a cura di (1986). *Urbs picta, la città affrescata nel Veneto. Omaggio a Luigi Coletti,* atti del Convegno di studi (Treviso 10-12 giugno 1982), Treviso, Comitato Urbs picta.

CONCINA E. (1978). *Verona veneziana e rinascimentale*, in *Ritratto di Verona, lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 269-344.

CONCINA E. (2006). *Tempo novo: Venezia e il Quattrocento*, Venezia, Marsilio.

COZZI E. (1988). *Programmi iconografici sulle facciate dipinte a Trento fra Quattro e Cinquecento*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 237-273.

CRISTANI P. (1987). *L'intervento sulla facciata di vicolo S. Marco in Foro*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona: interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 45-50.

CROWE J. A., CAVALCASELLE G. B. (1871*). A history of painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, vol. I, London, John Murray.

CUPPINI M. T., GAZZOLA P., a cura di (1971). *Pitture murali restaurate*, Ministero della Pubblica Istruzione, Calliano, Vallagarina.

CUPPINI M. T. (1971). *Pitture murali restaurate, introduzione e schede*, in *Pitture murali restaurate*, a cura di M. T. Cuppini, P. Gazzola, Calliano, Vallagarina, pp. 15-137.

CUPPINI M. T. (1981). *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi.

D'ARCAIS F. (1988). *Le facciate dipinte nel Veneto*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 33-45.

DA PERSICO G. (1978). *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Sala Bolognese, Forni (rist. anastatica dell'ed. Verona, dalla società tipografica editrice, 1820).

DAL FORNO F. (1973). *Case e palazzi di Verona*, Verona, Banca mutua popolare di Verona.

DALLA ROSA S. (1803-1804). *Catastico delle pitture e scolture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, s.n.t (trascrizione del 1958 a cura della Direzione del Museo di Castelvecchio).

DALLA ROSA S. (1996). *Catastico delle pitture e scolture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona, Istituto Salesiano San Zeno Scuola Grafica.

DOSSI D., MARCORIN F. (2020). *Le collezioni di Agostino e Giovan Giacomo Giusti a Verona: storia e dispersione*, Treviso, Zel Edizioni.

EMERT G. B. (1953). *Case affrescate a Trento nel XVI secolo*, Trento, Tipografia Mutilati e Invalidi.

ERRICO M., FINOZZI S. S., GIGLIO I. (1985). *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in «Bollettino d'arte», nn. 33-34, pp. 53-134.

FARINATI P. (1968). *Giornale: 1573-1606*, a cura di L. Puppi, Firenze, L. S. Olschki Editore.

FLORES D'ARCAIS F. (2002). *Il colore della città*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348): espansioni urbane, tessuti viari, architetture,* atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 dicembre 1997), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Kappa, pp. 213-220.

FORTI G., COVA M., MARINI C., a cura di (1985). *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol I: secoli XIV e XV*, Verona, Banca Popolare di Verona.

FORTI G., COVA M., MARINI C., a cura di (1987). *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol II: secolo XVI*, Verona, Banca Popolare di Verona.

FORTI G., COVA M., MARINI C., a cura di (1989). *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol III: secoli XVI, XVII, XVIII e XIX*, Verona, Banca Popolare di Verona.

FRANCESCHINI E. (1961). *Discorso breve sull'umanesimo nel trentino*, in «Aevum», vol. 35, n. 3, pp. 256-259.

GAMBAROTTO G. (2022a). *Casa Balduini*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri,* a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 154-155.

GAMBAROTTO G. (2022b). *Castello del Buonconsiglio. Cortile di Castelvecchio*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri,* a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 153-154.

GAMBAROTTO G. (2022c). *Il Quattrocento*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri,* a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 145-147.

GAZZOLA P. (1964*). Il Primo Rinascimento nel territorio veronese*, in «Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio», VI, parte II, Vicenza, pp. 214-219.

Guida storica e artistica della città di Verona: seguita da un indice cronologico dei principali monumenti (1888), Verona, C. Pozzati.

GUIDONI E., SORAGNI U., a cura di (2002). *Lo spazio nelle città venete (1152-1348): espansioni urbane, tessuti viari, architetture,* atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 dicembre 1997), Roma, Kappa.

LANARO P., MARINI P., VARANINI G. M., a cura di (2000). *Edilizia privata nella Verona rinascimentale,* convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), Milano, Electa.

LENOTTI T. (1954). *Piazza Erbe*, Le Guide, n. 8, Verona, Edizioni di Vita Veronese.

LENOTTI T. (1956). *Toponimi di Verona*, Le Guide, n. 38, Verona, Edizioni di Vita Veronese.

LODI S. (2006). *L'architettura a Verona ai tempi di Andrea Mantegna*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500. Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 149-155.

LUPO M. (1983). *La città effimera nel XVI secolo*, in *Immagine e struttura della città. Materiali per la storia urbana di Trento*, a cura di R. Bocchi, C. Oradini, Bari, Laterza, pp. 38-41.

MAFFEI S. (1974). *Verona illustrata*, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno (rist. anastatica dell'ed. Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, 1732).

MARCHINI G. P. (1978a). *Appunti per una lettura storico-urbanistica di Verona tra Quattrocento e Ottocento*, s.e., s.l.

MARCHINI G. P. (1978b). *Verona romana e paleocristiana*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolarei Verona, pp. 23-134.

MARINI G. (1797). *Indicazione delle chiese pitture fabbriche della città di Verona*, Verona, per l'erede Merlo alla Stella.

MARINI P., a cura di (1980). *Palladio e Verona,* catalogo della mostra, Vicenza, Pozza.

MARINI P., NAPIONE E., PERETTI G., a cura di (2018). *Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, in *Museo di Castelvecchio: catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, vol. 2, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

MARSILI P. (1988). *Tridentum urbs picta*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 63-117.

MAZZI G. (1988). *Il Cinquecento: il nuovo lessico*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, vol. I, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 149-190.

MAZZI G. (2000). *La costruzione della città cinquecentesca*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale: convegno di studi, Verona 24-26 settembre 1998*, a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 193-217.

MOLTENI E. (2000). *Palazzo Giusti del Giardino*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale: convegno di studi, Verona 24-26 settembre 1998*, a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 353-362.

MOLTENI M., ADAMI G., NAPIONE E., a cura di (2020). *Dal fiume al museo: il palazzo di Fiorio della Seta e i suoi affreschi fra storia, iconografia e conservazione*, a cura di M. Molteni, Treviso, Zel Edizioni.

MOLTENI M., ARTONI P., a cura di (2013). *Le vite dei veronesi di Giorgio Vasari: un'edizione critica*, Treviso, Zel Edizioni.

MORASSI A. (1930). *I pittori alla corte di Bernardo Clesio a Trento*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», pp. 311-334, 355-375.

NANIN P. (1864). *Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona, eseguiti e pubblicati da Pietro Nanin*, Verona, Stabilimento tipografico di Pier Maria Zanchi.

PERETTI G. (1993). *"Verona urbs picta", Affreschi del Museo Cavalcaselle*, Verona, Incontri degli amici del Museo di Cavalcaselle.

PERICOLI RIDOLFINI C., a cura di (1960). *Le case romane con facciate graffite e dipinte,* catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, novembre-dicembre 1960), Roma, Amici dei Musei di Roma.

PORFYRIOU H. (1997). *Verona: XV-XVI secolo. Da «virtù civile» a «decoro pubblico»,* in *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*, a cura di D. Calabi, Roma, Officina Edizioni, pp. 189-223.

PUPPI L. (1971). *Michele Sanmicheli: architetto di Verona*, Padova, Marsilio.

PUPPI L., a cura di (1978). *Ritratto di Verona, lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, Banca Popolare di Verona.

RASMO N. (1941). *Il restauro degli affreschi di casa Balduini a Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», pp. 67-68.

RISCICA R. (2017). *Facciate affrescate tra degrado e conservazione. Storia e attualità*, in *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal XIII al XXI secolo: conoscenza e futuro di un bene comune*, a cura di R. Riscica, C. Voltarel, Treviso, Antiga, pp. 55-81.

RISCICA R., VOLTAREL C., a cura di (2017). *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal XIII al XXI secolo: conoscenza e futuro di un bene comune*, Treviso, Antiga.

ROSSI G. M. (1854). *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, Verona, Tipografia Frizierio.

SCHWEIKHART G. (1968). *Eine Fassadendekoration Des Giovanni Maria Falconetto in Verona*, in «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 13, nn. 3-4, pp. 325–342.

SCHWEIKHART G. (1973). *Fassadenmalerei in Verona, vom 14. bis zum 20. Jahrundert*, München, F. Bruckmann.

SCHWEIKHART G. (1977). *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto, con la riproduzione in facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*, Verona, Centro per la formazione professionale grafica.

SCHWEIKHART G. (1978). *Le case affrescate di Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona.

SCHWEIKHART G. (1987). *Una decorazione "all'antica" sui creduti resti del Campidoglio*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona: interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 17-44.

SCHWEIKHART G. (1988). *Il Quattrocento: formule decorative e approcci al linguaggio classico*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII),* vol. I, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 1-90.

SCHWEIKHART G., COVA M., SONA G. (1993). *Verona e provincia*, Bassano, Regione Veneto in *Pittura murale esterna nel Veneto* (1989), Bassano, Regione Veneto.

SIMEONI L. (1913). *Verona, guida storico-artistica*, s.e., s.l.

SIMEONI L. (1929). *Verona*, Roma, edizioni Tiber.

SPAVENTI S. M. (1910). *Verona, guida storica ed artistica con pianta sinottica*, Verona, Stabilimento tipografico di G. Civelli.

STEFANI MANTOVANELLI M. (1979). *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusasorzi e semantica di un'opera*, Verona, Libreria Universitaria.

TAFURI M. (1985). *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi.

TAFURI M. (1994). *Il pubblico e il privato. Architettura e committenza a Venezia*, in *Storia di Venezia, vol. VI: Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di G. Cozzi, P. Prodi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 367-448.

TERMINELLO G. R., SIMONETTI F., a cura di (1984). *Facciate dipinte, conservazione e restauro,* atti del convegno di studi (Genova, 15-17 aprile 1982), Genova, Sagep Editrice.

TOMMASOLI A. (1954a). *Verona nelle sue strade. Prima serie*, collana «Le Guide», 17, Verona, Edizioni di Vita Veronese.

TOMMASOLI A. (1954b). *Verona nelle sue strade. Seconda serie*, collana «Le Guide», 18, Verona, Edizioni di Vita Veronese.

TOMMASOLI A. (1955). *Verona nelle sue strade. Serie terza*, collana «Le Guide», 28, Verona, Edizioni di Vita Veronese.

VARANINI G. M., a cura di (1988). *Gli Scaligeri: 1277-1387. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria allestita dal Museo di Castelvecchio di Verona, giugno-novembre 1988.* Verona, Mondadori.

VARANINI G. M. (1997). *Edilizia privata e licenze per l'occupazione di suolo pubblico a Verona nel Quattrocento*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509),* atti del I convegno nazionale di studio (Verona, 14-16 Dicembre 1995), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Edizioni Kappa, pp. 56-70.

VARANINI G. M. (2000a). *Famiglie patrizie, contrade e vicinato a Verona nel Quattrocento e Cinquecento: spunti per un'indagine*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale,* convegno

di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 142-153.

VARANINI G. M. (2000b). *Spazio urbano e dinamica sociale a Verona in età comunale e scaligera: linee di interpretazione*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale,* convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 23-36.

VARANINI G. M. (2002). *Dal* Castrum *a "Veronetta": lo sviluppo urbano di Verona (sinistra Adige) in età comunale*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348),* atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 Dicembre 1997), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Edizioni Kappa, pp. 33-59.

VARANINI G. M. (2006). *Verona nella seconda metà del Quattrocento*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500. Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 173-177.

VOLTAREL C. (2022). *Dipingere le facciate. Trento e le città del Veneto*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri*, a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 35-41.

WEBER S. (1977). *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino. Seconda edizione accresciuta e corretta dall'autore con introduzione, annotazione e indice dei luoghi a cura di Nicolò Rasmo*, Trento, G. B. Mona.

ZULIANI F. (1978). *La città comunale*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 171-208.

ZUMIANI D. (2000). *Modelli di edilizia privata veronese tra Gotico e Rinascimento: "case con cortile e scala a cielo aperto"*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale,* convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 307-324.

ZUMIANI D. (2008). *Persistenze antiche ed edifici moderni nell'isolato formato dalle vie Emilei, Sant'Egidio, San Mamaso e Garibaldi*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli, G. M. Varanini, Verona, La Grafica, pp. 549-576.

BOLOGNA, CITTÀ D'ARTE E D'ACCOGLIENZA. CRONACHE DEL CINQUECENTO INTORNO ALLA *MISE EN SCÈNE* DELLA CITTÀ IN OCCASIONE DELL'INCONTRO FRA CLEMENTE VII E CARLO V

Laura García Sánchez

Abstract

In June 1529, Charles V travelled to Bologna to fulfil his great wish: to be crowned emperor. The preparation for this event transformed the city into a feverish building site, engaged in the staging of the exhibition of power through symbolic and allegorical contents highlighted in the many ephemeral apparatuses constructed. The numerous written chronicles relating to this episode provide rich information about the events that took place and allow us to assess the urban transformation that took place.

Keywords

Imperial coronation, Ephemeral Renaissance art, Charles V, Clement VII, Bologna historical chronicles.

L'incoronazione dovuta. Bologna, protagonista dello scenario europeo

A fine giugno del 1529, Carlo V intraprese un lungo viaggio che lo portò da Barcellona a Bologna. Vi arrivò il 5 novembre, accolto alle porte della città da venticinque cardinali, esponenti delle più illustri famiglie italiane, e dallo stesso papa Clemente VII de' Medici. Sebbene nella loro memoria fosse ancora vivo il ricordo di uno degli episodi più devastanti della storia d'Italia, il Sacco di Roma (1527), e con esso la concezione negativa dell'atto di inchinarsi al cospetto del sovrano, percepito come sottomissione non volontaria, ora la situazione era diversa: pontefice e cardinali si erano riuniti a Bologna per assecondare il desiderio di Carlo V e vederlo incoronato imperatore [García Sánchez 2019, 279].

In realtà, si trattava di una formalità, poiché Carlo V era già imperatore da undici anni: nel 1519, alla morte del nonno Massimiliano I d'Asburgo, i sette Grandi Elettori del Sacro Romano Impero lo designarono nuovo imperatore. I complotti dei suoi nemici

non riuscirono a fermarlo, grazie anche ai mezzi finanziari messi a disposizione dai suoi ministri e all'aiuto dei banchieri Welser e Fugger [Lynch 2007, 120-121].
Fu il 28 giugno dello stesso anno che, a Francoforte, Carlo d'Asburgo venne formalmente proclamato "re dei Romani", titolo che conferiva autorità imperiale. Il pubblico riconoscimento di Carlo V come imperatore, però, non si fermò all'investitura formale; al contrario, per volere dello stesso sovrano, si articolò in tre ulteriori cerimonie. La prima, l'incoronazione a "re dei Romani", si svolse opportunamente presso la cappella Palatina di Aquisgrana: fu infatti proprio nell'antica capitale dell'Impero che, il 23 ottobre 1520, Carlo venne insignito della corona di Carlo Magno, congiuntamente agli altri simboli imperiali. Per la seconda cerimonia, conosciuta come incoronazione a "re dei Borgognoni" o "re d'Italia", non era stato previsto si svolgesse in un luogo preciso, mentre l'investitura vera e propria, ovvero la terza cerimonia, avrebbe dovuto svolgersi in un secondo momento a Roma davanti al Papa. Con questi tre atti pubblici e con il cristianesimo elevato a pilastro del suo potere, Carlo V avrebbe evitato che Francesco I di Francia potesse ereditare il lascito di Carlo Magno, concentrando nelle sue mani tutti i territori e diventando così l'uomo più potente del suo tempo [Lynch 2007, 117-118].
Tuttavia, a distanza di alcuni anni dalla sua elezione, solo la prima cerimonia si era effettivamente svolta e Carlo V era ancora in attesa dell'investitura definitiva: la situazione richiedeva pertanto una soluzione urgente [Cadenas y Vicent 1985]. Questa arrivò dopo la vittoria decisiva nella battaglia di Pavia (1525), che gli permise di assumere il controllo dei territori settentrionali della penisola italiana. Il 29 giugno 1529, Carlo V e Clemente VII siglarono la riconciliazione con la firma della Pace di Barcellona e, durante le trattative che precedettero l'accordo, il sovrano colse l'opportunità di chiedere al Papa l'impegno per la sua proclamazione a imperatore.
Per ragioni facilmente comprensibili, e cioè in quanto, come anticipato, il ricordo del saccheggio del 1527 era ancora vivo e il riconoscimento non si sarebbe potuto svolgere a Roma. Si scelse quindi Bologna, città allora sotto il controllo degli Stati Pontifici, con la decisione di rimandare di qualche anno la cerimonia ufficiale, che Carlo V desiderava coincidesse con il suo trentesimo compleanno.
Il 22 febbraio 1530, il pontefice insignì Carlo V della "corona ferrea" dei Longobardi. La cerimonia ebbe luogo nella cappella del Palazzo Pubblico di Bologna – oggi conosciuto come Palazzo Comunale o Palazzo Accursio – dove sia il papa che l'imperatore alloggiarono durante l'evento. Sebbene fosse una circostanza solenne, l'evento si svolse quasi in privato, così da non sottrarre splendore alla terza incoronazione, prevista due giorni dopo, in occasione, appunto, del compleanno del sovrano [Mexia 1945, 547].
Per quest'ultimo momento venne scelto lo sfondo della chiesa di San Petronio, agghindata come fosse la Basilica di San Pietro. Il 24 febbraio, giorno designato, Carlo V sfilò in corteo con la corona appena ricevuta; al suo fianco, quattro nobili appartenenti all'aristocrazia romano-germanica portarono in processione le quattro insegne imperiali (scettro, spada, globo e corona): questi nobili erano Bonifacio Paleologo – marchese di Monferrato e vicario perpetuo del Sacro Impero, Francesco Maria della Rovere – duca di Urbino, Filippo del Palatinato – duca di Baviera e Carlo – duca di Savoia.

All'ingresso della chiesa, Carlo V ricevette l'investitura come canonico di San Pietro. Successivamente, il cardinale Farnese, che sarebbe diventato poi papa Paolo III, lo unse con gli oli santi, a simboleggiare la sacralità del suo nuovo ruolo. Giunto sull'altare maggiore, il pontefice gli consegnò la spada, conferendogli "i diritti della guerra" e l'obbligo di difendere la fede. Gli pose infine lo scettro nella mano sinistra e nella destra la sfera dorata. Il rituale si concluse quando Clemente VII gli posò sulla testa il diadema d'oro degli imperatori (Fig. 1).

Le cerimonie segnarono l'apice delle ambizioni di Carlo V, ma allo stesso tempo rappresentarono l'inizio di una serie di delusioni: presto divenne evidente che il panorama politico europeo non avrebbe accettato facilmente la supremazia del nuovo imperatore, dal momento che l'incoronazione di Bologna materializzava chiaramente le sue aspirazioni.

In un contesto in cui la cristianità riconosceva la sua egemonia nello scenario politico europeo, il suo "dominio universale", Carlo V si aspettava che gli anni successivi confermassero la sua autorità in Europa.



1: Luigi Scaramuccia, *Incoronazione di Carlo V come imperatore del Sacro Impero Romano Germanico*, 1661. Bozzetto per gli affreschi della Sala Farnese di Palazzo Accursio a Bologna. [Bologna, Genus Bononiae Musei].

Appena lasciata Bologna, si diresse ad Augusta, nella Germania meridionale, per presiedere una Dieta dei principi e delle città dell'Impero. In tale occasione, di fronte alla divisione tra cattolici e protestanti, impose una soluzione che si avvicinava alla fine del conflitto religioso. Un altro successo fu legato al suo impegno nella lotta contro l'Islam e culminò in una delle sue campagne più brillanti: la presa di Tunisi nel 1535. Ben presto, però, divenne chiaro che gli onori erano una cosa, ma ben diversa era la dura realtà di un'Europa dagli equilibri precari, in cui i governanti erano riluttanti ad accettare la supremazia di un'autorità superiore come quella che l'imperatore rivendicava. Che si trattasse dei principi tedeschi, restii ad accettare l'accordo di Augusta, del re di Francia, desideroso di estendere la sua influenza sull'Italia settentrionale, o ancora degli Ottomani, determinati a impedire che il Mediterraneo diventasse un mare cristiano, tutti si adoperarono per contenere le ambizioni imperiali.
Vent'anni dopo l'incoronazione, Carlo era finito per essere un uomo stanco e, per molti versi, disilluso, al punto da decidere di rinunciare, ancora in vita, a tutte le corone per le quali aveva tanto lottato. Suo fratello Ferdinando, che gli succedette nel titolo imperiale, non prese mai in considerazione l'idea di chiedere al Papa l'incoronazione, ritenendo sufficiente essere riconosciuto dai suoi sudditi tedeschi. Nonostante ciò, le giornate di Bologna legarono per sempre la città al sovrano, rendendola protagonista dello scenario europeo.

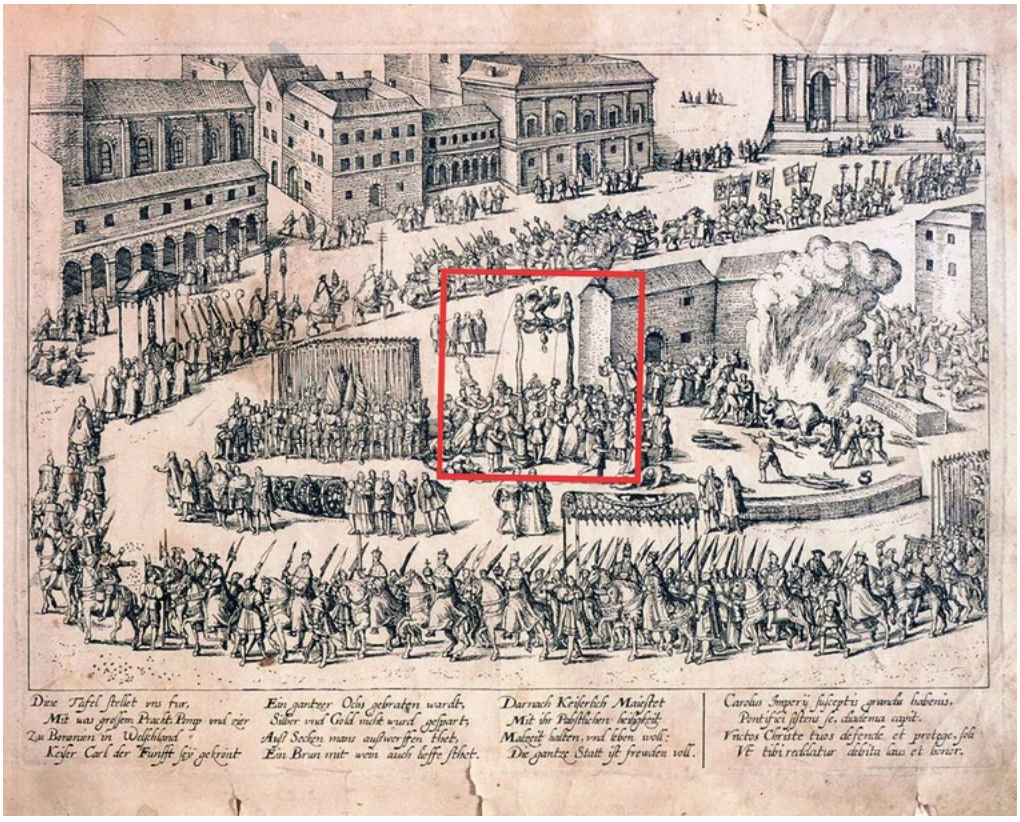
Ripercussioni artistiche del soggiorno di Carlo V e Clemente VII

I quattro mesi di permanenza di Carlo V a Bologna ebbero grande risonanza nelle cronache del XVI secolo e ispirarono numerosi artisti che raffigurarono l'ingresso e l'incoronazione dell'imperatore per mano di Papa Clemente VII. Le opere di incisori, scultori e pittori giunte al nostro tempo offrono scorci architettonici della città e restituiscono un'immagine dettagliata delle decorazioni effimere costruite appositamente per l'occasione.
Uno dei momenti cruciali della giornata bolognese fu la cerimonia principale che si tenne – come già indicato – all'interno della chiesa di San Petronio. A seconda della rappresentazione che si osserva, possono emergere aspetti diversi dello stesso evento; in alcune di esse, ad esempio, traspare chiaramente la presenza fiorentina, specialmente nella raffigurazione che si trova a Palazzo Vecchio. Qui, Giorgio Vasari dipinse una scena dell'incoronazione all'interno di un ciclo pittorico volto a celebrare le principali gesta dei Medici, la potente famiglia a cui apparteneva il pontefice.
Con il cambio di ambientazione, anche l'interpretazione dell'evento poteva subire una trasformazione: nel soffitto della sala dedicata al papa, l'episodio dell'incoronazione venne rappresentato con i ruoli invertiti. A differenza delle incisioni, qui è l'imperatore inginocchiato davanti a Clemente VII, e questa rappresentazione offre pertanto una lettura della scena che sottolinea la subordinazione del potere imperiale a quello spirituale. In Italia esistono numerose decorazioni pittoriche legate a questo tema [Serrano Marqués 2000]. Juan de la Corte, pittore fiammingo residente a Madrid, realizzò invece in epoca successiva tre dipinti raffiguranti l'ingresso, l'incoronazione e il corteo

trionfale di Carlo V. Essendo stati realizzati a posteriori, l'interpretazione degli accadimenti in questi risulta più libera rispetto alle opere realizzate in epoche più vicine ai fatti.

In definitiva si può affermare che Bologna divenne un vero e proprio apparato scenico durante i preparativi per l'incoronazione, in cui simboli e allegorie furono sapientemente combinati quale canovaccio della rappresentazione del potere [Sassu 2007]. L'evento fu infatti organizzato in modo grandioso, tanto da coinvolgere attivamente anche il popolo (Fig. 2). Un dettaglio dell'opera di Nikolas Hogenberg consente inoltre di osservare da vicino un elemento dell'immagine realizzata dal figlio, Frans, in cui, in Piazza San Petronio, i cittadini si affollano allegramente per bere il vino che sgorga incessantemente da una fontana decorata con simboli imperiali.

La città subì notevoli trasformazioni per diventare, seppur temporaneamente, una nuova Roma [Chastel 1975, 197-206; Chastel, Conti 1980, 38-46]. L'arrivo di Clemente VII, il 21 ottobre 1529, fu segnato dall'ingresso attraverso Porta Maggiore. Sebbene gli onori fossero all'altezza della sua posizione, l'accoglienza da parte del popolo fu offuscata dal malcontento per le elevate tasse necessarie a finanziare le guerre. Tra le varie opere per le celebrazioni spiccava l'erezione di archi trionfali, di cui uno situato presso il Palazzo



2: Frans Hogenberg, *Corteo dell'incoronazione imperiale di Carlo V a Bologna il 24 febbraio 1530.* Toledo, Museo de Santa Cruz.

Scappi: quadrangolare e ornato su tutti i lati, presentava due facciate raffiguranti scene bibliche, simbolo della riconciliazione tra Chiesa e Impero. Il monumento includeva anche un'iscrizione con un saluto dell'imperatore da parte del papa [Borras Gualis et al. 2000, 19-39].
L'ingresso di Carlo V, avvenuto successivamente il 5 novembre, fu invece uno spettacolo grandioso. I cardinali, al cospetto del sovrano, scesero da cavallo e si inchinarono per rendergli omaggio: un atto di sottomissione, già evidenziato in precedenza e che molti, compreso Clemente VII, trovarono profondamente mortificante[1]. Questo evento segnò la presa di coscienza del loro ruolo marginale. Il re entrò con uno stile trionfale, rievocando l'immagine degli antichi imperatori romani reduci vittoriosi dalla guerra.
La Porta di San Felice, decorata appositamente per l'occasione, fu adornata con quattro medaglioni raffiguranti Giulio Cesare, Augusto, Tito e Traiano, oltre a rilievi di generali romani, tra cui Scipione l'Africano e Giulio Camillo. Nel registro inferiore spiccavano due allegorie, il *Furore* e la *Provvidenza*, accompagnate dalle figure di Ottaviano Augusto e Numa Pompilio. L'intera struttura evocava la *pax augusta*, celebrando virtù e allegorie di un regno pacifico in sintonia con gli imperatori del passato. Completavano il complesso decorativo elementi ispirati alla mitologia romana, immagini della prosperità dell'Impero e riferimenti alla fama di Bologna come centro universitario. Inoltre, vi erano rappresentazioni delle vittorie terrestri e marittime di Cesare [Sanz Barberán 2018, 14; Morales Folguera 2014, 327-342; Checa Cremades 1987, 247-250].
Possiamo in parte immaginare questa entrata attraverso la seguente descrizione:

> Duecento uomini d'arme, con i loro cavalli ben bardati e suonando le trombe, si misero in marcia. Era l'annuncio esultante della grande parata. Seguì un treno di artiglieria di 16 cannoni. A continuazione, la fanteria, con 4.000 soldati, e al centro il suo capitano, l'uomo della leggenda, Antonio de Leyva, portato in sella poiché i malanni subiti in tante battaglie lo avevano lasciato così. Poi, un bel manipolo di cavalieri borgognoni e fiamminghi ben armati. Lo seguiva parte del seguito imperiale, annunciando la presenza di Carlo V, in sella a un cavallo dal mantello imponente, ben accompagnato dai magnati di tutte le parti dell'Impero, che si erano uniti alla sua gloria. La guardia imperiale e tremila veterani dei temuti vecchi tercios chiudevano la sfilata [Fernandez Álvarez 2015, traduzione dell'autore].

Bologna non si limitò ad abbellire le porte attraversate da Clemente VII e Carlo V, ché dopo la cerimonia tenutasi nella chiesa di San Petronio, un corteo solenne a cavallo, con il papa e l'imperatore sotto il palio, percorse le vie cittadine, accompagnato dai rispettivi

[1] Come prima indicato, i soldati tedeschi di Carlo avevano brutalmente saccheggiato nel 1527 la Città Eterna nell'episodio noto come il Sacco di Roma. Lo stesso pontefice aveva dovuto rifugiarsi a Castel Sant'Angelo per salvarsi la vita ed era stato costretto a pagare 400.000 ducati per il suo riscatto e ad assolvere i saccheggiatori. Come i patriarchi dell'Antico Testamento, Clemente decise di farsi crescere la barba in segno di lutto perpetuo.



3: Juan de la Corte, *Processione per l'incoronazione di Carlo V a Bologna il 24 febbraio 1530, 1633.* Toledo, Museo de Santa Cruz.

seguiti[2] (Fig. 3). Successivamente, nella chiesa di San Domenico, designata a sostituire la basilica di San Giovanni in Laterano, Carlo fu nuovamente insignito del titolo di canonico. La giornata si concluse con un ricco banchetto nel Palazzo Pubblico, a cui parteciparono le delegazioni pontificia ed imperiale.

Bologna fu anche impreziosita con stemmi del Papa e con aquile imperiali, rami di alloro ed edera che aggiunsero solennità all'atmosfera. Le fonti storiche menzionano ulteriori archi trionfali, decorati con dipinti e sculture temporanee, oltre a raffinate scenografie ispirate all'architettura classica, tutte dedicate a onorare i protagonisti dell'evento. L'obiettivo era quello di ispirare ammirazione nei cittadini e nei visitatori, i quali potevano contemplare questi lavori lungo le principali arterie della città.

Da questo punto di vista, l'organizzazione gerarchica delle strade era una necessità: il percorso doveva permettere di essere visti e di ricevere gli omaggi di tutti i presenti. Spazi urbani, insomma, scelti e utilizzati per scopi molto specifici. In tale contesto, effimero non è sempre sinonimo di economico o di mancanza di qualità e innovazione, anzi, spesso è il contrario. Eventi come le entrate di Clemente VII e Carlo V segnarono

[2] In occasione del corteo, le migliori famiglie della nobiltà europea facevano a gara per avere l'entourage più sontuoso d'Italia. È noto, anche, come dimostrano le immagini, che Clemente VII e Carlo V cavalcassero in parallelo, simbolo della nuova amicizia e del fatto che i tempi erano cambiati.

talvolta una svolta nella loro promozione. La proliferazione degli archi di trionfo, che fossero o meno destinati ad essere permanenti, divenne una caratteristica comune dell'architettura del Cinquecento; qui ci servono sopratutto come visione interpretativa di uno sforzo collettivo incentrato sulla partecipazione a questo evento storico. In ogni caso, è però utile distinguere tra il patrimonio architettonico lasciato in eredità alla città da queste entrate (reali o papali) e le trasformazioni urbane che esse richiesero per essere realizzate. Una volta terminati i festeggiamenti, Bologna ne trasse infatti un grande beneficio in quanto la struttura urbana fu notevolmente migliorata. Si può affermare che si trattò di una città espressione degli storici dell'arte, con preparativi di dimensioni esorbitanti e risultati spettacolari nel mondo delle arti e delle lettere.

Alfonso Lombardi, il Parmigianino e Amico Aspertini

L'evento imperiale si trasformò in una potente macchina di propaganda, sia per celebrare l'incoronazione di Carlo V (e la delicata situazione con la Roma pontificia), sia per promuovere artisti che esploravano temi e idee di gusto classico e rinascimentale, destinati a diffondersi in tutta Europa [Eisler 1981, 139-146]. In questo contesto gli artisti più importanti furono Alfonso Lombardi e il Parmigianino, scelti da entrambe le corti [Roli 1985, 167-190], ma va anche riconosciuto anche il contributo di Amico Aspertini, definito da Vasari «uomo capriccioso e di bizzarro cervello», capace di lavorare con una rapidità straordinaria, tanto da decorare la facciata di un edificio in appena un giorno [Fortunati 2008, 52-59]. Pittore, scultore, frescante e disegnatore, Aspertini si distinse come una delle personalità artistiche più apprezzate del suo tempo, tanto dagli esperti quanto dal pubblico. Nato a Bologna in una famiglia di pittori – figlio di Giovanni Antonio e fratello di Guido – [Benati 2008, 36-43], gestì una bottega che si affermò per la sua capacità di rispondere a richieste variegate [Freedberg 1978, 404-410]. Nel suo percorso artistico, combinò con originalità l'interesse per l'antichità romana, l'umanesimo fiorentino, le influenze gotiche di Bologna e le suggestioni della pittura nordica. Tra i suoi incarichi più rilevanti in città, si annoverano collaborazioni con Francesco Francia e Lorenzo Costa al servizio della famiglia Bentivoglio [García Sánchez 2019, 286].
Nel 1496, Aspertini soggiornò a Roma, dove ebbe occasione di trarre ispirazione da maestri come Pinturicchio e Filippino Lippi, esperienza determinante per il suo stile successivo. Tornato a Bologna nel 1504, collaborò con Francia e Costa al ciclo di affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore, un incarico di grande prestigio commissionato da Giovanni II Bentivoglio, che aprì la strada a ulteriori opportunità artistiche. Dotato di straordinaria erudizione e originalità, Aspertini lavorava senza conformarsi a modelli prestabiliti, fedele al principio di non «soggettarsi alla maniera di nessuno» [Scaglietti Kelescian 2008, 27]. Celebre per la sua eccentricità, colpiva i contemporanei con la velocità d'esecuzione, resa ancora più straordinaria dal suo ambidestrismo, che gli consentiva di dipingere chiari e scuri simultaneamente con entrambe le mani [Iodice 1989-1900]. Nonostante la sua fama, molte delle sue opere profane, incluse le decorazioni per le facciate di palazzi nobiliari, sono andate perdute. Lo stesso vale per

l'arco di trionfo eretto per accogliere Carlo V e Clemente VII, un progetto monumentale realizzato con Alfonso Lombardi e collocato davanti alla porta del Palazzo Pubblico in Piazza Maggiore.
In qualità di testimone diretto, Giorgio Vasari descrisse il contributo di Lombardi e Aspertini con queste parole: «fece Amico alla porta del palazzo un arco trionfale, nel quale fece Alfonso Lombardi le statue di rilievo» [Vasari 1568, 497]. Sebbene lo stesso autore non aggiunga ulteriori dettagli, il prezioso lavoro di Gaetano Giordani ci permette di approfondire la conoscenza degli apparati decorativi, grazie alla sua meticolosa raccolta di cronache, manoscritti e opuscoli bolognesi [Giordani 1842][3].
Concepito in stile dorico, l'arco era caratterizzato da due ordini di colonne e tre facciate che ospitavano sculture di forte valore simbolico, dedicate a celebrare Papato e Impero. La decorazione pittorica, accompagnata da iscrizioni, sviluppava temi dell'Antico Testamento, tra cui Ester accolta dal re Assuero come sposa e il Passaggio sul Mar Rosso. Purtroppo, la perdita di questa opera, così come della Resurrezione di Cristo nella cappella della Pace, non consente di ricostruire appieno l'evoluzione stilistica dell'Aspertini in quel periodo. Si può solo immaginare che nel Passaggio sul Mar Rosso, una scena intrisa di drammaticità, l'artista abbia messo in evidenza il suo talento nella costruzione di composizioni ardite, utilizzando prospettive audaci e pennellate rapide, tipiche del suo stile [Faietti, Scaglietti Kelescian 1995, 78-79]. La scena di Ester, invece, rifletteva il messaggio simbolico di unione tra i due poteri e di pace universale. Bologna, scelta come luogo dell'incontro, rappresentava un ideale equilibrio tra dimensione politica e secolare, mentre il Papato riaffermava il proprio ruolo universale a sostegno dell'unità cristiana [Prodi 1994, 172-173].

Fonti documentarie: testo e immagini

Per comprendere il risultato finale dell'intervento di Amico Aspertini sull'arco di trionfo, sono utili le fonti scritte e grafiche che documentano il corteo organizzato per l'arrivo di Carlo V e del Papa. Il percorso si snodava per le vie della città, iniziando dalla chiesa di San Petronio e proseguendo, dopo l'incoronazione, verso la chiesa di San Domenico. Anche se Carlo V giunse il 5 novembre 1529 e la cerimonia si tenne solo il 24 febbraio 1530, è plausibile che la decorazione utilizzata fosse la medesima.
In realtà, molte azioni artistiche e propagandistiche non venivano eseguite semplicemente per dare splendore a parate o ingressi, bensì servivano a promuovere messaggi di reputazione dinastica e di potere. Di conseguenza sono disponibili informazioni testuali e visive sul loro programma iconografico, sulla loro intenzionalità e sul loro sviluppo. Questo perché le celebrazioni locali agivano *ex urbe ad orbem*, dalla città al mondo, potenziando e diffondendo i loro effetti attraverso incisioni, decorazioni pittoriche – già citate – o descrizioni letterarie.

[3] *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MCXXX*. Cronaca con note, documenti ed incisioni.

Tornando al corteo in sé, la formazione e l'organizzazione della comitiva destarono un grande interesse tra i cronisti, come Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim, autore del testo in latino *De duplici Coronatione Caroli V Caesaris apud Bononiam Historiola*. Tra le rappresentazioni visive, spicca un'opera di gran formato del già citato artista monacense Nikolas Hogenberg, conservata presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Si tratta di un fregio lungo 11,64 metri e composto da 39 stampe calcografiche che documentano con minuzia di dettagli il pomposo corteo imperiale[4]. L'opera venne incisa nel 1530 per Engelberto Bruning, probabilmente per volontà di Margherita d'Austria, governatrice dei Paesi Bassi e zia dell'imperatore, la quale lo stesso anno aveva altresì commissionato all'incisore francese Robert Péril una serie di 24 xilografie dallo stesso argomento [Criado Mainar 2006, 103-117][5]. Sembra che di quest'ultima opera si conservi un solo esemplare completo, di proprietà del Museo Plantin-Moretus di Anversa, mentre quello custodito presso la Biblioteca Albertina di Vienna sarebbe una prima stampa difettosa [Criado Mainar 2000, 203].
Gli Asburgo, soprattutto a partire dagli anni di Massimiliano I, compresero chiaramente il valore che le stampe potevano avere per la diffusione dei loro interessi politici e dinastici, alludendo a questo mezzo come strumento di propaganda e persuasione per esaltare i valori di una dinastia [Matilla 2000, 79].
L'opera narrativa di Hogenberg si rivolgeva a sovrani e dignitari, traducendo la solennità dell'evento in un fregio straordinario. Una copia, oggi al Museo Civico di Urbania, era di proprietà di Francesco Maria della Rovere, presente alla cerimonia bolognese e, come già accennato, portatore della spada imperiale [Paoli 1991; Picó Monzó 2024, 145]. Concepito come una scenografia teatrale, il fregio catturava il fervore e la magnificenza del momento. L'opera di Hogenberg esalta la ricchezza degli abiti indossati dai partecipanti di alto rango[6], trascurando però le fisionomie dei volti, ad eccezione dell'Impera-

---

[4] Il testo di Di Nettesheim e il pieghevole con le incisioni di Hogenberg [*Gratae et laboribus aequae posteritati Caesareas sanctique patris longo ordine et urmas aspice et artífice mter venerare manum tradere quae potuit rígido mansura metallo nomina magnorum tot generosa virum pictor Hogenbergus quod per tua,* Henricus Hondius, La Haya, 1532], sono stati pubblicati qualche anno fa in un unico volume paesaggistico con una introduzione di Ruben López Conde, storico di Jaén e responsabile di un'edizione critica che mantiene il titolo dell'edizione originale: *Carlo V e la corona dei Cesari*. [López Conde 2019]. La cronaca è stata tradotta in spagnolo da Antonio Bernárdez nel 1934, ma le copie di questa traduzione sono molto rare e reperibili solo nelle librerie antiquarie e in alcune biblioteche pubbliche. Già all'epoca, Bernárdez affermava che la cronaca di Di Nettesheim conteneva "*dettagli così raffinati e vividi*" che, leggendola, "*si possono ricostruire le scene e i luoghi come se vivessero realmente nel presente*", come se fosse "*una cronaca di giornale*" perché "*dipinge le scene con un tale dettaglio letterario che potrebbe essere un commento alle stampe di Hogenberg*".

[5] Sia Hogenberg che Péril hanno dedicato molto interesse allo svolgimento della parata che ha seguito la cerimonia di incoronazione. Al corteo militare che scortò l'imperatore al suo ingresso in città, si aggiunse qui una rappresentanza dei dignitari canonici che accompagnarono Clemente VII in uno dei momenti più importanti della sua carriera ecclesiastica.

[6] La spettacolarità della sfilata è evidenziata dal numero di figure rappresentate: 417 uomini in abito completo, 120 cavalli e 22 muli bardati, oltre a stendardi, palliotti, bandiere, gagliardetti e una batteria di cannoni. A questi si aggiungono elementi di architettura effimera, mobili, strumenti musicali e l'ostensorio sacro.



4: Nikolas Hogenberg, *Dignitari di Bologna passando sotto un arco di trionfo*, 1530-1539. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

tore e del Papa. Il paesaggio è appena delineato e compare solo nel primo foglio, dove un arco di trionfo richiama gli apparati effimeri dell'evento, come documentato da un esemplare conservato presso la Biblioteca Nacional de Madrid [Stirling-Maxwell 1875; Santiago 1993, 96-99]. Sebbene non sia possibile collegarlo con certezza all'arco dipinto da Aspertini, le influenze classiciste maturate durante il soggiorno romano dell'artista suggeriscono uno stile simile a quello rappresentato (Fig. 4).

Nel 1530 fu realizzata un'opera anonima intitolata *Prima e seconda coronazione di Carlo V re dei romani*, pubblicata a Bologna da Giovambattista Faelli poco dopo aver reso gli onori, come dimostrano dettagli che evidenziano la vicinanza temporale all'evento. L'importanza della cerimonia nella memoria storica dei bolognesi è testimoniata anche da altre due opere fondamentali: una serie di otto grandi fogli realizzata da Agostino Comerio e stampati a Verona nel 1842, e il già menzionato voluminoso saggio di Gaetano Giordani *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MCXXX* [Giordani 1842], oltre

a *Cronaca con note, documenti ed incisioni*, anch'esso pubblicato nel 1842. Quest'opera è frutto di un meticoloso lavoro di analisi e studio di un vasto corpus di documenti, lettere e cronache dei secoli XVI e XVII, molti dei quali rari e inediti; la trascrizione è parte di una miscellanea manoscritta oggi custodita presso l'Archiginnasio di Bologna. In conclusione, la riflessione più significativa che emerge dalla lettura proposta di testi e immagini riguarda il loro intento primo di celebrare Carlo V e la sfilata, ma anche quello importante – storicamente ed artisticamente parlando – di immortalare l'apparato effimero realizzato per l'occasione, permettendo il riconoscimento nelle incisioni di palazzi e chiese autentiche della città Bologna.

Bibliografia

BENATI D. (2008). *Gli altri Aspertini: il padre Giovanni Antonio e il fratello Guido*, in *Amico Aspertini. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello (1474-1552),* catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008-gennaio 2009), a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 36-43.

BORRÁS GUALIS G. M., CHASTEL A., CONTI G., CRIADO MAINAR J. (2000). *Entre Italia y España: los ecos artísticos de la coronación imperial de Bolonia*, in *La imagen triunfal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, a cura di G.M. Borrás Gualis, J. Criado Mainar, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 19-39.

CADENAS Y VICENT V. de (1985). *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/II/1530,* Madrid, Ediciones Hidalguía.

CHASTEL A. (1975). *Les entreés de Charles V en Italia*, in *Les fêtes de la Renaissance*, a cura di E. Jaquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, vol. II, pp. 197-206.

CHASTEL A., CONTI G. (1980). *L'incoronazione di Carlo V a Bologna* in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, pp. 38-46.

CHASTEL A. (1983). *Il sacco de Roma 1527*, Torino, Einaudi.

CHECA CREMADES F. (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus.

CRIADO MAINAR J. (2000). *La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento*, in *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 215-224.

CRIADO MAINAR J. (2006). *La coronación imperial de Carlos V: el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, in *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, a cura di J. L. Colomer, A. Serra Desfilis, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 103-117.

EISLER W. (1985). *Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo*, in «Il Carrobbio. Rivista di studi Bolognesi», VII, pp. 139-146.

FAIETTI M., SCAGLIETTI KELESCIAN D. (1995). *Amico Aspertini*, Modena, Artioli Editore.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ M. (2015). *Carlos V: el cesar y el hombre,* Madrid, Espasa.

FORTUNATI V. (2008). "*Una pazzia… mescolata di tristizia*": *il ritratto di Amico Aspertini secondo Vasari,* in *Amico Aspertini. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello (1474-1552),* catalogo

della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008-gennaio 2009), a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 52-59.

FREEDBERG S. J. (1978). *Pintura en Italia: 1500-1600*, Madrid, Manuales Arte Cátedra.

GARCÍA SANCHEZ L. (2019). *Amico Aspertini e l'arredamento urbano di Bologna per l'incoronazione di Carlo V,* in *Arte, architettura e umanesimo a Bologa. Materiali e nuove prospettive,* a cura di D. Benati, Bologna, Bononia University Press, 279-294.

GIORDANI G. (1842). *Della venuta e dimora in Bologna del sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V. Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna, Fonderia e tipografia Alla Volpe.

HOGENBERG N. (1532). *Gratae et laboribus aequae posteritati Caesareas sanctique patris longo ordine et urmas aspice et artífice mter venerare manum tradere quae potuit rígido mansura metallo nomina magnorum tot generosa virum pictor Hogenbergus quod per tua,* La Haya, Henricus Hondius.

IODICE M. (1989-1900). *Ricerche su Amico Aspertini e la sua committenza bolognese*, tesi di laurea, Università di Bologna, relatrice Ottavia Niccoli.

LÓPEZ CONDE R. (2019). *Carlos V y la corona de los césares*, Almería, Ginger Ape Books & Films.

LYNCH J. (2007). *Monarquía e Imperio: el reinado de Carlos V*, Madrid, El País.

MATILLA J. M. (2000). *El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey y la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales,* in *El linaje del emperador*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 75-83.

MEXIA P. (1945). *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe.

MORALES FOLGUERA J. M., CHECA CREMADES F. (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento,* Madrid, Taurus.

MORALES FOLGUERA J. M. (2014). *Las entradas triunfales de Carlos Ven Italia*, in *Diálogos del Artista y la Belleza.* Universidad de Granada, pp. 327-342.

PAOLI F. (1991). *Il Trionfo di Carlo V. 1550. Storia di stampe di ducali dal ritrovamento al restauro*, Urbania, Comune di Urbania.

PICÓ MONZÓ C. (2024). *Correspondencia inédita de Margarita de Austria con Fernando el Católico y Carlos V* (1506-1530), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

PRODI P. (1994). *Papato, Impero e pace nel teatro politico di San Petronio: l'incoronazione di Carlo V*, in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, Bologna, pp. 149-158.

ROLI R. (1985). *L'arte alle corti dell'Emilia-Romagna*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti,* a cura di Federazione delle Casse di Risparmio e Banche del Monte dell'Emilia e Romagna, Milano, Silvana Editoriale d'arte, pp. 167-190.

SANTIAGO E. (1993). *La gran cabalgata de Bolonia*, in *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra, a cura di E. Páez Ríos, E. Santiago, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 96-99.

SASSU G. (2007). *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bologna, Editrice Compositori

SCAGLIETTI KELESCIAN D. (2008). *Amico Aspertini, protagonista della cultura artística bolognese della prima metà del Cinquecento,* in *Amico Aspertini. Artista bizarro nell'età di Dürer e Raffaello (1474-1552)*, a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 25-38.

SERRANO MARQUÉS M. (2000). *Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos*, en *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación*

imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 129-137.

SPIKE T. J. (1999). *Il corteo trionfale di Carlo V. Un capitolo del Rinascimento in un'acquaforte delle collezioni roveresche*, Urbania, Quattroventi.

STIRLING MAXWELL W. (1875). *The procession of Pope Clement VII and the Emperor Charles V after de Coronation at Bologna in the 24th February MDCCC. Designed and engraved by Nicolas Hogenberg*, Edinburgh, Edmonston&Douglas.

VASARI G. (1568). *Le vite*, a cura di P. Barocchi-R. Bettarini (redazioni del 1550 e del 1568), IV, Firenze, 1976.

Sitografia

SANZ BARBERÁN, M. (2018). *Arquitectura efímera en las entradas triunfales de Carlos V en Italia y España (1526-1541)*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, p. 14. https://zaguan.unizar.es/record/69549/files/TAZ-TFG-2018-126.pdf [dicembre 2024]

LA FESTA COME PROGETTO URBANO: PIAZZA SANTI APOSTOLI E LA CHINEA (1722-1733)

Margherita Antolini

Abstract

When undertaking the renovation of the family palace, at the same time as the reprise of the Chinea festival, Fabrizio II Colonna hired the same architect in both projects. This coincidence allows us to trace the mutual influences between the building and the macchine*, considering the festival as an urban event not limited to the construction of an independent object, but capable of weaving an organic relationship with the existing context and the project.*

Keywords

XVIII century, Roma, Chinea festival, Nicola Michetti, Palazzo Colonna.

Tra Seicento e Settecento Roma è un'interminabile sequenza di feste, allestimenti, spettacoli, processioni, cantate e fuochi d'artificio che scandiscono il calendario annuale e semantizzano alcuni luoghi della città. Un esempio lampante è la salita di Trinità dei Monti, famosa prima della costruzione della scalinata come «Luogo per la sua grande e sublime situitate esposto al cospetto di tutta Roma e atto a sostenere superbissime macchine» [Dozza 1662] per via della sua forte verticalità che permette agli allestimenti di stagliarsi sulla piazza, o ancora Piazza Navona, che attraverso la festa riacquisisce la fisionomia di un circo agonale con Carlo Rainaldi (1611-1691) nel 1650 e ancora con Pierleone Ghezzi (1674-1755) nel 1729.
Tra festa e città si instaura un rapporto simbiotico di scambio reciproco. Da un lato, l'architettura effimera si innesta nella città e da questa trae spunti compositivi, mostrando contemporaneamente un atteggiamento adattivo e di confronto, mentre dall'altro la città stessa si riorganizza e si prepara a essere spettacolare e spettacolarizzata. Come ha brillantemente riassunto Carandini nello studio che ha posto le basi per le ricerche sull'effimero barocco:

> [...] la festa opera le sue metamorfosi, prospetta soluzioni inedite, inventa ulteriori schemi spaziali e figurazioni plastiche. Addobbi, strutture effimere, congegni luminosi, mascherano le quinte della realtà quotidiana, materialmente ricoprendo - senza che a volte appaia «pur un minimo segno di muro» - intere facciate, modificando con interventi

> rivoluzionari la struttura tradizionale di un luogo o di un edificio. [...] Si sperimentano, in tal modo, nuove soluzioni architettoniche e si anticipano, come su di un gigantesco plastico, ulteriori sviluppi della città. Lo spazio della festa infatti si innesta sullo spazio cittadino continuamente fecondando un rapporto un rapporto ricco di reciproche suggestioni: le tradizioni festive, le esigenze dello spettacolo possono condizionare l'assetto urbano e nello stesso tempo le soluzioni scenografiche e le invenzioni spettacolari della festa si sviluppano a partire dal luogo, dalla sua struttura, dalla sua storia [Fagiolo, Carandini 1978, 320-321].

La natura commutativa del rapporto tra architettura della festa e architettura della città (e delle sue parti) risulta tanto più evidente nel momento in cui si nota l'autorialità comune a entrambe. Infatti, gli architetti e artisti chiamati a realizzare le chiese e i palazzi nobiliari sono spesso gli stessi che progettano anche gli apparati che ne trasformano temporaneamente l'aspetto. Così la festa diventa non solo luogo di sperimentazione di soluzioni progettuali e decorative, ma anche strumento di verifica *in situ* di possibilità di trasformazione, rendendo le macchine occasionalmente dei modelli in scala di interventi successivi [Fagiolo, Carandini 1978; Bauer 1982].
Tra tutte le occasioni festive romane, che coinvolgono da un lato le ricorrenze religiose e dall'altro quelle dinastiche delle grandi potenze europee, un ruolo di spicco è ricoperto dalla festa della Chinea, eccezionale per lo splendore e la scala dei suoi allestimenti, nonché per la sua lunga storia, che la rendono un esempio unico di longevità di committenza nel panorama romano. Trattandosi di un evento ricorrente su base annuale, l'analisi della sua evoluzione aiuta a tracciare l'influenza delle vicende politiche sulle soluzioni architettonico-decorative e le mutazioni del gusto settecentesco, come messo in luce dagli studi monografici di Mario Gori Sassoli e John E. Moore [Gori Sassoli 1989; 1994; 1997; Moore 1992; 1995; 1999; 2000]. All'interno della lunga cronologia della celebrazione, una vicenda particolarmente interessante di scambio reciproco tra città e festa è costituita dal progetto di rinnovo della facciata di Palazzo Colonna tra gli anni 1731-1733, che modifica significativamente lo spazio urbano su cui insistono le macchine pirotecniche.
La presentazione della Chinea avviene ogni anno il 28 di Giugno, vigilia della festa dei santi Pietro e Paolo, quando il papa era solito ricevere gli omaggi di vari feudi presso il Quirinale o nella basilica di San Pietro, dove avrebbe partecipato anche ai vespri e alla messa del giorno successivo. La cerimonia prevedeva che l'ambasciatore straordinario del re delle Due Sicilie consegnasse al pontefice i tributi dovuti per i diritti della Chiesa sul regno, consistenti in una somma denaro portata in una coppa d'argento sul dorso di una cavalla o mula dal manto bianco, ovvero la Chinea che da il nome all'evento.
La prima presentazione si data al periodo della dominazione normanna in Sicilia, e aveva costituito una dimostrazione di fedeltà importante in un momento di insicurezza politica. A partire dal 1689 in avanti, la carica di gran contestabile del regno di Napoli viene assunta dal principe più anziano della famiglia Colonna, che da questo momento godrà del monopolio dell'ambasceria straordinaria della presentazione della Chinea, oltre che di considerevoli benefici economici relativi all'esenzione dal pagamento di

diverse imposte, ben superiori alla già esorbitante spesa necessaria per far fronte all'allestimento della cerimonia [Moore 1999; Oechslin 2021].
La consuetudine di erigere due macchine di gioia ha inizio invece nel 1722 sotto Innocenzo XIII (1655-1724) quando, dopo due secoli di iato, la vita romana torna a celebrare la fedeltà del regno di Napoli al papato e viene rinnovata l'offerta del tributo, sospesa per tutto il pontificato di Clemente XI (1649-1721) in seguito alla guerra di successione spagnola. In quel momento il rappresentante della monarchia era Fabrizio II Colonna (1700-1755), che mette a disposizione il proprio palazzo in piazza Santi Apostoli come fondale per le macchine pirotecniche, dovendo tuttavia interrompere i festeggiamenti in gran pompa tra il 1734 e il 1738 per via delle controversie nate in seguito alla morte di Augusto II di Polonia (1670-1733). Nel 1738 il trono di Napoli passa a Carlo di Borbone (1716-1788), e la cerimonia della Chinea riprende davanti a Palazzo Farnese, portato in eredità alla corona spagnola dalla madre di Carlo Elisabetta Farnese (1692-1766), e gli spettacoli pirotecnici vengono puntualmente allestiti davanti alla facciata di Michelangelo fino al 1775.
A differenza degli altri omaggi, il tributo della Chinea non si presenta in privato ma si articola in una processione che ha inizio da Palazzo Colonna, e successivamente Palazzo Farnese, e termina nella Basilica di San Pietro dove il contestabile presenta il dono al papa al termine della celebrazione dei vespri. Il corteo quindi ripeteva lo stesso percorso all'inverso e si ritrovava in un lauto banchetto offerto dal contestabile mentre in città si facevano esplodere fuochi d'artificio, si accendeva la girandola di Castel Sant'Angelo e si illuminavano il colonnato e la facciata di San Pietro. Infine alla terza ora della notte del 28 di giugno il contestabile offriva un altro spettacolo di fuochi artificiali con l'incendio della prima macchina, che si ripeteva il giorno successivo con la seconda [Salatino 1997].
Della grande importanza attribuita alla festa della Chinea è significativa testimonianza la pressoché completa riproduzione dei prospetti delle macchine per i fuochi d'artificio che, tramite incisioni stampate annualmente, furono diffusi a partire dal 1723, per un totale di 108 documenti grafici, da affiancare alle accurate descrizioni pubblicate dai diaristi Valesio e Chracas. In aggiunta a queste, gli archivi Colonna contengono ricche documentazioni contabili e contratti di artisti per la costruzione delle macchine, da cui si desume che per la realizzazione delle scenografie occorrevano solitamente dai 55 ai 60 giorni [Moore 2000].
Dal 1722 al 1733 la cerimonia della Chinea prende luogo in piazza Santi Apostoli a Roma, di fronte al palazzo del contestabile. Come si vede dalle piante prospettiche del Maggi e di Tempesta (Fig. 1), il palazzo non ha una vera e propria facciata ma un muro di cinta che delimita lo spazio del cortile. Questo genera una situazione problematica per la famiglia Colonna, ancora in cerca di conferme sul piano della rappresentazione dinastica, che si presentano sulla scena urbana con un prospetto inadeguato sia alla dignità del casato che alla rappresentazione del re delle Due Sicilie [Safarik 1999].
Le macchine che si ascrivono agli anni 1722-1731, nonostante le differenze stilistiche e tematiche, presentano alcuni tratti ricorrenti negli schemi compositivi dettati dalla duplice necessità da un lato di adattamento al muro di cinta di Palazzo Colonna, dall'altro



1: Antonio Tempesta, *Veduta di Roma*, area di Palazzo Colonna, 1593 (1645) [New York, The Metropolitan Museum of Art].

di riuso delle porzioni strutturali della macchina da un anno all'altro. Le realizzazioni di questo periodo sono più opportunamente considerabili "prospetti" che non "macchine" vista la loro dipendenza strutturale dal muro di cinta del palazzo a cui si appoggiano con un lungo basamento interrotto da una nicchia o una grotta centrale sovrastata da una struttura a edicola. Le macchine di questo periodo, firmate dall'architetto di casa Alessandro Specchi (1666-1729), si configurano quindi come strutture sopraelevate organizzate su tre livelli sovrapposti organizzati spesso in un basamento di carattere naturalistico come formazioni rocciose o grotte, sormontato da un padiglione e coronato da trofei e armi. Questo modello, riscontrabile in diverse misure nella macchina del 1722 (Fig. 3) e in quelle del 1725 e del 1726, è poi arricchito e corredato da un ricco apparato iconografico e simbolico afferente alla celebrazione della casa d'Austria, all'identità del regno delle Due Sicilie, e naturalmente del dono della mula bianca.

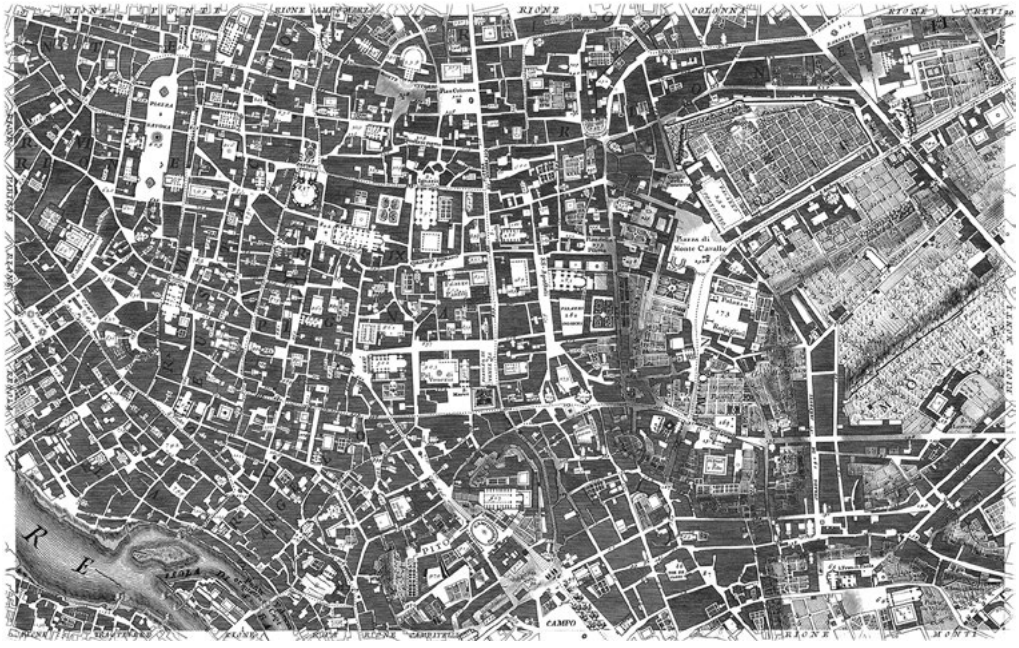
Il grande corpus iconografico di incisioni per la festa della Chinea presenta una particolarità non comune all'interno del genere. Per le occasioni ricorrenti come i possessi, di norma nelle incisioni vengono reimpiegate le stesse matrici in modo da risparmiare tempo e denaro, producendo spesso in rappresentazioni standardizzate del luogo della festa [DeSilva, Rihouet 2020]. L'ambizioso progetto Colonna, invece, offre punti di vista e rappresentazioni molto variegate nel tempo che forniscono uno scorcio esclusivo sulle modalità di integrazione tra architettura effimera e permanente. Le incisioni del 1727, ad esempio, mostrano un disegno in pianta della macchina corredato dalla scala grafica in palmi romani, adottando una metodologia di rappresentazione rarissima nell'effimero barocco, che si avvicina incredibilmente a un disegno tecnico più che a uno di presentazione.

Rispetto all'impostazione ortografica delle stampe del periodo 1725-1727, in cui le macchine sono avulse dal contesto architettonico e urbano, sono le tavole vedutistiche a prestare più attenzione al rapporto palazzo-macchina, come è evidente nei lavori firmati da Bartolomeo Poli (1703-1737?) nel 1731, in cui emerge il contrasto stridente tra la ricchezza decorativa della macchina e la semplicità del palazzo retrostante. Questo è uno dei motivi per cui nello stesso anno il contestabile affida contemporaneamente al neo assunto architetto di casa Nicola Michetti (1675?-1758) il progetto di una nuova ala per il palazzo di famiglia, che andasse a chiudere il cortile sostituendo il muro di cinta finora utilizzato come supporto per le macchine. La *tranche* di progetto di Michetti realizzata tra il 1731 e il 1733 si costituisce in un avancorpo, terminante in due padiglioni per cingere il primo cortile sul lato della piazza dei Santi Apostoli, al quale solo nel 1827 sarà data l'attuale veste neoclassica [Safarik 1999].

La scelta di Nicola Michetti come architetto del palazzo e delle macchine non è affatto casuale. L'architetto infatti vantava un curriculum di tutto rispetto in cui scenografia e architettura di rappresentanza si compenetrano. Dopo la formazione nello studio di Carlo Fontana (1638-1714), infatti, Michetti entra a servizio del cardinale Ottoboni (1667-1740), per il quale cura diversi apparati scenografici per la celebrazione delle Quarantore (1707-1710) e per spettacoli teatrali (1729), prima di accettare l'incarico presso la corte russa tra il 1718 e il 1723, dove ha la possibilità di mettere in atto il proprio talento di progettista di architettura dinastico-rappresentativa [Pinto 1976;



2: Girolamo Frezza, Alessandro Specchi, *Il Tempio di Giano,* 1722.



3: Giambattista Nolli, *Pianta di Roma*, area di Palazzo Colonna, 1748.

Contardi, Curcio 1991; Vignato 2010; Spila 2020]. Inoltre, durante gli anni giovanili aveva già partecipato a commissioni di ambito colonnese essendo stato capomastro del cantiere della chiesa dei Santi Apostoli nel 1712. Già questo brevissimo profilo biografico porta sufficienti giustificazioni alla scelta del nostro come architetto dell'*Eccellentissima Casa* nel 1731, quando al disegno delle macchine per la Chinea si affianca il progetto di rinnovamento dei nuovi corpi di fabbrica del palazzo.

Al disegno della facciata di completamento del lato est di piazza Santi Apostoli si demandano diverse funzioni, tutte legate al completamento di un programma celebrativo della famiglia Colonna attraverso la presentazione sulla pubblica piazza. Senza questi presupposti la nuova facciata disegnata da Michetti risulta inusuale nel panorama romano, in cui non c'è una tradizione di facciate basse e lunghe con padiglioni d'angolo (Figg. 3-4). L'architetto deve essere stato al corrente dei modelli genovesi e della tradizione francese, e può aver attinto alla predilezione russa per le lunghe facciate orizzontali, che aveva seguito nel Palazzo d'Estate a Strelna. In questo caso, tuttavia, le soluzioni architettoniche e decorative non sono figlie di un ragionamento formalista ma una risposta a necessità cerimoniali specifiche. La stampa della macchina del 1732 (Fig. 5) mostra inequivocabilmente la funzione dei padiglioni angolari: *vedere ed essere visti*. Si notano infatti delle figure sul balcone proprio sopra lo stemma Colonna intente ad ammirare e commentare la straordinaria macchina della Chinea, godendo di una posizione privilegiata rispetto al resto degli spettatori. Tramite l'architettura queste figure – probabilmente rappresentanti la stessa famiglia Colonna, o loro ospiti – possono al contempo dare sfoggio di sé e diventare parte dello spettacolo, e vengono indicati da due membri del pubblico visibili in basso a destra nella stessa maniera in cui altri si rivolgono alla macchina. Se visto in questo modo, il progetto della facciata di Palazzo Colonna si ricollega al progetto non realizzato di Filippo Juvarra (1678-1736) per Palazzo Madama a Torino del 1721[1], a cui lo si accomuna non solo per la presenza dei due alti padiglioni angolari, ma soprattutto per il ruolo delle cicliche esposizioni della Sindone nel processo ideativo [Beldon Scott 2003].

Che il vincolo instaurato tra l'architettura effimera e quella permanente non sia da ascriversi solo all'interpretazione spaziale degli artisti, ma alla forte e esplicita volontà del committente è ampiamente corroborato da fonti archivistiche. Nel momento della stipula del contratto di appalto per la facciata il 31 agosto 1731, infatti, il contestabile Colonna specifica che la struttura della nuova ala deve essere completata entro il giorno dei santi Pietro e Paolo dell'anno successivo. La documentazione di cantiere, studiata approfonditamente da John Pinto e Alessandro Spila, specifica inoltre che nel caso in cui i lavori di Antonio e Nicola Giobbe si fossero protratti e la consegna dei lavori sembrasse irrealistica, Nicola Michetti avrebbe potuto assumere ulteriori operai a spese degli appaltatori in modo da assicurare che i lavori fossero completati per tempo [Pinto 2014; Spila 2020].

[1] Filippo Juvarra, Filippo Vasconi, *Palazzo Madama. Veduta della facciata di Palazzo Madama di Torino*, 1721. Torino, Palazzo dell'Accademia delle Scienze, Galleria Sabauda, Fondo Grafica, Album 19, 2456.



4: Giuseppe Vasi, *Palazzo Colonna*, 1748.

Che il contestabile non volesse avere un cantiere in corso proprio durante l'occasione di maggior esposizione pubblica sembra naturale, ma è interessante notare che l'intenzionalità dei lavori in relazione alle macchine è riconosciuta anche dall'opinione pubblica. Il diarista Francesco Valesio rileva infatti che:

> Il Contestabile Colonna ha dato principio ad una fabrica, volendo stendere la galleria fin al canto rispondente su la piazza de' Santi Apostoli e su la medesima fare un appartamento, e la macchina di fuoco in avvenire si farà in mezzo alla piazza [Valesio 1979, vol. V, 411, 26 settembre 1731].

Con la nuova facciata, quindi, le macchine non avrebbero dovuto più "mascherare" il muro di cinta del cortile per dare al palazzo il decoro che si confaceva all'occasione, ma avrebbero potuto – e dovuto –staccarsi da esso e assumere un certo grado di indipendenza. Ciò non avviene immediatamente, dal momento che nel 1732 il *Concilio degli dei* è ancora addossato al palazzo (Fig. 5), ma è l'aspetto più caratteristico delle macchine del 1733 (Fig. 6). Sia le incisioni che i disegni preparatori autografi di Nicola Michetti (conservati presso la Pierpont Morgan Library and Museum di New York, 1994.6.2 e 1994.6.3) scelgono due visuali innovative per mostrare le macchine, privilegiando dei punti di vista che mostrassero, al contempo, la macchina, le caratteristiche principali della nuova facciata, e la relazione tra le due architetture [Pinto 2014].
Le scelte compositive adottate tanto nel progetto del rinnovamento del palazzo che in quello delle architetture effimere devono essere ricondotte al più ampio programma

di celebrazione dinastica messo in atto dal contestabile Fabrizio II Colonna, in cui architettura, cerimoniale e politica si compenetrano e si completano. Il prospetto lungo e basso inquadrato da due padiglioni angolari di Michetti, così inusuale nel panorama romano del Settecento, è un ammirabile esempio di progettazione slegata dal un puro formalismo, che offre una risposta creativa alla funzione rituale dell'edificio, alle necessità di rappresentazione dinastica, all'integrazione con il tessuto urbano, ed è leggibile solo in funzione del rapporto con le occasioni festive come la festa della Chinea e la processione di possesso papale, che dal 1724 gira intorno all'angolo del padiglione sud [Pinto 2021].
Se fino al 1731 erano state le macchine ad adattarsi al palazzo, configurandosi come completamento architettonico e rappresentativo dell'immagine della famiglia Colonna nella città, con la nuova facciata disegnata da Nicola Michetti lo scambio diventa reciproco. Il frutto di questa profonda integrazione tuttavia non sarà riscontrabile se non nel 1733, dal momento che la guerra di successione spagnola porta a un'interruzione del tributo della Chinea tra il 1734 e il 1738, e a un successivo spostamento a piazza Farnese. Per la nuova leadership borbonica si producono macchine di impronta essenzialmente



5: Giovanni Battista Sintes, Nicola Michetti, *Il Concilio degli Dei*, 1732.



6: Domenico Franceschini, Nicola Michetti, *Giove e Minerva e la fucina di Vulcano*, 1733.

pittorica e, non avendo più legame con l'architettura colonnese, i riferimenti urbani nelle incisioni si fanno più rari.

Il caso della Chinea rappresenta una lente privilegiata per la lettura del rapporto tra la festa, lo spazio urbano, l'architettura e il prestigio familiare, leggibile sia nell'adattamento delle strutture effimere ai vincoli urbani, che nell'influenza del rituale sociale della festa sulla progettazione architettonica. L'analisi di questo duplice legame, assecondata dalla coincidenza tra architetti delle macchine e architetti del palazzo, mette in luce il ruolo della festa barocca come un evento urbano non limitato alla costruzione di un oggetto indipendente, ma in grado di intessere un rapporto organico con il contesto circostante.

Bibliografia

BAUER G.C. (1982). *From architecture to scenography: the full-scale model in the baroque tradition*, in *La Scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, Editrice CLUB, pp. 141-149.

BELDON SCOTT J. (2003). *Architecture for the Shroud: relic and ritual in Turin*, Chicago, University of Chicago Press.

CONTARDI B., CURCIO G. (1991). *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma, Argos.

DESILVA J.M., RIHOUET P. (2020). *Eternal ephemera: the papal possesso and its legacies in early modern Rome*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies.

DOZZA E. (1662). *Primi lampi della relatione delle festi, e fuochi di giubilo, fatti risplendere nel teatro di Roma. Per la nascita del real Delfino di Francia. Dalla generosita' dell'emin. sig. card. Antonio Barberini* […], Roma, Stefano Cavalli.

FAGIOLO M., CARANDINI S. (1978). *L'effimero Barocco: Strutture della festa nella Roma del '600*, vol. 2: *Testi*, Roma, Bulzoni.

GORI SASSOLI M. (1989). *"Colta approvazione e gaudio popolare": apparati architettonici e spettacolarità urbana per la festa della Chinea sotto il pontificato di Pio VI*, in *Il teatro e la festa*, a cura di S. Guarino, Roma, Artemide, pp. 122-125.

GORI SASSOLI M. (1994). *Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento: della Chinea e di altre "Macchine di Gioia"*, Milano, Charta.

GORI SASSOLI M. (1997). *La cerimonia della Chinea: dal teatro delle corti al popolo festeggiante*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Allemandi, pp. 42-55.

MOORE J. E. (1992). *The Chinea: a festival in eighteenth-century Rome*, Harvard University Dissertation, Cambridge.

MOORE J. E. (1995). *Prints, salami, and cheese: savoring the Roman festival of the Chinea*, in «The art bulletin», n. 77, pp. 584-608.

MOORE J. E. (1998-1999). *Building set pieces in eighteenth-century Rome: the case of the Chinea*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», vol. 43/44, Roma, American Academy, pp. 183-292.

MOORE J. E. (1999). *"Come si costuma per tal funzione": protocols for the presentation of the Chinea*, in *Barocke Inszenierung*, a cura di J. Imorde, F. Neumeyer, T. Weddigen, Emsdetten, Imorde, pp. 236-253.

OECHSLIN W. (2021). *Storia vissuta: le feste della Chinea a Roma dal 1722 al 1788: i patti tra Napoli e il Vaticano e la ritrovata "felicità" ai tempi dei Borbone*, in *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti, Napoli*, vol. 80, Napoli, Accademia di Belle Arti, pp. 33-63.

PINTO J. A. (1976). *Nicola Michetti (circa 1675-1758) and eighteenth-century architecture in Rome and Saint Petersburg*, Harvard University Dissertation, Cambridge.

PINTO J. A. (2014). *Nicola Michetti and the Festa della Chinea of 1733*, in *La festa delle arti, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. 2, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, M. Fagiolo, Roma, Gangemi, pp. 990-993.

PINTO J. A. (2021). *Nicola Michetti's Facade of the Palazzo Colonna in Rome (1731–1735)*, in *Visualizing the past in Italian Renaissance art*, a cura di J. Cochran Anderson, D. N. Dow, Leiden, Boston, Brill, pp. 293-312.

SAFARIK E.A. (1999). *Palazzo Colonna*, Roma, De Luca.

SALATINO K. (1997). *Incendiary art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles, Getty Research Institute.

SPILA A. (2020). *Palazzo Colonna nel Settecento: architettura e potere nella Roma del secolo dei Lumi*, Roma, De Luca.

VALESIO F. (1979). *Diario di Roma*, a cura di G. Scano con la collaborazione di G. Graglia, Milano, Longanesi.

VIGNATO F. (2010). *Michetti, Nicola,* in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 74.

2

ICONOGRAFIE URBANE (XV-XVIII SEC.)

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

Abstract

The examination here proposed aims to focus on the artistic production pertaining to the hands of the brothers Carlo and Vittore Crivelli – painters were operating in the Marche region during the second half of the 15th century – and more in depth on the urban representations associated with patron saints, who watch over and propitiate protective intercessions on the cities they brought. These urban icons become the main patrons' attribution and operate as abstraction of the reality evocated, often summarised in few stereotypical architectures in which the citizens recognized the city.

Keywords

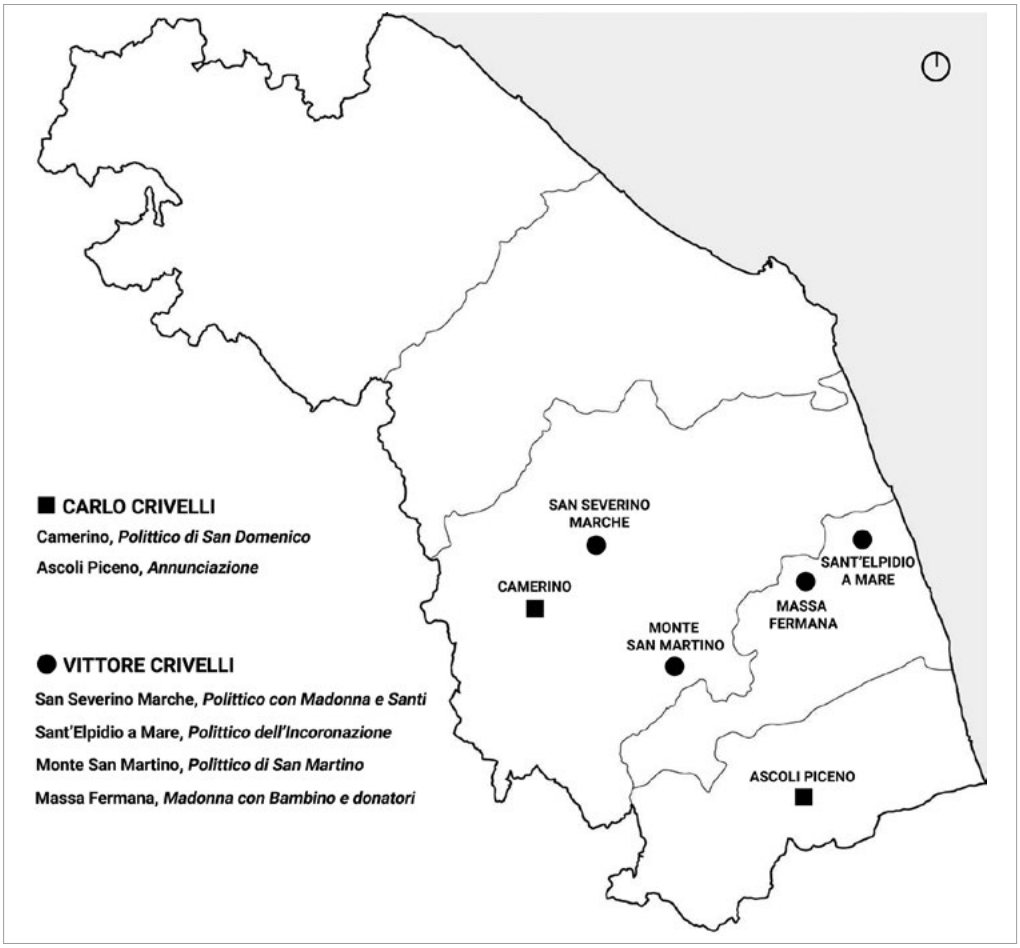
Carlo Crivelli, Vittore Crivelli, Urban icons, Patron saints, Civic Identities.

Introduzione

I santi protettori con in mano l'icona della città costituiscono un orizzonte figurativo ampiamente consolidato all'interno della produzione pittorica italiana, convogliando in *unicum* iconografico la natura devozionale e l'identità civica[1]. A suggellare questo forte rapporto identificativo "territorio-patrono" sono le innumerevoli rappresentazioni delle città in relazione al santo che, attraverso il corso dei secoli, giungono a noi come un connaturato marcatore di riconoscibilità cittadina.

[1] Lo studio qui presentato offre un primo risultato d'indagine condotto in distinti ma affini settori di ricerca (arti figurative, rappresentazione e storia dell'architettura); esso è parte di uno studio più ampio, in corso di svolgimento, incentrato sull'analisi dell'iconografia urbana associata ai santi patroni. Il contributo è frutto della collaborazione dei due autori che condividono contenuti, impostazione e metodologia di ricerca: si deve a Roberto Ragione l'introduzione, il terzo, il quarto e il settimo paragrafo; si deve a Claudia Lattanzi il secondo, il quinto e il sesto paragrafo; le conclusioni sono ascrivibili a entrambi gli autori. Si ringraziano sentitamente: Bianca De Divitiis e Marco Folin per la cortese disponibilità e l'interesse dimostrato al tema; Francesca Castellani e Simone Selvaggi per i suggerimenti e le utili indicazioni; Paolo Paternesi per la concessione delle immagini a corredo del testo.

A partire dall'epoca comunale tali modelli urbani, divenuti col tempo principale attributo dei patroni, operano spesso per massima astrazione della realtà urbana evocata/invocata, sintetizzata in un gruzzolo ovoidale di architetture (cinta intercalata da fortificazioni, porte, torri, case ecc.) che consolidano una *imago urbis* stereotipata. In questa sorta di standardizzazione figurativa sono comunque talvolta rintracciabili puntuali elementi di distinguibilità civica, e quindi di immedesimazione sociale.
In tal senso i modelli urbani in mano ai santi divengono un'icona perennemente offerta alla preghiera e alle devozioni che l'intera comunità cittadina esplicita sugli altari delle chiese. Tale immagine rimanda a un'altra immagine – quella che si sviluppa fuori dall'edificio sacro e corrispondente alla città reale – interiorizzata e sedimentata nella mente e nel cuore dei membri della comunità mediante elementi architettonici identitari. La rappresentazione di quegli edifici che scandiscono in modo imperituro l'usuale vita quotidiana diventa codice univoco per riconoscere la stessa città proposta sull'altare in mano al santo.
La disamina qui proposta intende affrontare la corposa produzione artistica afferente alle mani dei fratelli Carlo e Vittore Crivelli che, operando nel policentrico ambito territoriale marchigiano della seconda metà del Quattrocento, vede una proliferazione di rappresentazioni urbane associate a santi patroni, i quali vegliano e propiziano intercessioni protettive sulle città portate.
Pur lavorando in un territorio limitrofo, con committenze e finalità analoghe (macchine d'altare destinate a veicolare messaggi al pubblico) e, talvolta, in sincronia, i due consanguinei esprimono il tema della rappresentazione urbana con esiti velatamente divergenti: se da un lato Carlo propende in una raffigurazione dove il modello della città si caratterizza per estensione, entità e quantità architettonica quasi ad alludere a un maggiore peso urbano, dall'altro Vittore condensa maggiormente la realtà in un agglomerato architettonico la cui verosimiglianza con i luoghi è demandata al riconoscimento dei principali simboli urbani. Ciò nonostante, in entrambi i pittori, il modello dipinto introietta, assorbe e sublima l'estrema immagine della città, facendone il paradigma delle volontà e aspirazioni dell'intera cittadinanza che si affida al proprio *defensor civitatis*.
All'interno della produzione di Carlo (1430?-1495) si analizza, dapprima, il *Polittico di San Domenico* alla Pinacoteca di Brera, il cui pannello laterale destro presenta san Venanzio in un sacro dialogo mentre regge sull'avambraccio sinistro la città camerte offrendola alla Vergine con Bambino. Segue, l'*Annunciazione* del British Museum dove, al centro dell'opera, sant'Emidio sostiene l'imponente modello ascolano interponendosi nel "lieto annuncio" portato dall'arcangelo Gabriele alla Vergine.
Per le opere di Vittore (1440 ca.-1501/1502) si prende in analisi, inizialmente, il *Polittico della Madonna con bambino e Santi* nella Pinacoteca civica di San Severino Marche, dove nel pannello laterale destro dello scomparto centrale san Severino sorregge con ambo le mani il modello della città, entrando nella sacra conversazione. Segue il *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* nella Pinacoteca civica di Sant'Elpidio a Mare, in cui sant'Elpidio porta con la mano il modello urbano porgendolo alla sottostante Madonna Incoronata. Successivamente, il *Trittico della Madonna con bambino in trono* nella chiesa parrocchiale di Monte San Martino dove, nel pannello laterale destro, san



1: Geografie crivellesche, disseminazione delle opere con "santi patroni e modello urbano" nelle Marche [elaborazione degli autori]

Martino regge tra le mani un libro con sopra il modello della città presentandolo alla vicina Madonna con Bambino. Conclude la sequela la *Madonna con Bambino e donatori*, detta *Madonna del Monte* o *Madonna della cintola*, nella parrocchiale dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino a Massa Fermana, dove al centro della scena, sotto il mantello della Vergine, i quattro santi Lorenzo, Francesco, Silvestro papa e Sebastiano attorniano congiuntamente un poderoso modello della città (Fig. 1).

Carlo Crivelli, *Polittico di san Domenico,* Milano

Lo smembrato *Polittico di san Domenico* (Fig. 2), tempera e olio su tavola, spesso indicizzato nei cataloghi come *Trittico* per il maggiore nucleo conservativo primariamente ricomposto presso la Pinacoteca di Brera a Milano, prima opera camerte firmata e datata



2: Carlo Crivelli, *Polittico di San Domenico* [Milano, Pinacoteca di Brera. © Pinacoteca di Brera, Milano - MiC]

da Carlo al 1482, come si evince dall'iscrizione che campeggia ai piedi della Vergine, fu commissionato da Romano di Cola per l'altare maggiore della chiesa del convento dei Domenicani a Camerino (Macerata) [Lightbown 2004; Daffra 2009; Mazzalupi 2009; Coltrinari 2022].

Dell'originaria configurazione organizzata in vari pannelli strutturati su più registri, collegati da quella che doveva sicuramente essere una sontuosa cornice intagliata, rimane ancor oggi convincente la proposta ricostruttiva fornita da Emanuela Daffra, richiamando come riferimento compositivo un polittico già presente nella stessa chiesa cui Carlo deve aver fatto rimando.

Su una predella tripartita – con al centro presumibilmente l'*Ultima cena*, oggi al Museé des Beaux-Arts a Montreal, affiancata da due pannelli conservati a Brera riportanti le figure a sinistra dei *santi Antonio abate, Girolamo e Andrea apostolo* e a destra dei *santi Giacomo maggiore, Bernardino da Nicodemo e beato Ugolino Magalotti da Fiegni* – si eleva il registro principale costituito da una tavola centrale raffigurante la *Madonna con Bambino* fiancheggiata da due scomparti conservati sempre a Brera, a sinistra i *santi Pietro e Domenico* e a destra i *santi Pietro martire e Venanzio*. A chiudere superiormente l'opera tre cuspidi poligonali: a sinistra e a destra l'*Arcangelo Annunciante* e la *Vergine Annunciata* esposti allo Stadelsches Kunstinstitut di Francoforte; al centro il *Cristo Risorto,* conservato al Abegg-Stiftung di Riggisberg [Daffra 2002; 2008; 2009; Simon 2009; Daffra 2018].

A occupare il primo piano del registro principale nel pannello laterale destro troviamo dunque un altero giovane san Venanzio, patrono di Camerino, intento a reggere sull'avambraccio sinistro il modello della città offerto alla Vergine con Bambino assisa in trono. Il protettore – in una posizione privilegiata e in stretta vicinanza con i santi cari

all'ordine – entra soavemente nel dialogo sacro in una composizione figurativa nuova che presenta un binomio di santi giustapposto alla centrale Madonna, poggiando su una gradonata idealmente continua raccordante i tre pannelli, superamento del tradizionale confino delle figure in singoli scomparti proprio dei polittici.
Il santo, messo in posa di tre quarti verso sinistra, si mostra nella consolidata iconografia quattrocentesca, che nel vessillo e negli sfarzosi costumi d'epoca ne sintetizza il duplice *status* di martire e nobile [Zucconi Galli Fonseca 2009; Camelliti 2013; Favini, Savorelli 2013]. Venanzio è abbigliato elegantemente con una giornèa rossa bordata, su cui poggia una collana in oro e pietre preziose, che copre una guarnacca cinta in vita verde broccata, dalla quale fuoriesce l'avambraccio rivestito da un farsetto rosso broccato; alle gambe una calzamaglia rossa; sui lunghi e soffici capelli ramati un copricapo rosso scuro e nella mano destra una lunga asta con vessillo bipartito rosso e bianco, insegna di Camerino.
La città rappresentata, amorevolmente portata in mano dal santo, si innalza su una zolla circolare compatta, punteggiata da variegata vegetazione, che lascia scorgere la parte sottostante in un tentativo di ricostruzione assonometrica impostato con una visuale dal basso. Su questa base si erge un tozzo circuito murario, scarpato e merlato, inframezzato da torri poligonali e varcato in posizione mediana da una porta urbica a impianto quadrangolare. All'interno, in un costruito finemente dettagliato con tessitura muraria laterizia regolare, aperture finestrate (monofore, bifore e rosoni), comignoli, tetti spioventi e cuspidi policrome, una serie di bassi edifici intervallati da campanili che fiancheggiano o sovrastano varie architetture religiose anche tradotte in forme auliche, come un tempietto circolare cupolato.
Presupponendo che l'effigie di Camerino costituisca un modello fortemente idealizzato, è possibile rintracciare comunque architetture reali che nella loro giustapposizione identificano un punto di osservazione, differente dalle raffigurazioni antecedenti della città, e che sottende un possibile intento civico e politico.
Infatti, nei precedenti modelli sorretti da Venanzio – specificamente individuati nel disegno a penna attribuito variamente a Piermatteo Boccati o a Girolamo di Giovanni e nei polittici di Belforte di Giovanni Boccati del 1468 e di Camerino di Niccolò di Liberatore del 1480 [Zucconi Galli Fonseca 2009; Camelliti 2013] – la città si dipana come un esteso profilo longitudinale (da sinistra con l'estremo del Borgo San Venanzio più basso fino all'estremità di Muralto a destra), che privilegia quindi una visione da nord-ovest dell'aggregato urbano, solcato da alte mura merlate inframmezzate da torri e costellato al suo interno di svettanti campanili e vari edifici religiosi.
Invece, nell'immagine crivellesca il compatto profilo piramidale sembrerebbe porre in primo piano proprio il Borgo San Venanzio, sovrastato in parallasse dalla parte più alta della città, spostando ipoteticamente pertanto la visione da nord-est [Marucci 1999]. A suffragare tale ipotesi sarebbe la volontà di enfatizzare proprio un particolare brano della città posto in Borgo San Venanzio, oggetto di un diffuso rinnovamento con l'ampliamento delle mura compiuta dalla famiglia Da Varano, allora signori di Camerino [Remiddi 2003]. Così interpretato, si potrebbe riconoscere la porta urbica con Porta di Filillo (conosciuta anche con i toponimi de Le Mosse, Bussi, di Camerino o Farnese),

demolita nel 1872; immediatamente sopra l'edificio religioso di San Domenico con il suo possente campanile, luogo di destinazione dell'opera e oggi convertito in museo cittadino; sulla destra, l'edificio con campanile nel complesso degli Olivetani di Santa Maria Nova; sulla sinistra, in prossimità della porta urbana, l'edificio con rosone in facciata e retrostante campanile nella scomparsa chiesa di San Giovanni in Filillo. Infine, rivolgendo l'attenzione all'imponente architettura circolare sulla sinistra, sulla base degli studi pregressi, l'interpretazione si divide tra chi riconosce la chiesa di San Venanzio – per le forme circolari dell'abside e del tamburo su cui è impostata la cupola e per l'adiacente torre campanaria – e chi riconosce invece la cappella con cupola di San Ansovino (compatrono della città) presente sul fianco destro della cattedrale di Camerino, con il suo il campanile. In entrambe le interpretazioni, si fa riferimento a edifici che furono oggetto di interventi promossi da Giulio Cesare Da Varano [Marucci 1999; Lightbown 2004].

Carlo Crivelli, *Annunciazione*, Londra

L'*Annunciazione*, tempera e olio su tavola in seguito trasportata su tela, la cui firma di Carlo e data al 1486 compare sugli stipiti del portale in primo piano, attualmente conservata alla The National Gallery a Londra, era originariamente destinata all'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata nel complesso conventuale dei frati Minori Osservanti di Ascoli Piceno [Salvo 2012; Camelliti 2013].
Ambientata in un'aulica quinta urbana, definita da doviziosi dettagli, la scena sacra si svolge a cavallo tra il disvelato interno della casa della Vergine sulla destra e un brulicante scorcio di una via pubblica sulla sinistra. Fra i vari personaggi che popolano il fondo della via, assume rilievo il dignitario sul terrazzo dell'arco intento a declamare quello che gli studiosi hanno identificato come il breve papale con il quale venne concesso alla città ascolana, il 25 marzo 1482 festa dell'Annunciazione, la *Libertas Ecclesiastica*, acquisizione di un privilegio politico-istituzionale rispetto al governo pontificio espresso con l'autonomia giuridica, amministrativa e finanziaria [Fabiani 1950; Gagliardi 1996; Pirani 2021]. A rimarcare il beneficio acquisito, la scritta in lettere capitali posta alla base dell'opera, interposta tra gli stemmi del vescovo della città Prospero Caffarelli, del pontefice Innocenzo VIII Cybo e del Comune di Ascoli [Zampetti 1986; Lightbown 2004].
L'episodio evangelico – evocativo per l'intitolazione della chiesa deputata alla celebrazione dell'evento civico [Salvo 2012] – vede coinvolti a destra la Vergine annunciata, trafitta sul capo dal raggio divino portato dalla colomba, e a sinistra un inginocchiato attonito Arcangelo Gabriele, che con la mano sinistra regge uno stelo di gigli, emblema di purezza, mentre con la destra è in atto benedicente: l'Arcangelo parlando in nome dell'Onnipotente prefigura a Maria che sarà la Theotòkos, madre di Dio.
A intromettersi con *nonchalance* nel "lieto annuncio", reclamando l'attenzione dell'Arcangelo, il prosternato patrono Emidio mentre porge, con la sinistra, un affusolato ma imponente modello urbano di Ascoli.
In posizione subalterna rispetto a Gabriele, la figura frontale del florido santo martire si mostra con i tradizionali abiti vescovili: il camice bianco plissettato, fasciato dalla stola

rossa incrociata, è coperto da un raffinato e sfarzoso piviale broccato fermato da un razionale in oro e pietre preziose, sul capo una mitra riccamente ornata con gemme, alle mani le chiroteche bianche.
La città qui raffigurata, a differenza dell'antecedente *Annunciazione* (1484) di Pietro Alemanno per la cappella privata del Palazzo degli Anziani di Ascoli a celebrazione della medesima *libertas* [Di Provvido 2005; Roselli 2015], si estende non secondo la tradizionale fattezza circolare ma sfruttando una marcata direzionalità longitudinale, plausibilmente coincidente con una veduta del fianco nord-ovest della città dal lato del fiume Tronto [Lightbown 2004]. Sopra una zolla erbosa si erge un basso e compatto circuito murario che sull'estremo orientale s'innalza per includere il punto più alto della città, l'arce corrispondente al brullo colle dell'Annunziata (luogo di destinazione dell'opera), e s'interrompe centralmente per far posto a una poderosa porta urbica, riconoscibile con Porta Solestà, le cui lunghe spallette anteriori si configurerebbero quindi come rimando al ponte che guada in quel punto il fiume cittadino. All'interno, in un incasato liteo dettagliato con una regolare tessitura muraria, tra abitazioni multipiano a doppio spiovente spiccano almeno quattro svettanti torri gentilizie, rimando alle tante torri presenti allora in città e che ancora oggi identificano Ascoli come "città delle cento torri". Poco distante da Porta Solestà, sulla destra, un grande arco fa capolino tra le costruzioni, ed è possibile allusione alle antiche vestigia romane superstiti nella città.
Tuttavia, grandi e inconsueti assenti nel modello risultano i campanili degli edifici religiosi, che all'epoca punteggiavano la città, come ancora più eclatante la "non presenza" dell'erigendo complesso conventuale dei frati Minori Osservanti, citato solo topograficamente nel vuoto del colle dell'Annunziata [Lightbown 2004]. Giustificazione di ciò può sussistere proprio nella volontà, di natura civica, di rendere memoria alla libertà ecclesiastica raggiunta, motivo di commissione dell'opera, pur non rinunciando a un autorevole rimando religioso che è proprio il celeste patrono Emidio.

Vittore Crivelli, *Polittico della Madonna con bambino e santi*, San Severino Marche (Macerata)

Il *Polittico della Madonna con bambino e santi* (Fig. 3), tempera su tavola, è datato tra il 1481 e il 1482 e corredato da una completa e preziosa cornice attribuita all'intagliatore e intarsiatore Domenico Indivini: conservato nella Pinacoteca civica "Pietro Tacchi Venturi" in Palazzo Manuzzini a San Severino Marche, era originariamente destinato all'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie dei Minori Osservanti, oggi meglio conosciuta come santuario di San Pacifico [Servanzi-Collio 1864; Valentini 1868; Paciaroni 1987; Di Provvido 1997; Papetti 2001b].
Sopraelevato su una predella con al centro l'*Ultima cena* affiancata da pannelli con una dozzina di santi e sante, svetta il registro principale dominato centralmente dalla figura della *Madonna con bambino e angeli* assisa in trono, inserita in un tabernacolo aggettante.
Ai lati dello scomparto centrale santi a piena figura: da sinistra *Severino*, *Giovanni Battista*, *Francesco d'Assisi*, *Ludovico da Tolosa*. Nel registro superiore, tra un lussureggiante



3: Vittore Crivelli, *Polittico della Madonna col Bambino e santi* [San Severino Marche, Pinacoteca civica "Tacchi Venutri". © Comune di San Severino Marche]

sistema di pinnacoli e cornici a volute, al centrale trittico con *Cristo sorretto da angeli,* affiancato da *Madonna addolorata* e *san Giovanni evangelista*, si giustappongono i pannelli con santi a mezza figura, *Maria Maddalena*, *Girolamo*, *Bernardino da Siena*, *Caterina d'Alessandria.*

Nel pannello laterale sinistro, sull'estremità, il canuto vescovo Severino, dall'aria mestamente vacua, veste abiti pontificali: rifluente camice bianco con auri fregi, tunicella, casula in broccato rosso e stolone ricamato con figure di santi, manipolo al braccio sinistro, mitria gemmata e pastorale. Le mani guantate dalle chiroteche bianche e con anello episcopale sorreggono con leggiadria il modello urbano.

Su un pluristratificato compatto banco terriero con sparuti ciuffi di vegetazione, un circuito scarpato e merlato, intervallato da torri e bastioni circolari e poligonali, è solcato esclusivamente sulla porta urbana che introduce allo spazio interno. Dentro, troviamo una chiesa con facciata a salienti, oculo centrale e croce in acroterio, e fianco laterale ritmato con monofore e archetti in corrispondenza della navata centrale, una retrostante alta torre campanaria doviziosa di dettagli con una sequenza di bifore, trifore, polifore e cuspide. Oltre l'edificio religioso si intravede una piccola porzione di cupola costolonata. Sulla destra, un altro campanile meno elevato ma sempre cuspidato e con una successione di monofore e trifore, affiancato da quello che sembrerebbe esser un altro bastione circolare merlato. A sinistra, invece, un poderoso mastio ottagonale aggettante in sommità. Tutte le architetture sono culminate da lunghe aste crociate e con vessilli.

In questo modello spicca la differenza cromatica che si riscontra nella definizione materica della cinta muraria e degli edifici interni, la cui caratterizzazione litea e laterizia è espressa rispettivamente dai colori cenerino e rossastro. La città qui mostrata, pur essendo prototipo idealistico del castello di San Severino, non rinuncia nella sua rappresentazione a minuziosi dettagli architettonici.
Volendo rintracciare riferimenti realistici sui luoghi raffigurati e prendendo come supporto l'acquaforte di Cipriano Divini, *Sancti severini civitas olim septempeda* (1640), che mostra una veduta topografica della città vista da nord, possiamo fissare l'orientamento del modello crivellesco a meridione, come se il punto di osservazione fosse proprio dalla chiesa di destinazione dell'opera (collocata fuori dal centro abitato verso sud). Pertanto, si può così postulare che la porta urbica raffigurata sia un possibile accesso all'insediamento più antico del Castello di San Severino da porta San Francesco, con accanto la scomparsa chiesa eponima, o da porta delle Sette cannelle, che si pone sotto il complesso religioso di Santa Chiara. Di conseguenza, in entrambe le supposizioni, potremmo fissare la chiesa con lo slanciato campanile con il duomo di San Severino, consapevoli della diversa tipologia di facciata, a capanna e non a salienti, e l'ubicazione del campanile, posto nel modello dietro al presbiterio ma nella realtà sul fianco.
Di difficile localizzazione è inoltre la porzione di cupola raffigurata, che per le supposizioni antecedenti potrebbe riconoscersi nella vicina Santa Chiara. Parimenti anche per il secondo campanile resta difficile l'individuazione, poiché come si evince anche dalla citata veduta di Divini, vari sono gli edifici religiosi principali con alti campanili (San Lorenzo, San Domenico e Sant'Agostino) e oggi, per le alterne vicende storiche successive, profondamente mutati.
Ulteriori atipie sono nel maschio ottagonale – come vedremo elemento ricorrente anche nelle successive opere di Vittore – riconducibile a una visione stereotipata di un insediamento fortificato castellano di epoca medievale e, soprattutto, nella singolare assenza della torre degli Smeducci, del XIV secolo, che per entità architettonica sovrasta ancor oggi il campanile del duomo e rappresenta un rilevante *landmark* visivo di San Severino Marche (ricordiamo qui che la famiglia Smeducci venne esiliata dal pontefice nel 1426).
Illustri antecedenti iconografici, in cui si consolida la città come attributo principale del santo vescovo, vanno ricercati nel XIV-XV secolo in ambito locale dove sia Paolo Veneziano nel polittico del 1358 per la chiesa di San Domenico, sia i fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni negli affreschi dei primi del Quattrocento per la chiesa di San Lorenzo in Doliolo, sia il poco antecedente Niccolò di Liberatore detto l'Alunno per l'altare del duomo del 1464 incedono in una rappresentazione sintetica della città fortificata sorretta da san Severino, racchiusa entro un circuito murario dove svetta talvolta o un'unica chiesa con campanile (per l'Alunno e Paolo Veneziano) o duplici chiese e campanili (per Salimbeni), forse unici elementi identitari che rimandano alla chiesa patronale dell'antico agglomerato del Castello [Pedrocco 2003; Minardi 2008; Camelliti 2013].
La distanza invece tra il modello crivellesco e la produzione artistica sempre locale e di poco successiva cronologicamente, come quella di Bernardino di Mariotto del 1512 per la cappella della confraternita del Rosario nella chiesa di San Domenico, deve a un ormai mutato approccio artistico la modalità di rappresentazione della realtà urbana

nella quale, il modello tenuto tra le mani del santo, è allusione verosimigliante ai luoghi basata su un concreto realismo topografico [Donnini 2008; Camelliti 2013].

Vittore Crivelli, *Polittico dell'Incoronazione della Vergine*, Sant'Elpidio a Mare (Fermo)

La macchina dorata del *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* (Fig. 4), tempera su tavola datata ai primi anni ottanta del Quattrocento e conservata nella Pinacoteca Civica "Vittore Crivelli" di Sant'Elpidio a Mare, era originariamente destinata all'altare maggiore della chiesa elpidiense di Santa Maria di Gesù dei frati dell'Osservanza, ai quali è sicuramente ascrivibile la committenza dell'opera nonostante l'assenza di documentazione [Pallotta 1947; Talamonti 1950; Di Provvido 1997, 2006; Coltrinari 2011; Capriotti 2011a; Maggini 2016; Capriotti 2017].
Su una predella con sei storie dedicate al *Battista*, compongono il registro inferiore le cinque tavole con santi a figura intera correlati all'ordine mendicante, *Bonaventura da Bagnoregio*, *Giovanni Battista*, *Francesco d'Assisi*, *Ludovico da Tolosa*, e la centrale *Incoronazione della Vergine*. Trovano spazio nel registro superiore santi a mezza figura, *Antonio da Padova*, *Elpidio*, *Maria Maddalena*, *Bernardino da Siena*, ai lati di un centrale elaborato trittico aggettante con *Cristo in Pietà*. Gran parte di quella che doveva essere la ricca cimasa di chiusura è attualmente dispersa.
In alto a sinistra la figura del mesto patrono Elpidio entra nel confidente dialogo con il "sistema" dei santi dell'universo francescano, stringendo il vessillo e sorreggendo il modello della cittadina marchigiana, quasi come un nuovo attributo (*infra*). L'aggraziato viso del santo, incorniciato dai lunghi biondi capelli ondulati acconciati entro un filo



4: Vittore Crivelli, *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* [Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica "Vittore Crivelli". © Comune di Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica "Vittore Crivelli"]

di perle, è quello di un ricco gentiluomo abbigliato secondo il costume dell'epoca: una giornèa rossa, fasciata da una bandoliera e da una cintura dorata, sulla quale risalta un ricco collare con pendente in oro con pietre preziose, sovrasta la sottostante cotta ferrea bruna, esplicitante la tradizionale natura di cavaliere. Le mani stringono rispettivamente a sinistra l'icona urbana e a destra una foderata asta dallo svolazzante vessillo crociato, bianco su campo rosso.
Il modello urbano portato da Elpidio, presupposto il carattere evocativo della rappresentazione, si staglia su una base rocciosa come una piccola città fortificata, racchiusa all'interno di una bassa cinta muraria merlata e provvista di scarpe, da cui spuntano cespugli erbosi, intervallata da possenti bastioni e torri circolari e poligonali. Una rialzata porta urbica immette nell'aggregato caratterizzato nella sua totalità da soli quattro edifici preminenti: una chiesa vista di facciata, a salienti con oculo e croce di acroterio, una retrostante alta e massiccia torre campanaria quadrata, infine un imponente mastio ottagonale aggettante in sommità e affiancato da una torre (in origine in parte mascherata dalla cornice lignea del polittico). Tra gli edifici, accanto alla chiesa e dinanzi al mastio, sopra le merlature delle mura, spuntano alcune chiome arboree.
Per la differenza cromatica, la caratterizzazione della tessitura muraria e la sintassi di prospetto rispetto alla cinta e al mastio, l'attenzione sembra ricadere esclusivamente sull'edificio religioso e la retrostante torre: questi possono essere presumibilmente identificati nella chiesa di Sant'Elpidio Abate, conosciuta come pieve già dal XIII secolo nonché luogo di sepoltura del santo, e nella contigua secolare Torre Gerosolimitana, ancora oggi importante *landmark* visivo della città.
Attualmente non è possibile installare un confronto iconografico con modelli urbani antecedenti a quello di Vittore, giacché le precedenti attestazioni iconografiche, come le tavole di Giacomo di Nicola da Recanati con le storie del santo del secondo decennio del Quattrocento e la croce astile del 1389 di oreficeria locale, non riportano il modello di città come attributo del santo [Bisogni 1973; Barucca 1998; Ceccanti 1999; Barucca 2006; Mazzalupi 2008; Lattanzi, Ragione 2025].

Vittore Crivelli, *Trittico della Madonna con bambino in trono*, Monte San Martino (Macerata)

Il trittico raffigurante la *Madonna con il bambino in trono* (Fig. 5), tempera su tavola, firmato e datato al 1490, era probabilmente destinato in origine a una cappella gentilizia della chiesa di San Michele Arcangelo della cittadina di Monte San Martino. Dopo varie peregrinazioni, a seguito della conversione della chiesa in ospedale e la successiva demolizione, l'opera è attualmente esposta nella parrocchiale di San Martino Vescovo, insieme al di poco precedente trittico *Madonna con bambino e santi* e al polittico della *Madonna con bambino e santi*, quest'ultimo redatto insieme al fratello Carlo nel 1478 [Di Provvido 1997; Vastano 1997; Coltrinari 2011].
Su un gradino recante firma e data, frutto di postumi rimaneggiamenti, si eleva una bassa predella scandita da quattro dadi che affiancano tre pannelli compromessi, dalla quale si stagliano quattro pilastrini che organizzano gli scomparti del registro principale



5: Vittore Crivelli, *Trittico della Madonna col Bambino e santi* [Monte San Martino, Chiesa parrocchiale di San Martino. © Parrocchia di San Martino, foto di Claudio Ciabochi]

con al centro una opulenta Madonna assisa in trono con bambino recante in mano un uccellino e ai cui lati retrostanti trovano posto gli arcangeli Michele e Gabriele. Nei due scomparti laterali si collocano santi a figura intera, rispettivamente a sinistra e a destra, *san Martino vescovo* e *sant'Antonio Abate*. Del registro superiore rimane il centrale pannello della *Crocifissione*, privo di cornice.

Il san Martino, dall'aria contegnosa, indossa i consueti abiti pontificali: camice bianco, tunicella, casula in broccato oro e stolone con dettagli floreali, manipolo al braccio sinistro, le consuete chiroteche bianche gemmate, mitria con dettagli preziosi. La mano sinistra stringe il pastorale mentre la destra afferra un pregiato libro, poggiante sull'opposto avambraccio, con sopra adagiato il modello urbano.

Dalla frastagliata zolla, disseminata da sparuta vegetazione, si innalza un elevato cerchio murario, scarpato e merlato, percorso da bastioni poligonali, finestrate torri circolari e quadrate, e un varco di accesso parzialmente oscurato dal pastorale posto davanti. All'interno, dietro le chiome di una ricca alberatura, il canonico mastio ottagonale aggettante in sommità e una celata chiesa con facciata a salienti e oculo centrale.

La resa grafica tende a privilegiare gli elementi appartenenti a una tradizionale città murata, e addirittura l'unico edificio religioso presente, privo per lo più di torre campanaria, è espresso come elemento secondario giacché occultato a sinistra dal mastio e a destra nuovamente dall'asta del pastorale.

Data la concisione semplicistica del modello – frutto evidente di una pedissequa riproposizione di elementi standardizzati ormai decennale (*infra*) – la solitaria chiesa qui raffigurata potrebbe trovare una propria identità o nella chiesa di San Martino, intitolata

al santo patrono, o nella chiesa di San Michele arcangelo, luogo di destinazione originaria dell'opera.
Difficile è anche installare un confronto con i precedenti iconografici del patrono che, dallo stesso autore, nelle due opere citate in precedenza, lo vedono invece nella tradizionale veste di nobile cavaliere con spada e mantello.

Vittore Crivelli, *Madonna con il Bambino, santi e donatori*, Massa Fermana (Fermo)

La *Madonna con il Bambino, santi e donatori*, detta anche *Madonna del Monte* o *Madonna della cintola*, tempera su tavola datata agli anni novanta del XV secolo, si trova oggi nella chiesa parrocchiale dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino di Massa Fermana, ma in origine era sull'altare maggiore della demolita chiesa di piazza dedicata a Santa Maria e San Giovanni, sede dell'antica Confraternita della Concezione. La committenza dell'opera è da ricondurre, secondo l'ultima revisione storiografia, all'ambito francescano dell'Osservanza [Di Provvido 1997; Capriotti 2011b, 2011c; Dragoni 2013; Capriotti 2014].
Affiancata da due angeli musici, la Madonna accomodata su un banco marmoreo fastosamente rivestito da un panno rosso e schienale foderato di broccato in oro, regge al ventre con la mano sinistra il Bambino poggiato su un cuscino e con la mano destra tende il terminale di una cintola che lievemente fluisce verso il basso della scena a circondare il sottostante modello della città murata di Massa Fermana a lei offerto da quattro santi. Da questo gesto, l'ulteriore denominazione della tavola come Madonna della cintola, seguito dell'interpretazione dell'iscrizione impressa sul nastro proposta da Maria Isabella di Chiara: MATER DOMINA PAX ET VITA OMNIUM HIC CINCTORUM SUM EGO MARIA (Io Maria, madre e signora, sono la pace e la vita di tutti quelli che qui sono cinti), esplicitazione della accorata supplica di difesa richiesta dalla città alla Vergine [Di Provvido 1997; Capriotti 2011b].
Rappresentando un *unicum* nella produzione conosciuta e qui esposta di Vittore, la città cinta offerta alla Vergine occupa prepotentemente l'asse mediano basso della tavola ed è circondata non da un unico santo bensì da una quaterna devozionale cittadina: da sinistra verso destra, il protettore dalla peste, san Sebastiano; il titolare della chiesa eponima, san Silvestro papa; il santo dell'ordine religioso legato con la committenza, san Francesco e infine il protettore di Massa Fermana, san Lorenzo. I quattro santi sono attorniati, rispettivamente a sinistra e a destra, da un corteo processionale di confratelli vestiti nel loro saio bianco e da una schiera laica di donne e uomini; dai folti gruppi spiccano in primo piano membri maschi con in mano cassette aperte rimando all'opera svolta dal Monte della Pietà cittadino [Papetti 2001a; Capriotti 2014].
Il modello della città poggia sullo stesso piano di tutti i soggetti raffigurati, un terreno brullo in cui spuntano ciuffi erbosi che si accentuano a ridosso di un circuito poligonale merlato, scarpato e senza torri, solcato al centro da una porta urbica dal cui attico viene teso l'ancoraggio per il ponte levatoio. All'interno, la maggiore estensione della cinta muraria, consente il popolamento più denso di architetture civili e religiose rispetto alle opere precedentemente analizzate. Infatti, proprio dietro la porta, spicca la consueta

chiesa a tre navate con facciata a salienti, portale con oculo superiore, con a sinistra un campanile cuspidato con monofore e bifore sulla sommità. Un'altra chiesa, rappresentata con più dovizia di particolari, è in posizione sommitale, la cui facciata si caratterizza da una portale architravato con lunetta superiore e oculo, campanile a vela con croce in acroterio. Emergenti nel tessuto edilizio sono sette abitazioni a due piani con tetto a doppio spiovente e due poderose torri circolari con ampliamento sommitale. Nel punto più alto, circondato da ulteriori mura merlate, si colloca un imponente maschio ottagonale aggettante. Nella massa edilizia laterizia trovano posto anche due alberi, appartenenti alla famiglia delle pinacee.
La porta urbana raffigurata deve coincidere con l'unico varco di accesso sud-ovest alla città fortificata, esemplando con realismo ideografico quella ancor oggi presente e nota come Porta Romana o Porta Sant'Antonio: nell'immagine crivellesca spiccano i due bolzoni necessari al sollevamento del primario sistema di difesa sopra al fossato e la quadruplice partizione dello slanciato e pronunciato attico, i quali possono essere riconosciuti nel prospetto odierno rispettivamente con gli alloggiamenti e le quattro caditoie [Catalino, Romano Adami, Vitali 1992; Mauro 2002].
Di conseguenza, rispetto alla topografia dei luoghi, all'interno della cinta muraria possono essere ricondotti altri elementi rappresentati con verosimiglianza, quali la chiesetta posta in alto identificabile con l'attuale chiesa dei Santi Silvestro, Lorenzo e Rufino nella sua facies d'epoca, prima del completo rinnovamento e ampliamento ottocentesco: oggi, la parte terminale dell'edificio sacro si raccorda a una base di torre poligonale, riconducibile al possente mastio crivellesco, sul quale s'innesta l'odierno campanile. Mentre il secondo edificio religioso raffigurato in prossimità della porta urbana potrebbe rappresentare la chiesa di Santa Maria e San Giovanni, originaria collocazione dell'opera, demolita nel 1959 e corrispondente allo spazio aperto di piazza Giuseppe Garibaldi [Catalino, Romano Adami, Vitali 1992].

Conclusioni

La puntuale disamina proposta sulle opere dei fratelli Crivelli pone l'attenzione sulle rappresentazioni urbane accostate al rispettivo santo patrono cittadino, congiunzione fondamentale e imprescindibile per una corretta lettura del modello della città tra i vari attributi di riconoscimento del santo e, parimenti, strumento per impetrare favori celesti alla comunità devota.
Certo è che i modelli urbani proposti nascevano per lo più come raffigurazioni telegrafiche, la cui funzione comunicativa postulava l'immediata accessibilità da parte del pubblico astante. D'altronde per i medesimi prototipi restava la contingenza dell'astrazione sia da governare entro uno spazio figurativo limitato alle mani del santo, che da ricollocare all'interno di una quadratura più complessa come quella della tavola, del trittico o del polittico. Al contempo, nella stereotipizzazione semplificante dell'immagine urbana, che fungeva quindi da sintesi visiva scarsamente aderente al realismo, non si rinunciava a puntuali elementi ausiliari di riconoscibilità e connotazione dell'intero aggregato, come a esempio una dettagliata torre campanaria.

Consapevoli della sincronia delle immagini urbane prodotte, delle diverse espressioni pittoriche e degli esiti formali differenti dei due consanguinei, quanto esaminato apre comunque a confronti figurativi tra i due pittori, circonstanziatamente alle città qui portate in analisi.
Se volgiamo lo sguardo al peso politico, amministrativo nonché urbano delle città, emerge come gli insediamenti dipinti da Carlo (Camerino e Ascoli) esercitavano nelle Marche dell'epoca una maggiore influenza rispetto ai centri raffigurati da Vittore (San Severino Marche, Sant'Elpidio a Mare, Monte San Martino e Massa Fermana).
Se circoscriviamo l'analisi alle sole due città di Carlo, entrambe appaiono più "rilevanti e dense" di architetture rispetto a quelle di Vittore, pur denunciando una differenziazione nei risultati formali. Infatti, la Camerino portata da san Venanzio si sviluppa abbarbicandosi in elevato per facilitare la visione dei molteplici edifici sacri e abitativi posti dentro al circuito murario, così a esemplare il profilo orografico del luogo; mentre la Ascoli portata da sant'Emidio si dilata assecondando la piana fluviale esistente e favorendo così l'inclusione del colle dell'Annunziata in una cinta muraria, dalla quale emergono le tanto note torri e insolitamente scompaiono le architetture sacre.
Se invece ci rivolgiamo alle quattro città di Vittore risulta palese la stretta somiglianza tra quasi tutti i modelli, i quali il più delle volte risultano replicati fedelmente, seppur con minime varianti come la specchiatura o l'aggiunta di piccoli dettagli architettonici (archetti, campane, vessilli ecc.), confermando così quanto già rilevato negli studi di settore sul possibile utilizzo di un medesimo cartone preparatorio [Camelliti 2013]. Ponendo sul filo diacronico le opere di Vittore, le cui cronologie fanno fede allo stato degli studi, il modello portato da san Severino potrebbe porsi da capofila rispetto ai successivi: quello poco seguente di sant'Elpidio riflette una configurazione generale specchiata, ma meno popolata di architetture specialistiche, mentre quello di san Martino, postumo di quasi un decennio, ripropone la medesima struttura stringata in canonici e stereotipati elementi urbani (mura, mastio, chiesa e torre). In questa *querele* diversa risulta la configurazione del modello di Massa Fermana che, oltre a essere offerto da ben quattro santi protettori, amplifica lo spazio figurativo includendo all'interno del cerchio murario molte più strutture appartenenti al tessuto diffuso dell'edilizia minore.
A margine, postulata la quaterna di Vittore come sequenza, unitamente alle due immagini proposte da Carlo, si ritiene interessante un approfondimento, avviato già dagli studi, che volga lo sguardo all'intimo legame delle tavole con la committenza, sempre ricollegabile all'ambito degli ordini Mendicanti (nei casi in esame, Osservanti e Predicatori). Difatti, considerando l'importante ruolo giocato nelle città dai frati, si rileva come tali immagini possano funzionare quale potente veicolo propagandistico che riassume contemporaneamente, dietro l'ufficiale scopo devozionale, un'opera di evangelizzazione e di sottile azione politica, amplificato proprio dalla presenza del protettore celeste universalmente riconosciuto dai cittadini [Capriotti 2011a, 2011b, 2011c; Pasquinelli 2012].
In estrema sintesi, le città crivellesche, poste in mano al santo patrono che le assiste veicolando l'offerta di protezione alla Vergine con Bambino, si "rafforzano" con le solenni invocazioni di tutta la cittadinanza orante e intimamente devota.

Bibliografia

BARUCCA G. (1998). *Situazione dell'oreficeria nelle Marche fra il Trecento e il Quattrocento*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, a cura di P. Dal Poggetto, Milano, Mondadori Electa, pp. 52-58.

BARUCCA G. (2006). *Lorenzo d'Ascoli e Antonio da Sant'Elpidio, maestri orafi del primo Quattrocento*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Oreficerie*, a cura di G. Barucca, B. Montevecchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 89-105.

BISOGNI F. (1973). *Per Giacomo di Nicola da Recanati*, in «Paragone», n. 277, pp. 44-62.

CAMELLITI V. (2013). *Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni marchigiani tra Medioevo e Rinascimento*, in *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, a cura di M. Carassai, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, pp. 71-119.

CAPRIOTTI G. (2011a). *"Ce sta picto". Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, Marsilio, pp. 73-85.

CAPRIOTTI G. (2011b). *Vittore Crivelli. Madonna del Monte*, in *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, Marsilio, pp. 154-155.

CAPRIOTTI G. (2011c). *Gestire il denaro, gestire la salvezza. Tre immagini a sostegno del Monte di Pietà: Marco da Montegallo, Lorenzo d'Alessandro e Vittore Crivelli*, in «Il capitale culturale», II, pp. 13-40.

CAPRIOTTI G. (2014). *Vittore Crivelli. Madonna con il Bambino, santi e donatori (Madonna del Monte)*, in *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo, Silvana, pp. 123-125.

CAPRIOTTI G. (2017). *Vittore Crivelli. Polittico dell'Incoronazione della Vergine e santi*, in *Crivelli, Lotto, Guercino. Immagini della predicazione tra Quattrocento e Settecento*, a cura di G. Capriotti, F. Coltrinari, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 142-144.

CATALINO S., ROMANI ADAMI T., VITALI M. (1992). *Terre, castelli e ville nel piceno. Strutture insediative e vita associata nei castelli dell'area fermana*, Fermo, Carifermo.

CECCANTI M. (1999). *Croce astile di Sant'Elpidio*, in *Il gotico internazionale a Fermo e nel fermano*, a cura di G. Liberati, Livorno, Sillabe, pp. 134-137.

COLTRINARI F. (2011). *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, Marsilio, pp. 45-72.

COLTRINARI F. (2022). *Carlo Crivelli. La perfezione dell'arte*, in *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose*, a cura di F. Coltrinari, G. Pascucci, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, pp. 23-48.

DAFFRA E. (2002). *Carlo Crivelli a Camerino*, in *Pittori a Camerino*, a cura di A. De Marchi, Milano, Motta, pp. 420-439.

DAFFRA E. (2008). *Trittico di san Domenico*, in *Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati*, a cura di C. Bertelli, Venezia, Marsilio, pp. 218-228.

DAFFRA E. (2009). *Carlo Crivelli. Trittico di san Domenico*, in *Crivelli e Brera*, a cura di E. Daffra, Milano, Electa, pp. 136-149.

DAFFRA E. (2019). *Sugli altari nell'età di Giovanni Bellini: la versione di Carlo Crivelli*, in *Pensare per immagini. Arte e simbolo nel Rinascimento. Alcune testimonianze nei musei milanesi*, a cura di C. Boldorini, Sesto San Giovanni, Mimesis, pp. 117-128.

DAFFRA E. (2022). *Pellicioli e Brera: tre casi e una Trouvaille (con elogio degli archivi)*, in *Mauro Pellicioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, a cura di S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini, C. Piva, Genova, Sagep, pp. 151-160.

DI PROVVIDO S. (1997). *Schede dei dipinti*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Fermo, Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 197-266.

DI PROVVIDO S. (2005). *Le opere*, in *Pietro Alemanno. Un pittore austriaco nella Marca*, a cura di S. Papetti, S. Di Provvido, Milano, Motta, pp. 78-185.

DI PROVVIDO S. (2006). *Vittore Crivelli*, in *L'Aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, a cura di S. Papetti, Venezia, Marsilio, pp. 131-133.

DONNINI G. (2008). *Bernardino di Mariotto, Madonna col bambino in gloria, San Severino Vescovo, santa Caterina da Siena, San Domenico, Sant'Agostino, San Giovannino e due angeli musicanti*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli e Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, Milano, Federico Motta, Milano, pp. 172-173.

DRAGONI P. (2013). *Tutela, dispersione e musealizzazione del patrimonio artistico italiano nell'800: il caso delle tavole dei Crivelli a Massa Fermana*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, Campisano, pp. 47-59.

FABIANI G. (1950). *Ascoli nel Quattrocento: vita pubblica e privata*, Ascoli, Società Litotipografica Editrice.

FAVINI V., SAVORELLI A. (2013). *I santi vessilliferi. Patroni e araldica comunale*, in *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, a cura di M. Carassai, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, pp. 15-70.

GAGLIARDI G. (1996). *L'Annunciazione di Carlo Crivelli ad Ascoli*, Ascoli Piceno, Gagliardi.

LATTANZI C., RAGIONE R. (2025). *Immagini di una devozione civica: Sant'Elpidio a Mare, città consacrata al celeste patrono. Appunti per una ricerca nell'iconografia elpidiense*, in *Oltre lo sguardo / Beyond the gaze*, a cura di E. Svalduz, A. Ippoliti, Torino, AISU International, tomo 6, pp. 153-166.

LIGHTBOWN R. W. (2004). *Carlo Crivelli*, New Haven, Yale University Press.

MAGGINI C. (2016). *Vittore Crivelli*, in *Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati: diciassettesima edizione*, guida alla mostra, a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia, Marsilio, pp. 180-185.

MARUCCI G. (1999). *Figure di architettura nelle opere camerinesi di Carlo Crivelli*, in *Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli*, a cura di M. Massa, Ripatransone, Maroni, pp. 162-172.

MAURO M. (2002). *Castelli, rocche, fortezze, cinte fortificate delle Marche (Fermo e i suoi castelli)*, vol. IV, tomo II, Ravenna, Adriapress.

MAZZALUPI M. (2008). *Giacomo di Nicola da Recanati*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, Motta, pp. 144-151.

MAZZALUPI M. (2009). *Mercanti, nobili, sacerdoti e notai: appunti di archivio sui committenti di Carlo Crivelli a Camerino*, in *Crivelli e Brera*, a cura di E. Daffra, Milano, Electa, pp. 74-92.

MINARDI M. (2008). *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze, Leo S. Olschki.

PACIARONI R. (1987). *Il polittico sanseverinate di Vittore Crivelli*, San Severino Marche, Città di San Severino.

PALLOTTA L. (1947). *Spunti di storia paesana*, Fermo, Stabilimento cooperativo tipografico.

PAPETTI S. (2001a). *Vittore Crivelli, Madonna col Bambino in trono, Santi e donatori*, in *Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Milano, Federico Motta, pp. 218-219.

PAPETTI S. (2001b). *Vittore Crivelli, Polittico*, in *Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Milano, Federico Motta, pp. 220-221.

PASQUINELLI B. (2012). *Città eloquenti. Le vedute urbane delle Marche e dell'Umbria come strumenti di propaganda e devozione tra XV e XVI secolo*, Ancona, Il lavoro editoriale.

PEDROCCO F. (2003). *Paolo Veneziano*, Milano, Maioli.

PIRANI F. (2021). *Libertas, oligarchie e governo papale. Ascoli nel "lungo" Quattrocento (1377-1502)*, in *Istituzione, relazioni e culture politiche nelle città tra stato della Chiesa e regno di Napoli (1350-1500 ca.)*, a cura di F. Lattanzio, P. Terenzi, Firenze, Firenze University Press, pp. 321-353.

REMIDDI G. (2003). *Giulio Cesare da Varano abbellitore e trasformatore di Camerino*, in *Da Varano e le arti*, a cura di A. De Marchi, P. L. Falaschi, Ripatransone, Maroni, pp. 75-92.

ROSELLI G. (2015). *Analisi dei dipinti di Carlo Crivelli e Pietro Alemanno nella Pinacoteca Civica ad Ascoli Piceno*, in «Studia Picena», LXXX, pp. 175-204.

SALVO S. (2012). *Il convento della SS. Annunziata di Ascoli Piceno*, Napoli, D'Auria.

SERVANZI-COLLIO S. (1864). *Gli oggetti di arte dentro la chiesa di S. Maria delle Grazie in Sanseverino dove si venerano le spoglie di San Pacifico indicati al forastiero*, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini.

SIMON R. B. (2009). *Carlo Crivelli, Ultima Cena*, in *Crivelli e Brera*, a cura di E. Daffra, Milano, Electa, Milano, pp. 74-75.

TALAMONTI A. (1950). *Monografie dei conventi: Osimo, Pausala, Pergola, Petritoli, Pollenza, Poggi, Porto S. Giorgio, Recanati, Ripatransone, S. Angelo in Vado, S. Elpidio a Mare, Sanginesio*, Sassoferrato, Scuola tipografica francescana del Collegio piccoli missionari di S. Antonio.

VALENTINI D. (1868). *Il forastiere in sanseverino-marche ossia breve indicazione degli oggetti di belle arti ed altre cose notevoli esistenti in detta città*, San Severino Marche, Tip. Soc. Editrice diretta da C. Corradetti.

VASTANO A. (1997). *I restauri delle opere marchigiane di Vittore Crivelli*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Fermo, Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 85-89.

ZAMPETTI P. (1986). *Carlo Crivelli*, Firenze, Nardini.

ZUCCONI GALLI FONSECA C. (2009). *San Venanzio di Camerino nell'arte (storia per immagini)*, Camerino, Arte Litio.

CHIOGGIA NELLE MAPPE DI CRISTOFORO SABBADINO (1487-1560): TRA ARTE E SCIENZA

Costanza Scarpa

Abstact

The paper examines a series of maps of Chioggia and its surrounding territory, created by Cristoforo Sabbadino in the mid-16th century and preserved in the Archivio di Stato and the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice. Analyzing these maps is crucial for understanding the urban and morphological transformations of the city, which, situated in the southern part of the lagoon, was from the outset a key element in the military and environmental policies of the Serenissima.

Keywords

Lagoon of Venice, Maps, Territory, Cartography, Island.

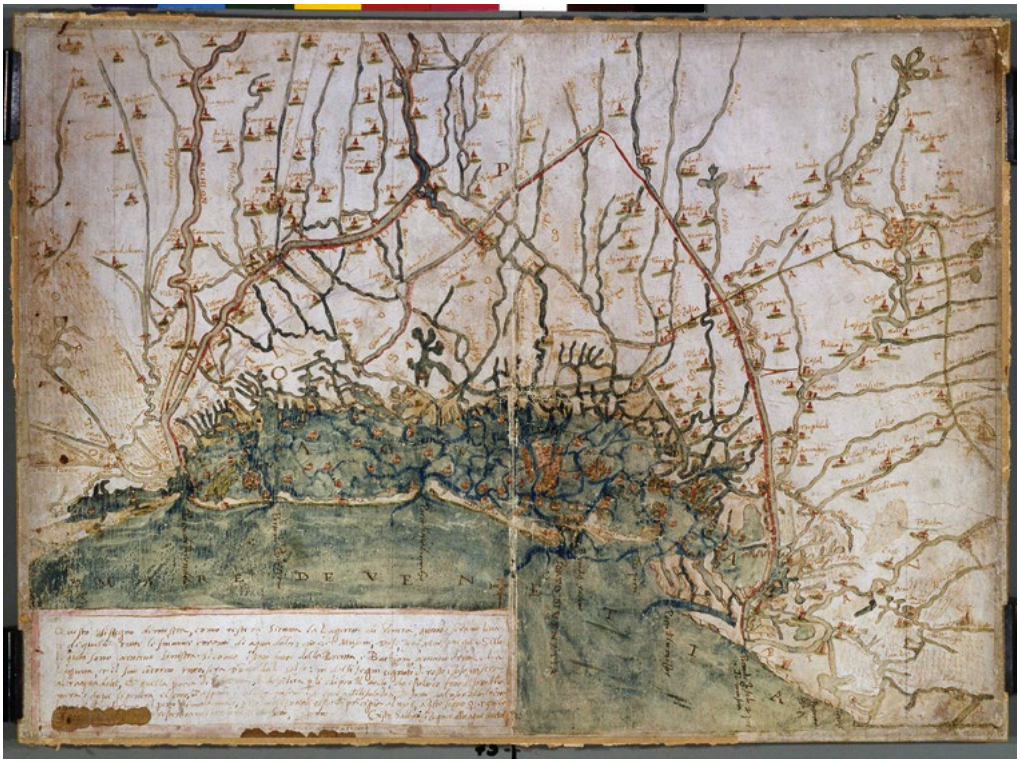
Il seguente intervento ha come oggetto di studio una serie di mappe dedicate a Chioggia e il territorio circostante realizzate intorno a metà Cinquecento da Cristoforo Sabbadino, conservate presso l'Archivio di Stato e la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. L'analisi di queste carte è fondamentale per comprendere le trasformazioni urbane e morfologiche della città che, localizzata nell'area meridionale della laguna, si qualifica fin dalle origini come un tassello fondamentale nella politica militare e ambientale della Serenissima [Perini 2013]. Il ruolo rivestito da Sabbadino come «ingegnero et proto dell'uffitio dell'acque», la magistratura veneziana con competenze in materia di laguna e fiumi, lo qualifica un testimone privilegiato per valutare lo sviluppo della città natale agli inizi dell'età moderna, all'interno del più ampio contesto lagunare e nell'ottica degli interventi legati alla salvaguardia di Venezia e del territorio dominato [Svalduz 2004; Perini 2013]. Un periodo, quello in cui si trova a operare Sabbadino, particolarmente significativo, perché animato da una fervida discussione sul modo migliore di mantenere vivo l'organismo lagunare, il cui equilibrio appare compromesso da una serie di fattori contingenti: imbrigliamento e diversione dei fiumi, creazione di canali artificiali, interramenti e bonifiche [Naccari 2013].

Una premessa: le mappe di Cristoforo Sabbadino (1487-1560)

Dallo spoglio dei documenti conservati all'interno del fondo archivistico dei Savi ed Esecutori alle Acque, presso l'Archivio di Stato di Venezia, emerge chiaramente la quantità considerevole di relazioni e perizie redatte da Cristoforo Sabbadino riguardanti la situazione territoriale della laguna a metà Cinquecento[1]. Nelle carte sono presenti numerosi interventi progettuali proposti dal proto, che riflettono la sua competenza nella gestione delle complesse dinamiche territoriali e idrauliche dell'epoca, offrendo uno sguardo approfondito sui problemi legati alla laguna e le soluzioni tecniche avanzate per preservarne l'equilibrio e garantirne la sopravvivenza a lungo termine, «essendo il principal obiecto del Stado nostro la conservation de queste nostre lacune»[2]. Spesso, queste relazioni sono corredate da mappe realizzate dall'ingegnere durante la sua attività professionale, quindi frutto di un'osservazione diretta e accurata del territorio, nonché di una notevole abilità nel rilievo cartografico. Si tratta di documenti grafici che vanno interpretati congiuntamente a quanto riportato nelle relazioni scritte, poiché forniscono una rappresentazione visiva complementare e indispensabile per comprendere appieno l'analisi e le proposte avanzate dall'ingegnere, pena la perdita di necessarie chiavi di lettura. Le mappe, infatti, non vanno intese come semplici elaborati grafici, ma come veri e propri strumenti di conoscenza che accompagnano ogni fase della sua attività [Svalduz 2006]. Esse non solo documentano lo stato del territorio, ma permettono di comprendere a fondo i complessi meccanismi dell'ambiente circostante, fornendo le basi per pianificare interventi futuri in modo consapevole. Come «memoria operativa» diventano quindi essenziali per intervenire razionalmente in contesti urbani e territoriali complessi, garantendo una gestione sostenibile e coerente con le caratteristiche specifiche del territorio [Svalduz 2006; Boccazzi Mazza 2010]. La stessa quantità di prodotti cartografici emanati dall'Ufficio alle Acque, e conservati nel fondo SEA, dimostra come l'organo, impegnato su molteplici fronti, abbia sviluppato un approccio particolare al disegno, riconoscendolo come uno strumento fondamentale per la conoscenza del territorio, la pianificazione degli interventi e la messa a punto di decisioni. Gli stessi ingegneri chiamati ad affrontare problemi complessi, come quelli legati a contesti fragili quali la laguna di Venezia, manifestano la necessità di rappresentare graficamente ciò che in precedenza non richiedeva il supporto di strumenti cartografici [Svalduz 2006; D'Alpaos 2010]. La continua e imprescindibile conoscenza della laguna, finalizzata alla sua conservazione, ha reso fondamentale la misurazione sistematica del territorio e la sua restituzione in mappe che progressivamente si sono perfezionate, affinando sempre

[1] La copiosa produzione a carattere tecnico (discorsi, perizie, relazioni) è conservata principalmente all'Archivio di Stato di Venezia nel fondo *Savi ed esecutori alle acque*, oppure presso la Biblioteca Marciana e la Biblioteca del Museo Correr. Gli scritti più rilevanti sono stati pubblicati in alcuni volumi della collana *Antichi scrittori d'idraulica veneta*: si veda *Discorsi sopra la laguna* 1930; *Scritture sopra la laguna* 1941; *La difesa idraulica della laguna* 1952. Inoltre, alcuni di questi testi sono stati riproposti in Tiozzo Gobetto 2011.

[2] Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), Savi ed Esecutori alle Acque (SEA), reg. 343, f. 25, 7 marzo 1534.



1: Cristoforo Sabbadino, *Laguna e il suo bacino idrografico,* 1552 [ASVe, SEA, Laguna, dis. 168]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

di più la capacità di delineare le complesse dinamiche idrauliche e territoriali in modo preciso e funzionale agli interventi pianificati [Ferrighi 2015]. All'immagine simbolica offerta dalla celebre pianta di Benedetto Bordone (1528), una tra le prime carte a stampa a riprodurre tutto il perimetro lagunare, si sostituisce una tipologia di mappa che, realizzata attraverso "un'indagine scientifica", condotta con le tecniche e gli strumenti del tempo, fornisce una descrizione accurata e dettagliata dello stato della laguna [Mazza 2010; Ferrighi 2015].

Tra queste, le mappe realizzate da Sabbadino si distinguono per un eccezionale livello artistico, riuscendo a combinare in modo equilibrato precisione tecnica e sensibilità estetica. La cura nel disegnare i diversi elementi topografici è sempre accompagnata da un sapiente uso dei colori ad acquerello e dall'impiego di diverse tecniche pittoriche. La scelta cromatica adottata si fonda su corrispondenze contenutistiche intuitive e immediate, rendendo queste mappe "visivamente efficaci" e in grado di offrire una rappresentazione chiara e accurata del territorio. Tecniche come lo sfumato, i minuti colpi di pennello e la linea tratteggiata sono poi alcuni degli espedienti adottati per restituire su carta in modo dettagliato le differenti componenti territoriali. Questa fusione di "rigore scientifico" ed espressione artistica fa delle sue cartografie non solo strumenti tecnici, ma anche rappresentazioni visive di grande valore estetico.

In questa prospettiva, la lettura della produzione di Sabbadino dedicata a Chioggia e soprattutto la possibilità di analizzare diverse carte realizzate dalla stessa mano, offre molteplici spunti di riflessione su più livelli. A scala territoriale le mappe rispondono alla duplice esigenza di fissare una situazione o di progettare interventi futuri. A scala urbana i documenti cartografici forniscono i dettagli per comprendere l'organizzazione e la difesa di una città essenzialmente plasmata dall'azione antropica.

Chioggia nel più ampio contesto territoriale della laguna veneta

Molte delle produzioni cartografiche di Sabbadino sono dedicate alla rappresentazione dell'ambiente lagunare, delineato nelle sue caratteristiche morfologiche e dinamiche idrauliche. Queste mappe, commissionate da autorità specifiche, testimoniano gli eterogenei interessi nella gestione del territorio. Per mezzo dell'artificio grafico Sabbadino rende esplicite tutte quelle iniziative, relative all'intero sistema o localizzate, perpetuate dalla Dominante per mantenere quel precario equilibrio fra terra e acqua, fra dolce e salso, sovrapponendosi ai processi di interramento ed erosione da sempre in atto [Calabi 2015; Svalduz 2015]. Tra queste, la mappa *Laguna 168* (Fig. 1) fornisce un'immagine complessiva dello stato del territorio compreso tra il porto di Brondolo, nella parte meridionale, e la foce del Piave, al limite settentrionale[3]. Qui emerge chiaramente il fitto reticolo di corsi d'acqua confluenti nel bacino, così come la struttura dei canali navigabili che si dipartono dalle bocche di porto e, insinuandosi verso l'interno, giungono fino ai limiti delle terre affacciate sulla laguna. Le zone paludose, situate ai margini della terraferma in corrispondenza della foce dei fiumi, sono segnate con colori più tenui, e sono intervallate da numerosi specchi d'acqua permanenti, alcuni di notevoli dimensioni. La vasta area del Foresto, situata lungo il basso corso dell'Adige e oggetto di bonifica a partire dal 1541, è evidenziata da rapidi tocchi di pennello a formare un tratteggio, mentre gli insediamenti urbani sono segnati solamente con piccoli edifici sulla mappa, offrendo un quadro generale della distribuzione abitativa nella terraferma lagunare. La mappa, funzionale alla risoluzione del problema della sistemazione idrografica del territorio, riporta in rosso l'insieme di ampi canali di contenimento che raccolgono buona parte delle acque confluenti nel bacino, deviandole all'esterno dello specchio lagunare: a nord nell'alveo del Piave e a sud nel porto di Brondolo, vicino a Chioggia [Bevilacqua 1970; D'Alpaos 2010; Meggiato, Rizzi 2015].

Entrando nello specifico, in relazione alla laguna meridionale, la mappa *Diversi 106* (Fig. 2), databile intorno al 1540 (probabilmente è da ricondurre alla bonifica del Foresto), illustra chiaramente l'entità degli interventi messi in atto per salvaguardare la fragilità dell'ambiente lagunare[4]. Nella mappa viene rappresentato il porto di San Michiel di Brondolo, situato tra i litorali di Fosson e Chioggia, protetto dalle difese

[3] ASVe, SEA, Laguna, dis. 168, *Laguna e il suo bacino idrografico.*

[4] ASVe, SEA, Diversi, dis. 106, *Tratto terminale dei nuovi alvei del Brenta e del Bacchiglione innestati nel canale del Toro e sfocianti nel porto di Brondolo.*



2: Cristoforo Sabbadino (attr.), *Tratto terminale dei nuovi alvei del Brenta e del Bacchiglione innestati nel canale del Toro e sfocianti nel porto di Brondolo,* 1540 [ASVe, SEA, Diversi, dis. 106]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

litoranee caratterizzate da ininterrotti cordoni di dune sabbiose, che contribuiscono a salvaguardare l'area dalle erosioni marine. In esso sfocia il canal del Toro, nel quale più a monte confluiscono i nuovi alvei del Bacchiglione e del Brenta. Alla foce del canal del Toro, Sabbadino illustra dettagliatamente una doppia palificata progettata per prevenire l'accumulo di detriti e sedimentazioni che potrebbero dirigersi verso Chioggia. Questa struttura, indicata sulla carta con l'annotazione «drezagno over parador de grasuole», è un elemento chiave per mantenere l'efficienza del canale e per garantire la navigabilità e la protezione della laguna chioggiotta [Caniato 1995].

Inoltre, l'ingegnere, con una sensibilità ambientale *ante litteram* e un forte impegno per la tutela del fragile ecosistema, proietta su carta la possibile evoluzione della laguna in base all'attuazione o meno di una serie di interventi legati alla regolamentazione dell'afflusso dei fiumi in mare. In questo contesto, spiccano cinque mappe presenti nel codice marciano autografo *Aricordi di Cristoforo Sabbattino […] per benefitio di essa laguna* (i rilievi sono del 1552, la stesura del codice del 1557), che rappresentano la situazione del bacino lagunare a metà Cinquecento e le diverse prospettive di trasformazione in base a quattro proposte elaborate dai tecnici coinvolti[5]. Tra questi figurano Cristoforo Sabbadino, Domenico dall'Abbaco, Paolo da Castello, Gian Giacomo degli Alberti, Zanini Carraro e Alvise Cornaro [Tiozzo Gobetto 2011a]. La base di partenza per i ragionamenti è la diversa concezione della laguna da parte dei periti, in particolare rispetto agli interessi economici della terraferma. Questo confronto si ricollega

[5] Venezia, Biblioteca Marciana, ms. it. IV, 485 [5350], *Aricordi di Cristoforo Sabbatino, insegnier e proto de l'Officio delle acque, cerca il levar la fiumare del Musone, Dese, Zero e Sille fuori della Laguna, con le risposte a quelli che li contradicono e le opositioni per quelo fate a quello che aricordo loro che si facia per benefitio di essa laguna, MDLVII.*

alla famosa *querelle* sulla laguna tra Alvise Cornaro e Cristoforo Sabbadino. Il primo difendeva le "ragioni della terra", esaltando l'importanza della bonifica e l'opportunità di conquistare sempre nuove terre da coltivare; secondo il suo parere, l'espansione agricola era fondamentale per il destino di Venezia, anche se ciò implicava un affrancamento dalle acque delle zone lagunari poste ai confini della terraferma. D'altra parte, il secondo sosteneva con altrettanto fervore le "ragioni dell'acqua", prefigurando l'allontanamento di tutti i fiumi dalla laguna e considerando l'azione del mare e dei movimenti di marea, opportunamente assecondati, la miglior difesa contro l'interramento e l'impaludamento creato dagli apporti fluviali [Mazzi 1980; D'Alpaos 2010].
In questa prospettiva, le cinque mappe presentate da Sabbadino si qualificano come veri e propri documenti critici, poiché rappresentano un momento di sintesi delle scelte progettuali elaborate in quegli anni, contribuendo ad aprire il dibattito all'interno degli organi istituzionali. Grazie alla loro chiarezza grafica e alla capacità di rappresentare in modo immediato questioni complesse [Svalduz 2006; Boccazzi Mazza 2010], queste carte svolgono un ruolo fondamentale nel promuovere una riflessione collettiva all'interno delle Magistrature veneziane, diventando strumenti indispensabili per comprendere e definire le procedure operative future per governare il territorio. Al di là della loro apparente semplicità, l'osservazione della realtà è estremamente accurata, sia nella rappresentazione della morfologia idrica, dove i canali sono raffigurati con diverse dimensioni e colori in base alla loro grandezza e profondità, sia nella descrizione degli insediamenti e degli interventi umani sulla terraferma: le rettifiche dei canali, spesso indicate in rosso, e i complessi intrecci di corsi d'acqua artificiali. Inoltre, sono chiaramente visibili le possibili conseguenze delle azioni umane sull'ambiente. Nella mappa "secondo il parere di Alvise Cornaro" la situazione tracciata da Sabbadino è allarmante: a causa dello spostamento della foce di alcuni fiumi si preannuncia il rischio di un interramento di gran parte delle aree marginali della laguna, tra cui lo stesso specchio acqueo di Chioggia. In breve, la mappa si rivela ancora una volta per Sabbadino uno strumento privilegiato per dimostrare come i fiumi, il mare e gli uomini siano i peggiori nemici della laguna [Lanaro 2016], mettendo in evidenza come ogni singola parte giochi un ruolo cruciale nel mantenere l'equilibrio dell'intero sistema. La concezione di Sabbadino della laguna come «un tutto organico e dinamico» [Tafuri 1985, 237] risuona profondamente in questo contesto. Infatti, in una visione su larga scala, questa alterazione dell'ecosistema avrebbe inevitabilmente portato, in tempi non troppo lontani, al deterioramento dell'intero bacino e alla compromissione della situazione veneziana, seguendo un percorso già tracciato nella storia di altre città marittime. Pertanto, la strenua difesa dello *status* lagunare chioggiotto non si limita a salvaguardare la singola area, ma si lega indissolubilmente alla salvaguarda dell'intero "sistema laguna" e della sua capitale, come in un corpo umano dove la vita dipende dal funzionamento di ogni singolo componente:

> questa laguna veramente a similitudine di un corpo umano […]. Il core è la città di Venetia. Il fegato a mano drita è la città di Chiozza. A voler che questo corpo si conservi vivo, bello, sano e gagliardo, fa bisogno conservarlo tutto intiero, con tutti li suoi membri sì interiori come esteriori, e darle il viver continuamente, e di più tenerli il fiato sano,



3: Cristoforo Sabbadino, *Pianta della città di Chioggia,* 1557 [ASVe, SEA, Laguna, dis. 16]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

> buono et odorifero. Il cibo veramente suo debbe esser l'acqua del mare salso, il quale lei ogni sei hore lo riceve, e lo ributa in altre sei come padito, che è le crescentie e le descrescentie del mare, che per li porti van fuori et entrano in quella [Cessi 1930]

«Il fegato a mano drita è la città di Chiozza»: la pianta di Chioggia

Nel 1557 Cristoforo Sabbadino elabora un documento grafico eccezionale: la pianta della città di Chioggia (Fig. 3)[6].

A differenza della produzione cartografica convenzionale sabbadiniana, che solitamente è concepita con uno scopo pratico ben definito e prevede un'azione modificatrice e di controllo dello spazio in esame, questo disegno si distingue per la sua funzione puramente celebrativa e personale. Si tratta di un "disegno di città" che non mira a delineare piani operativi o a fornire indicazioni funzionali, ma piuttosto a codificare un'immagine evocativa e a rappresentare uno stato di fatto [Svalduz 2006]. La sua realizzazione non è subordinata alle esigenze specifiche dell'Ufficio; al contrario, è il risultato di una riflessione del proto, che desidera rendere un omaggio sincero e appassionato alla sua città natale. L'assenza di vincoli pratici e di obblighi temporali conferisce alla mappa un valore unico e straordinario, poiché Sabbadino si concede massima libertà espressiva: gli elementi antropici e naturali, spesso minimizzati in produzioni con fini più

[6] ASVe, SEA, Laguna, dis. 16, *Pianta della città di Chioggia.*

utilitaristiche, trovano qui un ampio spazio di rappresentazione, così come viene data massima attenzione a ogni dettaglio architettonico e urbanistico, scegliendo con cura elementi e caratteristiche che riflettono l'identità del luogo. Questo discorso diventa particolarmente chiaro se si considera la coeva "pianta de Venetia"[7]. Pur mantenendo la stessa scala di rappresentazione, quest'ultima riduce la città alla sua struttura essenziale, concentrandosi principalmente sul perimetro esterno e la rete di canali che la attraversano, mentre viene tralasciata la trama interna del tessuto urbano dove si riportano solamente quelle emergenze architettoniche che possono fungere da punti di riferimento. Questo avviene perché altri sono i fini del proto: riportare su carta un ragionamento approfondito sulla "forma della città", e misurare l'estensione della bonifica di terreni che, una volta strappati alle acque, sarebbero diventati edificabili [Svalduz 2010].
La pianta prospettica di Chioggia è priva di scala e presenta un orientamento con il nord verso destra; come altre mappe di Sabbadino la direzione del nord è segnalata con una freccia, l'est con una croce, il sud con la "O" di Ostro e l'ovest con la "P" di Ponente. Presenta un'immagine quasi zenitale per la planimetria, sulla quale viene inserita la veduta a volo d'uccello per quanto concerne gli elementi urbanistici. In essa vengono descritte le molteplici relazioni tra l'acqua e la terra, restituendo una minuziosa visione organica del sito. Le scelte cromatiche rivelano le peculiarità dell'area, caratterizzata da specchi d'acqua, paludi, laghi salmastri e saline, alternati a terre emerse. Il blu rappresenta la fitta rete di canali che attraversano la città e il territorio circostante, mentre il nocciola giallognolo è usato per lo spazio urbano e il nocciola intenso per i bassi fondali lagunari. Viene quindi illustrata la particolare articolazione del tessuto cittadino: in evidenza si notano le strutture pubbliche, l'abitato e le attrezzature di servizio che rendono Chioggia un centro popoloso e ben organizzato dal punto di vista sociale e commerciale [Bevilacqua 2009; Naccari 2013]. Inoltre, la presenza dei toponimi offre informazioni precise sulla destinazione d'uso dei principali edifici.
La città appare costituita da due strette e lunghe isole principali parallele tra loro e da una serie di isolotti di diversa estensione che la circondano come una corona. Si insinuano attraverso il tessuto urbano i canali Vena, Lombardo e Lusenzo che facilitano e velocizzano i trasferimenti via acqua da una parte all'altra della città; i ponti, invece, si offrono come punti di collegamento cruciali tra l'area della Plathea e l'area dell'Ultra Canale, segnando i percorsi principali e garantendo un rapido passaggio tra le diverse zone [Bevilacqua 2001].
Procedendo ad analizzare la mappa in senso orario, ad occidente compaiono numerose isole dalla forma ed estensione variabile, ognuna con una funzione specifica. Tra queste alcune sono sede di cantieri navali "scuheri" (squero) e di "magazeni da sale"; mentre, nella la sequenza più esterna i primi cinque non presentano costruzioni evidenti, tuttavia, sono chiamati "caneva" un termine che suggerisce la presenza di magazzini, probabilmente utilizzati per lo stoccaggio delle merci. Il sesto isolotto, protetto da opere di difesa, ospita il lazzaretto costruito nel 1523 per far fronte alle varie pestilenze che

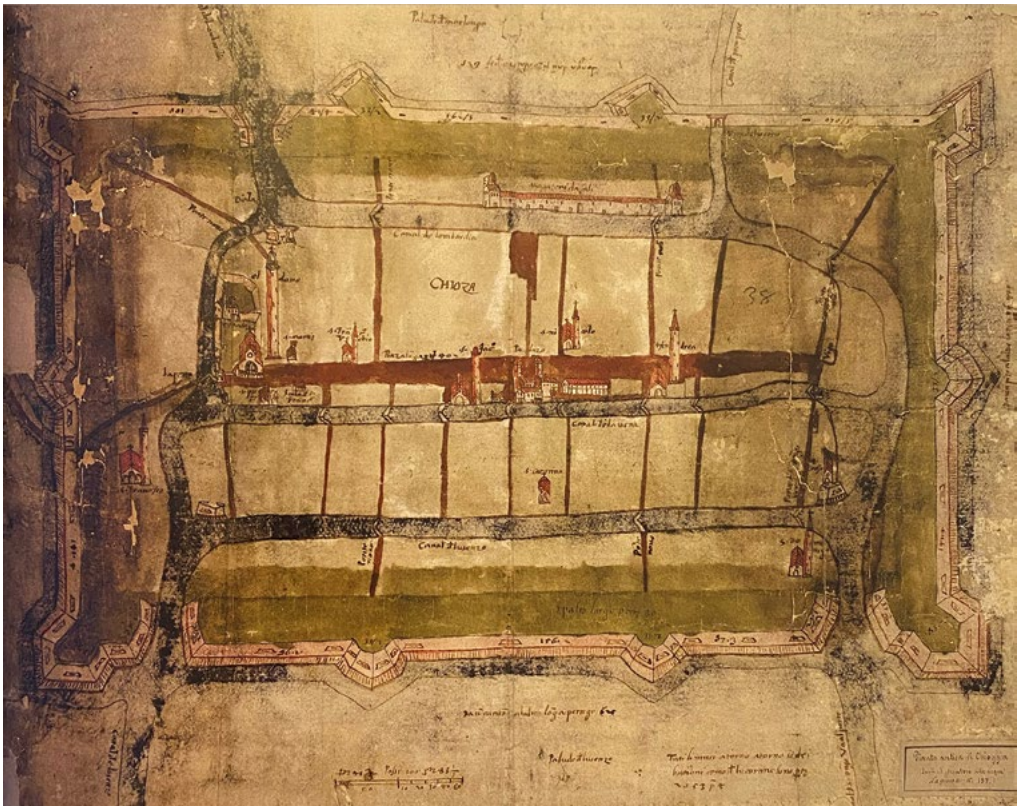
[7] ASVe, SEA, Laguna, dis. 14, *Pianta de Venetia*.

colpirono la città durante tutto il XV secolo [Naccari 2013]. A nord si trova l'ultimo impianto di saline ancora attivo, che testimonia la continuità dell'attività saliniera e il ruolo economico fondamentale che questa ha rivestito per la città. Ad oriente, si scorge un'isola dalla forma allungata che ospita i cantieri navali e, nelle immediate vicinanze, separata da un piccolo canale, un isolotto, completamente circondato da opere di difesa progettate per garantirne la sicurezza e collegato alla città da un ponte in legno, in cui sorge il complesso religioso di San Domenico. Infine, nella parte meridionale si segnalano altre isole, una delle quali ospita due complessi architettonici che rivestono un'importanza notevole nel panorama urbanistico della città: il convento di San Francesco fuori le mura e l'ospedale della Ca' di Dio, destinato all'accoglienza per gli infermi e i pellegrini. Sulla sinistra, un piccolo edificio segna il punto in cui il traghetto, dopo la realizzazione della "chava", collegava l'antica Chioggia con la terraferma. Allo stesso modo, un ponte unisce il quartiere di San Francesco fuori le mura con la porta di Santa Maria, situata all'ingresso della città. Una volta oltrepassata, sulla sinistra si estendeva un ampio spazio che ospitava l'antica cattedrale di Santa Maria e la chiesa di San Martino. L'isola principale, denominata "ultra Platheam", è percorsa in lunghezza dalla strada principale, corrispondente alla medievale "plathea", indicata nella mappa con il toponimo "la piaza".

Nell'asse centrale vi è la convergenza della vita economica e politica della città. Qui si trovano il fondaco delle farine e il granaio, ovvero i depositi delle farine della città, e la pescheria: non a caso sono collocati nelle immediate vicinanze del canale Vena, l'arteria commerciale dalla quale giungevano i natanti carichi delle principali derrate alimentari. Tra questi edifici emerge la sede istituzionale del potere civile, il palazzo pretorio, così come doveva apparire prima dell'incendio agli inizi dell'Ottocento, con un corpo longitudinale delimitato da due alte torri; poco lontano il Monte di Pietà e la scuola pubblica, con annessa l'abitazione del maestro di grammatica [Morari 2001]. Se di fronte al palazzo comunale si era sviluppato il centro del potere politico, attorno alla cattedrale ruotava quello religioso, la cui importanza era stata accentuata fin dal 1110, data di trasferimento della sede vescovile da Malamocco a Chioggia, insieme al capitolo dei canonici e alle reliquie dei Santi Felice e Fortunato, da allora patroni della città.

A rendere unica la pianta di Chioggia è anche la particolare attenzione che Sabbadino dedica alla registrazione dell'edilizia privata. In questa mappa l'ingegnere offre un dettagliato resoconto delle abitazioni, la loro ubicazione e tipologia costruttiva, contribuendo a una comprensione approfondita della struttura urbana.

Lungo l'asse viario principale della città si possono osservare una serie di palazzi dotati di porticato, come stabilito dalle autorità cittadine all'indomani della ricostruzione in seguito alla guerra di Chioggia [Concina 1977]. Alle spalle di questi edifici, riconducibili alle famiglie più illustri e facoltose della città, e oltre il canale Vena, si trovano le abitazioni popolari. Queste case, considerate da alcuni studiosi una derivazione del tipo di *domus* elementare romana, presentano una struttura insediativa non aggregata e sono caratterizzate da uno spazio circostante libero [De Bei 2000; Naccari 2013]. Se si considera la densità e l'organizzazione degli edifici privati, emerge una netta discrepanza tra la parte occidentale e quella orientale della città. Nella prima, si può osservare una



4: Autore ignoto, attribuibile a Cristoforo Sabbadino, *Pianta della città di Chioggia con opere di difesa*, 1540 ca. [ASVe, SEA, Laguna, dis. 157]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

sequenza allineata di edifici che genera la tipica "calle", caratterizzando uno spazio urbano coeso e ben definito. Al contrario, nella parte orientale, persiste ancora la presenza di abitazioni isolate, che riflettono un assetto insediativo preesistente e una struttura urbana meno sviluppata.

Infine, è fondamentale soffermarsi sull'epigrafe con i versi di Domizio Marino trascritta nella parte inferiore della mappa. Questa iscrizione riportata da Sabbadino non solo celebra il legame storico della città con Venezia, ma ne esalta anche l'essenza, descrivendola come «nutrice sua e filiola» fin dalle origini [Cessi 1930, 211]. Questo richiamo a una relazione simbiotica sottolinea come la città abbia sempre affiancato Venezia, rivestendo il ruolo di suddita «fidelissima», o meglio, di «sorella», secondo quanto tramandato dalla tradizione locale [Cessi 1930, 211; Tiozzo Gobetto 2011a]. L'epigrafe, attraverso i suoi riferimenti al passato, invita a una riflessione profonda sulla responsabilità che gravita sul presente. Esorta a limitare qualsiasi intervento che possa tendere a sottovalutare la laguna, che rischia di trasformare la città in una mera realtà di terraferma [Tiozzo Gobetto 2011a]. Per il proto è essenziale preservare la sua identità intrinseca, che è quella di una città d'acqua, la cui sopravvivenza risiede nel suo ambiente lagunare.

In questo contesto, la mappa diventa un documento non solo di celebrazione, ma anche di riflessione e avvertimento: ogni azione che intenda alterare l'equilibrio naturale della laguna non solo minaccia l'ecosistema, ma compromette anche l'eredità culturale e storica della città.

"Chioza in isola": le strategie difensive della Repubblica di Venezia

L'insularità di Chioggia è un tema dominante nella prima metà del XVI quando il binomio isola e penisola divenne oggetto di accesi dibattiti, nei quali si scontrarono punti di vista antitetici.

All'indomani della possente coalizione antiveneziana stipulata a Cambrai (1508), a cui si aggiungeva la sempre incombente minaccia turca, si impose con forza la questione della strategia difensiva nel circuito lagunare. In particolare, era proprio l'area chioggiotta a suscitare le maggiori preoccupazioni per un eventuale assalto da parte del mare [Caniato 1995; Caniato 2012]; e questo è comprensibile se si considera che nella memoria collettiva echeggiava ancora la sconvolgente esperienza dell'assalto marittimo e della temporanea occupazione genovese della cittadina (1379-1380). Se al passaggio tra il tardo Trecento e i primi del Quattrocento si assiste ad una serie di provvedimenti a protezione del porto, una svolta decisiva nell'ideazione e progettazione di un sistema di fortificazioni si verificò nella prima metà del XVI, per poi attuarsi gradualmente sul finire del secolo [Concina 1977; Caniato 2012]. In questo contesto, la cartografia ha sempre svolto un ruolo fondamentale come strumento al servizio della difesa del territorio. Si tratta di mappe con obiettivi specifici, che vanno oltre le più consuete finalità descrittive o topografiche, concentrandosi su aspetti strategici e difensivi, offrendo una visione approfondita delle sfide legate alla protezione e alla gestione del territorio. Inoltre, questa documentazione grafica riporta spesso calcoli tecnici, ed è accompagnata da relazioni e preventivi di spesa estremamente dettagliati: elementi in grado di fornire un quadro operativo e contabile indispensabile per comprendere l'impegno e l'oneroso dispendio di risorse finanziarie e umane per la realizzazione di interventi sul territorio [Tonini 2004; Svalduz 2010]. Diverse mappe riconducibili a Sabbadino offrono una panoramica dei vari progetti legati alla strategia difensiva e rilevano visivamente i differenti approcci e soluzioni, anche contrastanti, suggeriti per migliorare le difese di Chioggia.

La prima, *Laguna 157* (Fig. 4), databile per i contenuti al 1540, mostra la città circondata da mura difensive a somiglianza di quelle poste a difesa delle città di Treviso, Padova o Verona[8]. L'uso di verde acquerellato sfumato nel giallognolo indica l'inclusione di nuovi terreni al di là del canal Lusenzo e Lombardo, riservati per un futuro sviluppo urbano. Una serie di ponti, allineati agli assi trasversali principali della città, collega il centro urbano alle periferie bonificate e agli spalti. Viene poi delineato in modo preciso il circuito murario, a pianta rettangolare e contraddistinto da varchi di terra e d'acqua

[8] ASVe, SEA, Laguna, dis. 157, *Pianta della città di Chioggia con opere di difesa.*

difesi da possenti bastioni. Nella sua analisi dell'edilizia, Sabbadino si concentra principalmente sugli elementi architettonici di maggiore rilevanza e visibilità, senza entrare nei dettagli più minuti delle singole costruzioni. Le chiese, il palazzo comunale e altri edifici significativi nella definizione dell'identità urbana, come il granaio, la pescheria e i magazzini del sale, vengono utilizzati come punti di riferimento per comprendere la struttura urbana e architettonica della città.

Si tratta di un'opera anonima, ma attribuibile a Sabbadino per la similitudine con la *pianta di Chioggia* e lo stile grafico ricollegabile all'ingegnere. La realizzazione di questo disegno è certamente opera di un profondo conoscitore dei luoghi e va ricondotta alla cerchia che sta discutendo di sistemi difensivi attorno a Francesco Maria della Rovere [Tiozzo Gobetto 2011b; Caniato 2012]. Infatti, come sostiene Ennio Concina solo una cultura al di fuori degli ambienti veneziani può aver concepito e proposto un intervento che avrebbe trasformato la cittadina lagunare in una entità di terraferma [Concina 1977]. Pertanto, è probabile che questa pianta rappresenti un "modello" realizzato da Sabbadino sulla scorta delle indicazioni del Duca di Urbino che, incaricato di ideare le fortificazioni dell'area veneziana, considerava Chioggia un elemento cruciale per la difesa della Serenissima, descrivendola "il ganglio fra le difese di terra e di mare", come riportato da Concina. Il progetto di fortificazione di Chioggia è per alcuni aspetti simile a quello pensato da Alvise Cornaro per Venezia. Infatti, il letterato prevedeva di richiudere la laguna in un argine terrapienato rivolto verso terra così da cingerla in una completa cerchia di mura bastionate con cinque porte.

Se proprio in quegli anni si stava sviluppando il mito di Venezia come capitale priva di mura, perché difesa dalle sue acque, anche per Chioggia come scrive Sabbadino «fortificarla a modo de Padoa saria a far un mostro»[9] [Concina 1977]. La 'mostruosità' non deriva solo dalla chiusura fisica della città con mura, ma soprattutto nel dare a un centro urbano, forgiato a similitudine di Venezia, una forma contraria alla sua natura. Il piano di Michele Sanmicheli, che prevedeva di «metar Chioza atorno atorno»[10], cioè di costruire una cerchia di fortificazioni attorno alla città, si allineava meglio con l'idea di preservare l'essenza di Chioggia, mentre si implementavano le misure difensive. Sanmicheli, noto per le sue abilità nella progettazione di fortificazioni, propose un sistema che rispettava la topografia e la struttura della città, permettendo così di accordare la difesa con le caratteristiche naturali e urbanistiche di Chioggia. L'idea centrale della strategia dell'architetto era di utilizzare le acque come difesa naturale, quindi sfruttare la configurazione del territorio per creare una barriera aggiuntiva contro gli assalti esterni. Per rafforzare questa protezione, l'architetto propose l'escavazione di un canale artificiale a sud di Chioggia, che avrebbe avuto il compito di isolare ulteriormente la città dalla terraferma, trasformandola in un'isola ben protetta. Un documento grafico autografo di Sabbadino datato al 7 aprile 1543 riporta su carta il piano di difesa ideato da Sanmicheli[11]. Nella mappa,

[9] ASVe, Consiglio dei Dieci, Secreta, Reg. 5, cc. 91r.-92r.

[10] ASVe, Consiglio dei Dieci, Secreta, Reg. 5, cc. 91r.-92r.

[11] ASVe, SEA, Laguna, dis. 7, *Progetto di "la chava"*.


Vigne
Vigne
Vigne

Laguna 7 (Fig. 5), sono chiaramente indicate le terre emerse oggetto dell'intervento e le aree che sarebbero state modificate per realizzare il nuovo canale, quest'ultimo segnalato attraverso una serie di annotazioni e misurazioni che descrivono l'estensione e la forma del progetto. Nel contesto raffigurato, si vedono edifici rurali sparsi e appezzamenti coltivati, suggerendo come all'epoca esistesse una zona prevalentemente agricola con una struttura insediativa diffusa. All'estremità destra della pianta emergono alcuni insediamenti monastici di rilievo, come San Francesco Fuori le Mura e la Ca' di Dio che, nella ridefinizione dei limiti urbani, si troveranno ad essere collocati ai margini del centro abitato. Capiamo bene come il piano di Sanmicheli rifletta una comprensione profonda delle esigenze difensive e un approccio innovativo che considerava la combinazione di elementi naturali e artificiali per ottimizzare la protezione della città: tale progetto viene dunque ritenuto da Concina «utopia della città felice» e considerato un documento significativo «della sapienza e sensibilità di Sanmicheli urbanista e pianificatore» [Concina 1977, 95-96].

Contemporaneamente, viene effettuato un rilevante potenziamento delle difese portuali, già da tempo poste sotto la sorveglianza del Castello della Lova, una struttura fortificata di pianta quadrangolare che include anche un imponente mastio, anch'esso di forma quadrilatera, come è ben documentato in diverse rappresentazioni grafiche tra il Cinquecento e il Settecento, sia in pianta che in alzato, che ne mostrano i dettagli architettonici e le caratteristiche difensive.

Per garantire che l'opera fosse realizzata con «quel menor strepito che si possi», l'incarico per l'esecuzione dei lavori viene conferita all'Ufficio sopra le Acque, con la partecipazione di Cristoforo Sabbadino, custode ai lavori della fortezza, e la soprintendenza di Antonio Cappello. I lavori, avviati nel 1541 e completati entro il 1543, portarono alla realizzazione di quello che oggi è conosciuto come il Castello di San Felice [Concina 1977; Concina 1995; Tiozzo Gobetto 1999; Caniato 2012]. Del progetto rimane un disegno particolarmente dettagliato, conservato al Museo Correr di Venezia[12], eseguito con colorazioni ad acquerello, che offre una rappresentazione d'insieme di quanto pianificato. Il disegno, pur essendo anonimo, è attribuito a Sabbadino grazie a una nota di ordinazione allegata del giugno 1538, riguardante la fornitura di legnami di larice per la costruzione del castello[13]. Questa nota, firmata dal proto stesso, conferma il suo coinvolgimento diretto nel progetto e stabilirebbe un possibile legame con il documento grafico [Tonini 2004]. Il Castello di San Felice è costruito in un punto strategico di congiunzione tra il mare, la laguna e il litorale, una posizione cruciale per la difesa. Da questo bastione, si diramano due cortine difensive: una si estende verso il mare, per proteggere l'accesso marittimo, mentre l'altra si dirige verso il litorale, per salvaguardare la zona costiera. All'interno del perimetro fortificato sono segnati elementi paesaggistici

[12] Venezia, Museo Correr, FMCV ms. PDC 848/32, *Piano della fortezza fatta al porto di Chiozza*.

[13] Si tratta di una serie di polizze di pagamento delle maestranze e per la fornitura di materiali sottoscritte dal direttore dei lavori Cristoforo Sabbadino. Venezia, Museo di palazzo Mocenigo, Archivio Cappello, *Registro di spese per la fortificazione del porto di Chioggia*, 1538.

e strutturali significativi oltre alla fortezza, come un bacino paludoso noto come la «bassura» e la chiesetta medievale di San Nicolò.
In conclusione, dall'analisi della cartografia sabbadiniana dedicata a Chioggia emergono alcune riflessioni significative. Sebbene realizzate con finalità diverse e a varie scale di rappresentazione, queste mappe sono accomunate da un unico obiettivo: la strenua difesa da parte di Sabbadino dello *status* originario della sua città natale. Indipendentemente dalla loro specifica funzione, che può spaziare da una semplice descrizione topografica, come la pianta prospettica della città, alla pianificazione territoriale e difensiva, ogni carta riflette il costante impegno nella protezione e gestione delle delicate dinamiche ambientali e idrauliche che caratterizzano la cittadina lagunare. Attraverso la loro straordinaria accuratezza e precisione, queste opere testimoniano lo sforzo di Sabbadino nel descrivere lo stato di fatto del territorio, concepire e progettare misure adeguate a preservare l'equilibrio della laguna e a garantirne la salvaguardia nel tempo, combinando l'osservazione diretta con le conoscenze scientifiche dell'epoca.
Le mappe di Cristoforo Sabbadino così analizzate si configurano come un tassello visivo di un discorso più ampio che caratterizza la Serenissima a metà Cinquecento; esse intrecciano interessi ambientali, politici, militari e amministrativi, riflettendo la complessa e intersecata rete di dinamiche che toccano la gestione, la tutela e la difesa del territorio. Inoltre, questi elaborati fungono da punto di raccordo tra i vari ambiti della geografia come morfologia, idrografia, urbanistica e toponomastica, integrando al contempo interessi interdisciplinari che spaziano dal disegno all'architettura [Svalduz 2006].

Bibliografia

BEVILACQUA E. (1970). *La cartografia storica della laguna di Venezia*, in *Mostra storica della laguna veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, pp. 141-146.

BEVILACQUA M.G. (2001). *Ponti di Chioggia,* Conselve, Think Adv.

BEVILACQUA M.G. (2009). *Impatto umano sulla Laguna di Chioggia, trasformazioni ambientali e modificazioni territoriali tra passato e presente*, tesi di dottorato, relatore A. Goletti, Università degli studi della Tuscia, Viterbo.

BOCCAZZI MAZZA, B. (2010). *La cartografia del territorio veneto come percezione del dominio (sec. XVI)*, in «Bollettino A.I.C.», n. 139-140, pp. 225-239.

BULLO E., ELIA, A. (1994). *La pianta prospettica di Cristoforo Sabbadino (1557)*, in «Chioggia. Rivista di Studi e Ricerche», n. 11, pp. 125-139.

CALABI D. (2015). *Le ragioni di questa mostra*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, 26 settembre 2015- 14 febbraio 2016) a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, pp. 25-29.

CANIATO G., TURRI E., ZANETTI M. (1995). *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre.

CANIATO G. (1995). *L'organismo delicato: il governo idraulico e ambientale*, in *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre, pp. 227-247.

CANIATO G. (2012). *L'epoca veneta*, in *Il sistema delle fortificazioni dei litorali*, Venezia, Regione Veneto, pp. 20-61.

CESSI R., a cura di (1930), *Discorsi sopra la laguna di Cristoforo Sabbadino,* Antichi scrittori di idraulica veneta, vol. II, parte I, Venezia, s.e. (ristampa anastatica dell'edizione del 1930, Venezia).

CESSI R., a cura di (1941). *Scritture sopra la laguna di Alvise Cornaro, Cristoforo Sabbadino: Antichi scrittori di idraulica veneta*, vol. II, parte II, Venezia, C. Ferrari.

CESSI R., SPADA N., a cura di (1952). *La difesa idraulica della laguna veneta nel sec. XVI. Relazioni dei periti*, Antichi scrittori di idraulica veneta, vol. III, Venezia, s.e.

CONCINA E. (1977). *Chioggia. Saggio di storia urbanistica dalla formazione al 1870*, Treviso, Canova.

CONCINA, E. (1995). *Le fortificazioni lagunari fra il tardo Medioevo e il secolo XIX*, in *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre, pp. 249-269.

D'ALPAOS L. (2010). *L'evoluzione morfologica della Laguna di Venezia attraverso la lettura di alcune mappe storiche e delle sue carte idrografiche*, Venezia, Comune di Venezia.

DE BEI, U. (2000). *La consistenza urbano-edilizia-architettonica di Chioggia attraverso l'analisi dell'asse urbano del centro storico*, in "Chioggia. Rivista di studi e ricerche", n. 17, pp. 231-241.

FERRIGHI A. (2015). *La laguna si trasforma*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, 26 settembre 2015- 14 febbraio 2016) a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, pp. 122-125.

GIBIN C., RAVAGNAN S., ELIA A., a cura di (2013). *Chioggia, la laguna di Venezia e lo studio delle acque nel Cinquecento: Cristoforo Sabbadino*, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.

LANARO P. (2016). *Venezia, la laguna, le coste*, in *Paesaggi delle Venezie: storia ed economia*, a cura di G.P. Brogiolo, A. Leonardi, C. Tosco, Venezia, Marsilio, 478-489.

MAZZI G. (1980). *La cartografia per il mito: le immagini di Venezia nel Cinquecento*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, pp. 50-58.

MEGGIATO S., RIZZI F. (2015). *Mappa schematica della laguna delimitata dai porti di Brondolo e di Jesolo*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, 26 settembre 2015- 14 febbraio 2016) a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, pp. 126-128.

MORACHIELLO P. (1980). *Alvise Cornaro e Cristoforo Sabbadino: un dialogo sulle tecniche e sulla Natura*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Padova, Comune di Padova, pp. 130-138.

MORARI P. (2001). *Storia di Chioggia,* ristampa anastatica con introduzione di Perini S., Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.

NACCARI A. (2013). *Chioggia nella mappa di Cristoforo Sabbadino (1557)*, in *Chioggia, la laguna di Venezia e lo studio delle acque nel Cinquecento: Cristoforo Sabbadino*, a cura di C. Gibin, S. Ravagnan, A. Elia, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.

PERINI S. (2013). *La Chioggia del Sabbadino. Aspetti dell'ambiente fisico e sociale*, in *Chioggia, la laguna di Venezia e lo studio delle acque nel Cinquecento: Cristoforo Sabbadino*, a cura di C. Gibin, S. Ravagnan, A. Elia, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.

SVALDUZ E. (2004). *Al servizio del magistrato. I proti alle acque nel corso del primo secolo di attività*, in *"Architetto sia l'ingegniero che discorre". Ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*, a cura di G. Mazzi, S. Zaggia, Venezia, Marsilio, pp. 233-268.

SVALDUZ E. (2006). *Visti dall'acqua: i disegni del «far di città» e la manutenzione urbana*, in *Fare la città. Salvaguardia e manutenzione urbana a Venezia in età moderna*, a cura di D. Calabi et al., Milano, Mondadori, pp. 71-96.

SVALDUZ E. (2010). *Tre disegni per una pianta: la "pianta de Venetia" di Cristoforo Sabbadino (1557)*, in *Rappresentare la città: topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folin, Reggio Emilia, Diabasis, pp. 201-224.

SVALDUZ E. (2013). *Venice 1557: Sabbadino's City Plan*, in *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750. Essays in Honour of Deborah Howard*, a cura di N. Avcioglu, E. Jones, Farnham, Ashgate, pp. 71-86.

TAFURI M. (1985). *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi.

TIOZZO GOBETTO P. G. (1999). *Il forte San Felice di Chioggia*, Venezia, Stampa Poligrafica Venezia.

TIOZZO GOBETTO P. G. (2011a). *Sabbadino ambientalista della laguna*, in *Il sistema laguna a metà Cinquecento,* a cura di P. G. Tiozzo Gobetto, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio, pp. 257-263.

TIOZZO GOBETTO P.G., a cura di (2011b). *Il sistema laguna a metà Cinquecento,* Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.

TONINI C. (2004). *Il governo del territorio. La difesa: fortificazioni e battaglie*, in *Il territorio nella società dell'informazione. Dalla cartografia ai sistemi digitali*, a cura di A. Cantile, Firenze, Istituto geografico militare, p. 81.

ZENDRINI B. (1811). *Memorie storiche dello stato antico e moderno delle lagune di Venezia e di que' fiumi che restarono divertiti per la conservazione della medesima*, Padova, 1811 (ristampa anastatica Sala Bolognese 1998).

ADRIA E «L'ANTICO ADRIANO, ORA CANAL BIANCO»: LA RAPPRESENTAZIONE DEL CENTRO URBANO TRA TERRA E ACQUE

Giulia Becevello

Abstract

The paper aims to reflect on the "artistic" aspects of the representations of Adria during the Modern Age with regard to maps, views and profiles. The attention of cartographers was focused on the description of the city situated in the region called "Basso Polesine", whose urban centre was originally tripartite: the Canalbianco, formerly known as Adriano, split into two branches before entering the urban area. This feature is evident in the maps relating to the Polesine region too, in which the faithful reproduction of the hydrographic network and of the extensive reclamation lands is also achieved by colours reproducing the "nature" of the represented elements. These aesthetically relevant testimonies make it possible to read the transformations occurred over the centuries in the relationship between land and water.

Keywords

Adria, Maps, Rivers, Reclamation lands.

Introduzione

La città di Adria occupa un ruolo di notevole importanza nel territorio del Basso Polesine, poiché costituisce il centro abitato principale sia per dimensioni che per peso storico e politico. Dal punto di vista geografico e urbano, Adria ha assunto le caratteristiche attuali perché è attraversata dal ramo del fiume Po anticamente denominato Adriano e oggi chiamato Canalbianco, che ne ha condizionato lo sviluppo e da sempre definito l'immagine. Si tratta di un corso d'acqua che ricalca l'antica diramazione del Po noto come "Po di Adria", che scorreva all'interno della città. Su di esso, in epoca romana, si impostò il fiume Tartaro, poi modificato nel Canalbianco a partire dalla fine del medioevo, quando furono attuati alcuni interventi di convoglio di acque entro un corso arginato artificialmente e progressivamente ultimato tra la metà del XV e l'inizio del XVII secolo [Sa. Bedetti 2014, 16].

Tale rapporto con le acque è ben evidente anche negli scritti di numerosi autori e storici locali che hanno tratteggiato la città con puntuali descrizioni. A questo proposito, è possibile ricorrere alle parole di Francesco Girolamo Bocchi, celebre fondatore del museo

archeologico di Adria e studioso della storia della città [Cappellini 1936, 140]. Egli ricordava che «l'antico Adriano, ora Canal Bianco, nell'entrarvi abbraccia la porzion ch'è nel mezzo con due rami, i quali inferiormente ricongiungendosi vi formano un'isola alle altre due parti riunita con varii ponti» [F. G. Bocchi 1831, 33]. L'originaria tripartizione del centro abitato derivava infatti dai due rami in cui il fiume si divideva prima di entrare nel nucleo urbano, dando origine a tre zone principali. Il quartiere meridionale è detto "della Tomba": qui probabilmente sorse la prima cattedrale della città, in prossimità di un cimitero romano posto ai margini del vecchio nucleo abitato. Nel corso dell'XI secolo, la cattedrale fu trasferita nel borgo settentrionale, al di là del ramo principale del Canalbianco che costituiva una sicura protezione, insieme al canale cosiddetto "della Chilla": la zona, che era circondata da fortificazioni, prese quindi il nome di "Castello" e qui trovarono spazio anche tutti gli edifici di governo della Comunità [Rondina 2009, 29-31, 85-89; Sa. Bedetti 2014, 16-18]. Al centro, tra i due borghi, restava l'isola, a sua volta organizzata in parrocchie.
Questa conformazione avrebbe contraddistinto per secoli le rappresentazioni della città, nel costante e complesso rapporto tra terre e acque. Sono molti i casi, soprattutto nel Basso Veneto, in cui questa interazione diventa un elemento distintivo per lo sviluppo delle città, basti pensare ai centri lagunari come Chioggia, ma anche ai nuclei abitati sorti lungo il corso delle acque, come Rovigo o Loreo per citare il territorio polesano.

La definizione di un'immagine: Adria nella cartografia storica

La conformazione di Adria compare già nelle mappe cinquecentesche che rappresentano aree non di rado molto estese, volte a definire la fitta rete di fiumi e canali che contraddistinguevano il Polesine, con ampie paludi e alcune zone progressivamente ridotte a coltura. Nonostante la complessità di gestione, si trattava comunque di un'area strategica per le comunicazioni e gli scambi commerciali tra Ferrara e Venezia, ma anche tra la Lombardia e il mare Adriatico [Mazzetti 1994, 47]. La riproduzione dettagliata del territorio era funzionale anche al suo controllo perché, come ricorda Massimo Rossi, il Polesine rivestì un ruolo di primaria importanza nell'ambito della Terraferma quando si sostituirono progressivamente alle "ragioni del mare" nuovi «impieghi finanziari più sicuri e redditizi: le bonifiche dei terreni paludosi». Si costituirono così nuove magistrature preposte a queste funzioni, in particolare i Provveditori sopra beni inculti e, di conseguenza, si resero protagonisti proti e tecnici incaricati, tra le altre attività, di rappresentare il territorio [Rossi 1994, 52]. Il loro costante lavoro consentiva di ottenere fondamentali documenti relativi alla situazione idrografica generale. Così, anche se non sempre basati «su una regolare intelaiatura geometrica», questi prodotti si traducevano in precise immagini delle zone rappresentate. Come osservava la studiosa Eugenia Bevilacqua in una più ampia riflessione dedicata alla Laguna di Venezia, gli interventi poi realizzati in merito alla gestione delle acque sono intimamente connessi alla «documentazione sia archivistica che cartografica della Serenissima»: nell'insieme essa costituisce un «grande patrimonio culturale» della Repubblica veneziana [Bevilacqua 1992, 42, 59].



1: Cristoforo Sabbadino (attr.), *Il bacino idrografico del "mare di Venezia"*, 1558 [ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Diversi, 119, particolare, Su concessione del Ministero della Cultura - prot. ASVe 3405/2024].

A questo proposito, un interessante esempio è la rappresentazione del bacino idrografico del "mare di Venezia", conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia[1]. Essa fu realizzata nel 1558 nell'ambito dei collaboratori del famoso cartografo Cristoforo Sabbadino. Si tratta di un'ampia mappa che ritrae un territorio particolarmente esteso che va da Comacchio e Modena a sud e fino all'arco prealpino a nord. L'autore indica con grande puntualità le città e le località principali, inserendole all'interno del fitto snodarsi e intrecciarsi di fiumi e canali, spesso delimitati da filari di alberi, analogamente a quanto accade per le principali vie terrestri. Finemente rappresentato è il corso del Po nel settore sinistro. Il fiume, dopo aver lambito con una delle sue derivazioni la città murata di Ferrara, si ramifica nel grande apparato deltizio: quest'ultimo si sviluppa oltre le dune litoranee in cui sono riconoscibili le residue formazioni boschive, estese ininterrottamente da Comacchio fino a Brondolo, corrispondente quest'ultimo a un antico centro abitato sul Mare Adriatico, progressivamente inurbato nel tessuto cittadino di Chioggia [Caniato, Turri, Zanetti 1995, 228-229; Tiozzo Gobetto 2011, 172-173]. Considerando il dettaglio relativo alla città di Adria raffigurato in questa rappresentazione (Fig. 1), si può verificare la puntualità esecutiva del perito nel definire alcuni aspetti della città,

[1] Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Diversi, 119.

rimarcando ancora una volta lo stretto dialogo tra terra e acque: il centro urbano è attraversato dal Canalbianco che si biforca creando una separazione tra le costruzioni esistenti. Inoltre, Adria si sviluppa avendo per limiti geografici il canale della Chilla a nord e quello del Dragonzo a sud [Canato 1987, 63]. A riprova del fatto che questa rappresentazione del capoluogo del Basso Polesine ricorre anche in altre mappe dell'ambito di Cristoforo Sabbadino, è possibile citare un secondo esempio relativo al corso di Adige, Adigetto e Canalbianco nel Basso Polesine[2] [Tiozzo Gobetto 2011, 209]: osservandone i particolari, si nota che nella più ampia area del "Foresto di Ari", ossia di Adria, la città compare circondata dalle acque e simile nell'impostazione generale precedentemente delineata. Il cartografo segnala case e chiese, enfatizzandole attraverso l'uso del colore rosso per descrivere i tetti e del rosa per le pareti. Intorno, il fiume si suddivide in rami secondari e canali nel territorio circostante, paludoso, con un'ampia zona boscosa e punteggiato da piccoli centri abitati.
Le mappe in oggetto forniscono quindi una rappresentazione grafica che si può avvicinare alle parole del celebre oratore Luigi Groto, pronunciate nel 1569, a pochi anni di distanza dall'esecuzione di queste testimonianze cartografiche:

> L'acque di tanti canali sostenute contrastano le doccie, che non si possono aprire, e le campagne che non si possono scolare. Si che le campagne delle pioggie allegate per non poter far l'ufficio loro si rimangono accidiose, e i condotti dalle lor porte chiusi, per non poter essercitare l'opera si restano occiosi. Così il Verno non è ordine di seminare, e la State non è speranza di raccogliere, et la maggior parte dell'anno l'acque riempiono i campi divenuti laghi, e le case già diventate cisterne; onde non si semina, né si pianta, e se pur si pianta, o si semina nelle possessioni guazzose non sorgono, e non nascono i semi già sotterrati e languiscono, e muoiono gli alberi già cresciuti. E si posseditori invece di mietere pescano, e in luogo di posseder ville possiedon valli: l'habitazioni fatte umide, e lotose prendono pessime e perniciose qualità; gli habitatori fatti cagionevoli, e mal sani contraggono lunghe, e pericolose infermità [Groto 1569].

In questa occasione, il poeta e scrittore, noto anche come "Cieco d'Adria", aveva presentato la sua orazione per sostenere la realizzazione del cosiddetto Taglio di Porto Viro, imponente opera idraulica in seguito realizzata tra il 1600 e il 1604 con l'obiettivo di deviare il corso del fiume Po verso sud ed evitare così l'interramento della laguna [Cappellini 1936, 146; Zambon 1987, 70-73].
Dunque tra il XVI e il XVII secolo, sono numerosi gli esempi di rappresentazioni del territorio polesano volti a documentare l'imponente opera di bonifica e di regolazione del deflusso delle acque in cui compare Adria nel più ampio panorama segnato da fiumi e dalle loro ramificazioni. È il caso infatti anche del *Disegno del Polesine con parti confinanti*[3] realizzato nella seconda metà del Cinquecento dall'ingegnere idraulico e perito ordinario dei beni inculti Cristoforo Sorte [Contegiacomo 1994, 62].

---

[2] ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Adige, 162.

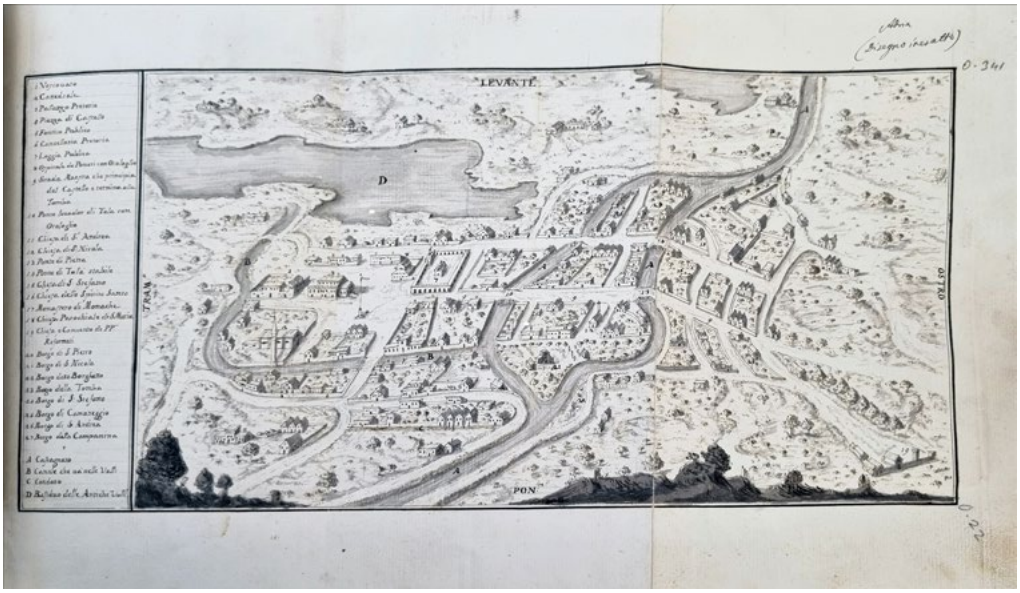
[3] Rovigo, Accademia dei Concordi, Pinacoteca, pergamena n. 309.

Adria nelle mappe settecentesche

A partire dal XVIII secolo, si riscontrano interessanti rappresentazioni cartografiche specificamente dedicate alla città in cui si codificano alcuni elementi fondamentali per la descrizione del tessuto cittadino. Tra questi, ad esempio, l'isola centrale diventa assoluta protagonista. Ciascuna delle mappe che saranno considerate risalenti a questo periodo dimostra una volontà di proporre precise descrizioni della realtà urbana, seguendo da un lato un notevole livello di obiettività descrittiva, dall'altro le inevitabili scelte tecniche e formali operate dai diversi autori. Ogni elaborato grafico va quindi ricondotto al preciso contesto in cui è stato prodotto [Ghironi 1995, 12].
Un'interessante veduta di Adria data alla prima metà del Settecento[4] e offre un'utile testimonianza relativa all'assetto raggiunto dalla città, nonostante alcuni errori e numerose semplificazioni per quanto concerne le proporzioni e la raffigurazione degli edifici [Ghironi 1995, scheda 57]. Il disegno, realizzato a penna da un autore purtroppo anonimo, dà avvio a una prassi poi consolidatasi per quanto riguarda il punto di vista da cui è rappresentata la città. È molto probabile che, per rendere più visibile la conformazione dell'isola centrale e dei borghi sviluppatisi a nord e a sud, i cartografi abbiano introdotto una visione da ovest, collocando nella parte superiore della mappa non tanto il più usuale nord, ma l'area orientale della città. In questo modo, risultava evidente anche il corso del Canalbianco, contraddistinto nella mappa in esame da una serie di frecce a indicazione della direzione della corrente.
Senza dubbio però una grande qualità esecutiva si raggiunse con la *Veduta di Adria*[5] risalente al 1747 (Fig. 2) e anch'essa oggi conservata presso l'Archivio Storico della Biblioteca Civica di Adria [Ghironi 1995, scheda 58]. La mappa fa parte del primo dei tre volumi intitolati *Memorie e documenti spettanti la città di Adria* realizzati da Ottavio Bocchi, celebre avvocato adriese che svolse la sua professione principalmente a Venezia, ma che si dedicò anche a estese ricerche archeologiche e alla raccolta di una ricca collezione di documenti e testimonianze relativi alla città del Basso Polesine [Cappellini 1936, 146].
Nel disegno in esame, eseguito a penna con colorazioni ad acquerello, alcuni elementi che definivano la città sono enfatizzati attraverso il sapiente uso delle gradazioni di grigio. Le acque, in particolare, attraversano Adria con sottili onde delineate in punta di pennello e il «canale che va nelle valli» prosegue verso nord fino all'ampio «residuo delle antiche valli» stesse, un'area paludosa e non bonificata che fornisce una ben chiara idea del paesaggio che ancora nel XVIII secolo circondava il centro di Adria. Le zone in cui quest'ultimo era suddiviso per la presenza delle acque erano collegate attraverso vari ponti, alcuni dei quali minuziosamente descritti da Francesco Antonio Bocchi, che ricordava «un di essi sul ramo sinistro è levatojo, a comodo della navigazione. Un altro

[4] Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, n. 837a.

[5] Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, b. 148, «Adria con descrizione dei borghi».



2: Autore ignoto, *Veduta di Adria nella raccolta di Ottavio Bocchi*, 1747 [Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Grotto", Archivio Comunale Antico, b. 148, «Adria con descrizione dei borghi», su gentile concessione, prot. 39123/2024 del 12/09/2024].

è di pietra sul ramo destro. Ambedue imboccano la strada maggiore, che distendesi da mezzodì a tramontana, e quasi con linea retta segna il mezzo dell'abitato», in cui si costituiva l'asse Duomo-San Nicola-Basilica della Tomba. Lungo questo collegamento anche nella mappa si riconoscono alcune costruzioni in muratura, mentre nelle parti più esterne numerosi sono gli esempi di edilizia minore, in legno, canna e argilla [Canato 1987, 63-64]. Bocchi aggiungeva che «oltre di detta strada parecchie altre vie con varie direzioni conducono tanto nell'isola, quanto nelle parti fuor d'essa tutte abbondanti di abitazioni» [F. G. Bocchi 1831, 33].

Con grande perizia sono delineati i principali edifici della città, tra cui chiese e complessi religiosi, palazzi pubblici e nobiliari, molti dei quali descritti nell'elenco di trentun toponimi che accompagna la rappresentazione (Fig. 2). Oltre al nucleo più antico della città, ossia l'isola formata dai due rami del Canalbianco, la parte più settentrionale del territorio era quella privilegiata per la presenza degli edifici pubblici più rappresentativi della vita civile e religiosa, come il Vescovado, la Cancelleria, il Palazzo pretorio, la Cattedrale, l'«Ospedale de Poveri con Orologio» e il Fondaco, disposti attorno alla piazza detta del Castello o Maggiore. Come osservava Carlo Canato, «il centro politico ed economico non coincide quindi con il centro geografico né con la parte più protetta dalle inondazioni: tripartizione geografica e struttura funzionale si intrecciano pertanto definendo caratteristiche peculiari per ogni singola parte» [Canato 1987, 63-64]. La mappa costituisce una fondamentale testimonianza, se si considera che all'inizio del XIX secolo furono distrutte alcune tra le costruzioni più antiche e significative



3: Marco Sebastiano Giampiccoli da Angelo Franciosi, *Veduta di Adria*, 1779 ca. [Belluno, Museo Civico, Fondo Alpago-Novello].

della Magnifica Comunità di Adria allo scopo di creare una piazza adeguata alla nuova Cattedrale, la cui costruzione ebbe inizio nel 1776 [Rondina 2009, 89].
A pochi anni di distanza dalla *Veduta di Adria* del 1747, Giovanni Carlo Zanolivani, ingegnere e pubblico perito agrimensore, realizzò intorno al 1767 una seconda *Veduta* della città, da cui Antonio Zaballi ricavò nel 1770 un'incisione inclusa nel primo volume delle *Città d'Italia* di Cesare Orlandi e considerata la prima immagine a stampa dedicata al centro del Basso Polesine [Ghironi 1995, schede 59-60]. Una copia del disegno dello Zanolivani, oggi purtroppo perduto, si trova presso l'Archivio della Biblioteca Civica di Adria[6] e rappresenta il nucleo cittadino, rendendo ben evidenti le disparità nella qualità architettonica degli edifici che componevano i borghi. Tale situazione si sarebbe protratta a lungo, considerando che ancora nel 1817 all'interno del centro cittadino si contavano circa duecento casoni, ossia abitazioni di tipo rustico ricoperti di paglia, a pianta rettangolare e con tetto fortemente spiovente [Bevilacqua 1984, 290]. Francesco Antonio Bocchi nella sua *Storia dell'antica Adria e del Polesine di Rovigo* pubblicata nel

[6] Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, b. 148, Disegno a mano 0. 321, «Adria 1767».

1879 avrebbe confermato che «nelle campagne ed anche in qualche vicolo di città, come nel San Pietro e nel Canareggio di Adria» si poteva trovare «qualche tugurio, cui non si può appressare senza sospettarlo ricettacolo d'immondo bestiame», nonostante stessero progressivamente iniziando a scomparire gli «umidi fetenti abituri di canna» [F. A. Bocchi 1879, 77].
Infine, a partire da un disegno o un dipinto di Angelo Franciosi, nel 1779 Marco Sebastiano Giampiccoli ritrasse la città in un'ulteriore *Veduta di Adria* (Fig. 3), un'incisione su rame che ne offriva una visione ancora una volta da ovest, ma da un punto di vista più ribassato[7]. Il risultato è un ampio panorama in cui, data la profondità della prospettiva, è possibile riconoscere sia le principali emergenze architettoniche, sia il contesto ambientale in cui era inserita Adria sul finire del Settecento [Ghironi 1995, scheda 61]. Nella sequenza di architetture pubbliche e religiose, si riconosce chiaramente il campanile della cattedrale sulla sinistra, con accanto il Palazzo vescovile. Altrettanto puntuale è la definizione della Torre dell'orologio, davanti alla quale si identifica il ponte levatoio in legno che consentiva di accedere all'isola centrale. In quest'area si distinguono i campanili delle chiese di Sant'Andrea e San Nicola, in un contesto fittamente abitato, formato da case organizzate su più livelli. Infine, anche l'area meridionale era contraddistinta dalle torri campanarie delle cosiddette Monache e della parrocchia della Tomba. In primo piano però, è ancora una volta il Canalbianco, via di comunicazione importante per l'accesso alla città e per questo attraversato da imbarcazioni di vario tipo. Lungo le sponde, oltre due vie terrestri, compaiono i primi fabbricati agricoli con rustici: ne è un esempio il complesso di edifici sulla sinistra, composto da una casa padronale su tre livelli, con un ampio arcone al piano terreno e camini alla veneziana, questi ultimi peraltro largamente diffusi in tutta l'area polesana soprattutto per quanto concerne le case rurali disseminate nelle campagne [Cavriani 1981]. Attorno al corpo principale si dispongono una piccola abitazione con accesso anche dall'esterno e due depositi, uno con tetto di paglia e l'altro di fattura più solida e dall'aspetto imponente.
Anche in questo caso, il notevole dettaglio raggiunto consente di apprezzare la conformazione della città, restituendo un'opera incisoria di ottima fattura, ma soprattutto uno strumento utile per la comprensione del centro del Basso Polesine e del contesto in cui si inseriva sul finire del Settecento.

Adria e il suo territorio, Adria nel suo territorio

Il legame tra la città e il Po è altrettanto evidente nelle mappe relative al territorio polesano, in cui la fedeltà nella riproduzione della rete idrografica del Delta e delle estese terre di bonifica è ottenuta anche con l'uso di colori coerenti con la "natura" degli elementi rappresentati. In un contesto scarsamente caratterizzato da centri abitati, Adria, insieme a Loreo e Cavarzere, costituiva un riferimento fondamentale per le sue antiche origini.

[7] Belluno, Museo Civico, Fondo Alpago-Novello.

Tali esempi di cartografia storica sono soprattutto il risultato di una «paziente fatica di osservazione e rilevazione destinata a produrre strumenti di riferimento e di lavoro per precise esigenze pratiche», ma, osservando gli esiti di questi lavori, «si rimane colpiti soprattutto dalla loro bellezza». Emerge spesso «l'interpretazione personale» dell'autore: le mappe assumono quindi una «prorompente valenza artistica». Così, ciascuna rappresentazione è da un lato una manifestazione dei fini pragmatici per cui è stata concepita, ma dall'altro si traduce in un prodotto creativo composto da codici e simboli immediatamente riconoscibili, esito delle abilità grafiche dei cartografi e dei tecnici che agivano sulla carta e operavano anche in quest'area del Polesine [Fantelli 1994, 9]. Tali riflessioni ben si adattano agli esempi considerati in questa sede: un caso eloquente è una rappresentazione cartografica conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia realizzata nel 1734 dal perito ordinario Antonio Gornizai. Egli ritrae l'area compresa tra l'Adige, il condotto della Val di Dentro e il Canalbianco (o Castagnaro)[8]: tutti i fiumi, i corsi d'acqua e i canali sono definiti attraverso il blu intenso, mentre le terre di proprietà delle famiglie presenti sono lasciate a risparmio o delimitate con un perimetro segnalato con veloci pennellate verdi. Ma, considerando più nel dettaglio la rappresentazione di Adria, è possibile constatare come il centro abitato sia definito nelle sue caratteristiche fondamentali con pochi ma indicativi elementi. Chiaramente riconoscibile è l'isola centrale, che appare densamente edificata attorno all'asse stradale principale e collegata attraverso due ponti al borgo meridionale e a quello settentrionale. Quest'ultimo è contraddistinto dalla rappresentazione del polo religioso, con la Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo e, poco distante, il vescovato. Il ritratto di Adria è completato da Antonio Gornizai che distingue i casoni più periferici con tetto di paglia, servendosi del colore giallo proprio a indicare la copertura differente rispetto alle tegole e ai coppi usati nelle abitazioni più centrali. In generale, l'obiettivo della mappa è quello di analizzare il corso delle acque nel territorio sopra descritto e, in particolare, di

> […] costruire una chiavica nel proprio condotto, perché resti chiusa in quei tempi, che l'acque del Castagnaro, o Canal Bianco, ingrossandosi per la canaletta potessero causar rigurgiti nel loro scolo, e resti aperta negl'altri tempi tutti, che detta canaletta possi ricevere le acque del scolo medesimo per scaricarle nel Canal Bianco[9].

Si tratta di un fine evidentemente pratico, che si inserisce all'interno della più ampia attività di gestione del rapporto tra terre e acque. Come constatava Eugenia Bevilacqua, questi interventi, se considerati singolarmente, «possono a volte sembrare semplici», anche se nei confronti della natura essi hanno nel tempo determinato profonde modificazioni. Se si pensa che ogni corso d'acqua che è stato modificato fa parte di un complesso sistema idrologico si può comprendere quali difficoltà di carattere scientifico, finanziario

[8] ASVe, Provveditori sopra Beni Inculti Padova-Polesine, r. 338, m. 10B, dis. 9.

[9] *Ibidem.*



4: Perito pubblico Brandolese, *Mappa del territorio compreso tra l'Adige, il Canal di Loreo, il Canal Bianco e parte dell'Adigetto,* 1759 [Rovigo, Archivio di Stato, Consorzio di Bonifica Valdentro, b. 7, su concessione del Ministero della Cultura, prot. ASRo 2295/2024].

e sociale Venezia abbia dovuto superare per arrivare al compimento di un intervento territoriale conforme alle esigenze naturali ed umane [Bevilacqua 1992, 59].
Mappe analoghe a quella analizzata sono quindi una testimonianza preziosa dell'impegno della Repubblica Serenissima nella capillare amministrazione del territorio, nate con uno scopo soprattutto di tipo pratico e destinate a una circolazione piuttosto limitata. In questo contesto, è dunque ancor più significativo il grado di precisione raggiunto da periti e cartografi: essi fissarono comunque un ritratto della città di Adria immediatamente riconoscibile e arricchito di dettagli.
Un secondo interessante esempio che ben si inserisce all'interno di questa lettura si trova presso l'Archivio di Stato di Rovigo e riguarda il territorio compreso tra l'Adige, il Canal di Loreo, il Canalbianco e parte dell'Adigetto, rappresentato dal perito pubblico Brandolese nel 1759[10] (Fig. 4). In questo caso, una fitta rete di canali dimostra come nella seconda metà del XVIII secolo l'interazione tra uomo e natura fosse ormai divenuta costante nella gestione delle terre bonificate, in cui le ampie aree coltivate sono lasciate a risparmio. Le località precedentemente menzionate di Cavarzere, Loreo e Adria sono

[10] Rovigo, Archivio di Stato, Consorzio di Bonifica Valdentro, b. 7.

delineate con precisione: l'autore riesce a renderle immediatamente riconoscibili sia in relazione alla loro organizzazione rispetto ai corsi d'acqua sia raffigurando i principali edifici presenti nel tessuto cittadino. In particolare, per quanto riguarda Adria, nel contesto dell'isola centrale si individuano il campanile della chiesa di San Nicola e quello del lato orientale, corrispondente forse al complesso sacro dedicato a Sant'Andrea. Ben delineato è il sistema di tre ponti, due dei quali conducevano al borgo meridionale, sinteticamente segnalato attraverso poche case lungo l'argine del Canalbianco, a differenza dell'area settentrionale in cui si ritrovano gli edifici che circondavano piazza Castello, dal Duomo ai palazzi in cui si amministrava il potere cittadino.
Queste mappe, così come molti altri esempi disponibili, non sono soltanto uno strumento nato per assolvere alle necessità tecniche relative all'amministrazione dell'area, ma diventano anche un'interessante rappresentazione in cui colori e forme evocano immediatamente un territorio in cui convivono terre, acque e centri abitati.

Le trasformazioni recenti

Un ultimo interessante documento relativo alla città di Adria risalente agli ultimi anni del XVIII secolo è opera del pubblico perito Domenico Braga (Fig. 5). Egli, il 14 gennaio 1796 *more veneto*, portò a termine la realizzazione della *Pianta catastale della città e dei suoi borghi*[11] in un disegno a penna con colorazioni ad acquerello [Ghironi 1995, scheda 62]. La mappa offre delle precise informazioni relative all'assetto edilizio e viario del centro del Basso Polesine, fornendo una rappresentazione in cui il nord descritto nella pianta coincide questa volta con il nord geografico. Inoltre, tale testimonianza costituisce uno dei rari esempi veneti che anticipano le estese campagne di rilevamento catastale che sarebbero state avviate in modo capillare in seguito alla costituzione del Regno d'Italia su iniziativa di Napoleone Bonaparte. Infatti, fino a quel momento, nella Repubblica di Venezia non era in uso un vero e proprio regolamento catastale: si procedeva invece alla compilazione di "catastici" in cui era prevista una descrizione in senso estimativo del bene immobiliare, che non era però accompagnata dall'operazione topografica di rilevamento. L'introduzione di catasti basati su metodologie moderne avrebbe avuto inizio solo dopo il 1807, in seguito all'introduzione dei regolamenti francesi. La mappa realizzata da Domenico Braga attesta che Adria fu una delle poche città della Serenissima a essere dotata di un catastico cui era abbinata anche una rappresentazione topografica, in cui sono specificate le diverse qualità dei terreni, le loro caratteristiche e i fabbricati. In questo senso, si rende ancora una volta utile il riferimento all'utilizzo del colore ad acquerello per definire la natura delle diverse aree rappresentate, in particolare: «il color rosso denota li terreni occupati dai fabbricati; il color giallo li cortivi; il color verdesin li ortivi e brolivi». Infine, come specificato nel cartiglio, il risultato finale deriva dalla collaborazione tra il capitano ingegnere Francesco Medin che il 26 ottobre 1794 aveva incaricato il perito Domenico Braga della realizzazione della mappa: questi

[11] ASVe, Genio civile I/4.



5: Domenico Braga, *Adria, Pianta catastale della città e borghi*, 14 gennaio 1796 m.v. [Venezia, Archivio di Stato, Genio civile I/4, su concessione del Ministero della Cultura, prot. ASVe 3405/2024] e *Foto aerea del territorio di Adria*, elaborazione grafica QGIS [Google Earth, 2024].

nel corso delle sue operazioni si avvalse delle istruzioni impartite da Alvise Milanovich, ufficiale del Genio della Serenissima.
Tale testimonianza consente di leggere anche le trasformazioni avvenute sul lungo periodo nel contesto di Adria: la precisa rappresentazione restituisce un'immagine ben consolidata, fedele a quanto osservato anche nelle mappe precedentemente analizzate. Ma un confronto con la città attuale dimostra che quest'ultima fu radicalmente trasformata in tempi più recenti e, in particolare, nel secolo scorso quando, a partire dagli anni Trenta del Novecento, uno dei due canali responsabili della tripartizione del nucleo urbano fu interrato, mutandone di conseguenza l'aspetto.
Antonio Cappellini, all'interno del suo volume *Adria antica e moderna* descrive sinteticamente questo notevole cambiamento nell'assetto urbano, testimoniando che «la configurazione dell'Isola è destinata a scomparire, perché il piano regolatore edilizio, ora deliberato dal Municipio, contempla la soppressione del Ramo secondario del Canalbianco, attraversante a sud la città. Questo braccio di fiume verrà interrato, anche per ragioni d'igiene, e sarà convertito in un'ampia strada alberata» [Cappellini 1936, 50]. Come ricostruisce Aldo Rondina, a partire dal 1930 infatti gli architetti Piero Portaluppi e Giambattista Scarpari furono incaricati di redigere il primo Piano Regolatore della Città, mirato a proporre un riassetto urbanistico della stessa. In seguito ad accesi dibattiti, si stabilì che il cosiddetto Canalino sarebbe stato chiuso con il riporto del terreno proveniente dallo scavo di un nuovo canale navigabile, inizialmente noto come Canale Mussolini: quest'ultimo, che aveva l'obiettivo di contribuire allo sviluppo dell'economia nell'intera area Padana, fu poi inserito nel progetto dell'Idrovia Locarno-Venezia, con il relativo ponte della Chieppara, portando il corso del Canalbianco a sud della città

e riducendo in maniera notevole il flusso del ramo cittadino. Al posto del Canalino fu progettata una strada alberata a due corsie, realizzata a partire dal 1938 e conclusa nell'immediato dopoguerra con l'intitolazione del primo tratto a Giuseppe Mazzini e del secondo a Giuseppe Garibaldi [Rondina 2009, 290-294; Se. Bedetti 2014, 50].
La mappa del 1796 rappresenta quindi un'utile testimonianza per la qualità esecutiva e per la comprensione delle trasformazioni cui è andato incontro l'abitato: il corso del Canalino delineato da Domenico Braga corrisponde perfettamente alla nuova e ampia carreggiata, mentre a nord continuano a scorrere le acque del ramo principale del Canalbianco (Fig. 5). Risulta così radicalmente mutata la percezione del centro storico di Adria, un tempo contraddistinto dall'isola centrale, che oggi non esiste più.

Conclusioni

Le testimonianze cartografiche presentate all'interno del contributo fissano un'immagine di Adria oggi perduta ma senza dubbio di notevole interesse. Pur essendo oggetti nati con lo scopo di descrivere il territorio e, in molti casi, contribuire alla sua corretta gestione e amministrazione, si distinguono infatti per il grado di dettaglio raggiunto. Senza dubbio, la circolazione di questa cartografia storica, in particolare quella prodotta presso le magistrature veneziane per la realizzazione di nuovi canali o per la bonifica dei terreni, era piuttosto limitata. Nonostante ciò, le scelte tecniche e grafiche contribuiscono a fissare un'immagine della città, con le sue vie e i suoi canali, con gli edifici legati al potere pubblico e a quello religioso, che solo in parte si sono conservati fino a oggi. Così, se ancora Antonio Cappellini sottolineava all'interno del suo libro *Adria antica e moderna* che «la città, bagnata dal Canalbianco, che bipartendosi la divide in tre parti, collegate da cinque ponti, conserva tutt'ora, come ai tempi antichi la forma di un quadrilatero, che andò via via aumentando col crescere della popolazione» [Cappellini 1936, 50], oggi questa tripartizione non è più così facilmente leggibile. Pertanto, la possibilità di ricorrere al supporto delle mappe storiche consente di conoscere la città di Adria così come apparve nel corso dell'intera Età moderna ai contemporanei e, nello specifico, ai cartografi. In molte occasioni, la loro capacità di descrivere la città ci offre dei manufatti preziosi. Questi ultimi, anche se non rientrano propriamente nel concetto di opera d'arte per le finalità per cui sono state realizzate o per la limitata circolazione cui erano sottoposte, possono essere considerati comunque ritratti della città non privi di qualità artistica.

Bibliografia

BEDETTI Sa. (2014). *Una nuova forma urbana*, in *Numero unico 2014. Appunti per una storia di Adria dal 1300 a.C. all'età contemporanea*, a cura di A. Ceccotto, Adria, Pro loco, pp. 16-18.

BEDETTI Se. (2014). *Un flash sul Novecento*, in *Numero unico 2014. Appunti per una storia di Adria dal 1300 a.C. all'età contemporanea*, a cura di A. Ceccotto, Adria, Pro loco, pp. 48-52.

BEVILACQUA E. (1984). *Vecchio e nuovo nell'insediamento*, in M. Zunica, *Il delta del Po: terra e gente aldilà dei monti di sabbia,* Milano, Rusconi, 1984, pp. 257-292.

BEVILACQUA E. (1992). *La conterminazione della Laguna di Venezia considerata attraverso i documenti cartografici,* in *Conterminazione lagunare: storia, ingegneria, politica e diritto nella Laguna di Venezia*, atti del convegno (Venezia, 14-16 marzo 1991), Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 39-78.

BOCCHI F. A. (1879). *Storia dell'antica Adria e del Polesine di Rovigo*, Adria, Guarnieri (ristampa anastatica: Bologna, Atesa, 1976).

BOCCHI F. G. (1831). *Sulla condizione antica e moderna di Adria città nel regno Lombardo-Veneto succinte notizie di Luigi Grotto nobile adriese con memorie e dissertazioni della città stessa di Francesco Girolamo Bocchi nobile adriese cui si premettono le memorie intorno alla di lui vita*, Venezia, tipografia di Giuseppe Molinari.

CANATO C. (1987). *Adria: urbanistica del territorio nel tempo*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, atti del convegno di Studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, pp. 61-64.

CANIATO G., TURRI E., ZANETTI M., a cura di (1995). *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre.

CAPPELLINI A. (1936). *Adria antica e moderna*, Adria, Zanibelli.

CAVRIANI M., a cura di (1981). *La casa rurale nel Polesine*, Milano, Silvana.

CONTEGIACOMO L. (1994). *Cristoforo Sorte*, *Disegno del Polesine con parti confinanti.* in *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, a cura di P.L. Fantelli, Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte, pp. 62-63.

FANTELLI P. L., a cura di (1994). *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi,* Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte.

GHIRONI S., a cura di (1995). *Rovigo e Adria: piante e vedute dal 1625 al 1866*, catalogo della mostra (Adria, 20 luglio-20 agosto), Padova, Bottega delle arti.

GROTO L. (1571). *Oratione di Luigi Groto Cieco ambasciator della magnifica Comunità d'Hadria sua patria recitata al Serenissimo Prencipe Pietro Loredano et all'Illustrissima Signoria di Vinegia il dì 17 di Novembre, il Giovedì 1569, in cui si mostrarono i benefici di Porto Viro…*, Oratione nona, Venezia, Rocca & Ventura.

MAZZETTI A. (1994). *Acque, terre, uomini*, in *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, a cura di P. L. Fantelli, Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte, pp. 47-51.

RONDINA A. (2009). *Adria: la città, le sue vie, la sua storia*, Adria, Apogeo.

ROSSI M. (1994). *Il Polesine nella cartografia ufficiale dello Stato*, in *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, a cura di P. L. Fantelli, Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte, pp. 52-57.

TIOZZO GOBETTO P. G., a cura di (2011). *Cristoforo Sabbadino. Il sistema laguna a metà Cinquecento: opere scelte pubblicate nel 450° della morte,* Sottomarina di Chioggia, Il leggio.

ZAMBON M. (1987). *I rapporti tra Adria e Venezia: il Taglio di Porto Viro*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, atti del convegno di Studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, pp. 65-79.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, n. 837a.

Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, b. 148, «Adria con descrizione dei borghi».

Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, b. 148, Disegno a mano 0. 321, «Adria 1767».

Belluno, Museo Civico, Fondo Alpago-Novello.

Rovigo, Accademia dei Concordi, Pinacoteca, pergamena n. 309.

Rovigo, Archivio di Stato, Consorzio di Bonifica Valdentro, b. 7.
Venezia, Archivio di Stato, Provveditori sopra Beni Inculti Padova-Polesine, r. 338, m. 10B, dis. 9.
Venezia, Archivio di Stato, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Adige, 162.
Venezia, Archivio di Stato, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Diversi, 119.

LA PRESENZA URBANA FEMMINILE NELLE CITTÀ ISPANICHE DELLA PRIMA ETÀ MODERNA. TESTIMONIANZE VISIVE ATTRAVERSO LE OPERE D'ARTE

Guiomar Antorán Pilar[1]

Abstract

Women inhabited and interacted with the city, navigating its spaces and participating in urban activities. Despite historical narratives confining women to the domestic sphere, contemporary sources reveal a different reality. This study examines noblewomen in the cities of the Hispanic Monarchy during the 17th century through urban views. By analyzing paintings and prints that offer visual evidence of their everyday and festive lives, it aims to shed light on their presence in urban spaces.

Keywords

Noblewomen, Urban space, Spanish Monarchy, Early Modern Age, Urban views.

> «Perché come Corte alcuna, per grande che ella sia, non pò aver ornamento o splendore in sé né allegria senza donne» [Castiglione 1928, 261]

In un momento di grande sviluppo urbano, di grandi riforme urbanistiche e notevoli costruzioni architettoniche, anche l'ambito socioculturale rendeva importanti le città. Come sostenevano alcuni studiosi dei secoli XVI e XVII – tra cui lo spagnolo Damasio de Frías –, la grandezza delle città era dovuta ai loro abitanti [Frías 1955, 250]. Fu proprio in questo periodo che la nobiltà si trasferì in massa nelle città, adattandosi rapidamente ad esse socialmente, politicamente e culturalmente[2]. Le città erano spazi pieni

[1] guiomar.antoran@geo.uned.es, https://orcid.org/0000-0002-1234-0737. Questa pubblicazione rientra nell'ambito delle ricerche che sto conducendo per la tesi di dottorato (*Escuela Internacional de Doctorado*: *Programa en Historia e Historia del Arte y Territorio*, Universidad Nacional de Educación a Distancia), finanziata dall'Ayuda para Contratos Predoctorales FPI del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (PRE2021-099479). Si inserisce all'interno del progetto nazionale «Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, interpretaciones» (PID2020-113380GB-I00/AEI/10.13039/501100011033). Ringrazio per la supervisione e l'aiuto i miei direttori di tesi, Álvaro Molina Martín e Alicia Cámara Muñoz; per la traduzione in italiano la mia collega, Elena Mazzola.

[2] Questo lavoro si focalizza sul caso ispanico, per lo studio della nobiltà spagnola nelle città, si veda Cámara 1990, 85-102; Alonso 2012.

di vita, spazi vissuti attraverso il transito delle persone[3]. Tuttavia, se pensiamo al luogo occupato dalle donne, la tradizione smentisce la loro presenza negli spazi urbani, nelle strade, nelle piazze, relegandole all'ambiente domestico. Nonostante ciò, come si ricava da *Il cortigiano* di Castiglione, le donne erano parte integrante e costitutiva delle città della Prima Età Moderna[4].

Il modello femminile

L'etichetta tradizionale dello spazio domestico come spazio femminile era vigente nella Spagna di Prima Età Moderna. Sebbene tale associazione esistesse già in periodi precedenti al Medioevo, si accentuò alla fine di esso con lo scoppio della *querelle des femmes*. «Teniendo la cristiandad tanta necesidad como tiene de alguna manera de reformación y regimiento en la vida de las mugeres» [Vives 1528, III], fra Cinque e Seicento il dibattito acquisì un peso maggiore. Questa situazione portò alla pubblicazione di numerosi trattati di istruzione femminile attraverso i quali si cercò di educare e correggere e, infine, di controllare le donne. Ci sono molti titoli per il caso spagnolo: dalla *Instrucción de la muger christiana* di Juan Luis Vives [1528] a *La perfecta casada* di fra Luis de León [1583], per poi giungere alle numerose pubblicazioni che seguirono la sua scia successivamente, come il *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* di Gaspar de Astete [1597], la *Vida política de todos los estados de mugeres* di Juan de la Cerda [1599] o la *Nobleza virtuosa* di Luisa María de Padilla [1637].
Tutti questi scritti, rivolti alle classi più elevate della società, diffusero un modello ideale di donna legato al decoro, sostenuto in modo ferreo e ripetitivo [Hernández 1987]. Tali opere affermavano che il loro luogo era la casa e che dovevano evitare la città e il mondo esterno. Questa idea è chiaramente espressa nel seguente frammento de *La perfecta casada*[5]:

> Diziéndole a la muger que rodee su casa le quiere enseñar el espacio por donde ha de menear los pies la muger, y los lugares por donde ha de andar, y como si dijéssemos, el

[3] Come ha sottolineato Lefebvre [2013, 221], non esistono relazioni sociali senza spazio, così come non esiste spazio senza relazioni sociali. Da segnalare il campo di studio delle Geografie della vita quotidiana, che concepisce lo spazio come luogo vissuto e che permette di sollevare nuove domande attorno a questo tema [Lindón 2006; Martínez 2018].

[4] La storia delle donne e gli studi di genere rappresentano attualmente un ampio campo di studio. Possiamo evidenziare gli studi sulla vita quotidiana delle donne spagnole nei secoli XVI e XVII, in cui troviamo qualche accenno alla loro presenza in città [Vigil 1994; Franco 2007 e 2009], alcuni studi generali che interrogano la questione spaziale [García 1986; Segura 1992 e 2007; Birriel 2016], anche, lo sviluppo negli ultimi anni delle cartografie di genere [Martínez, Ubric 2017]. Tuttavia, questo tema non è stato sviluppato come argomento di ricerca centrale nel caso delle nobildonne spagnole della prima Età Moderna. Vale la pena notare studi relativi ad altri contesti, come nel caso inglese [Flather 2007; Williamson 2012] o gli studi proposti a livello europeo [Wiesner-Hanks, 2015; Heuvel 2019; Heuvel, Pierik, Vieira e Kisjes, 2020], il cui lavoro non include il caso spagnolo come spazio di analisi.

[5] Il trattato raggiunse presto una vasta popolarità e diffusione, oggetto di numerose edizioni e traduzioni [Palau 1954, 479-484].



1: Daniel Meisner, Neapolis, 1623 [in *Thesaurus philo-politicus*, Digitale Sammlungen, Universitäts Landesbibliothek Düsseldorf].

> campo de su carrera, que es su casa propria, y no las calles, ni las plaças, ni las huertas, ni las casas agenas [León 1583, 63r].

Nello stesso modo questo modello è rappresentato in una delle incisioni del *Thesaurus philo-politico* di Daniel Meisner, pubblicato nel 1623 (Fig. 1). L'immagine raffigura in primo piano una donna nobile all'esterno, con la città di Napoli sullo sfondo. Tuttavia, si avverte lo spettatore che il suo posto deve essere la casa, come è dichiarato nel titolo tra i principi alle donne attribuiti: il silenzio, il decoro e il rimanere a casa.
Ciononostante, come hanno analizzato un gran numero di studiose [López-Cordón 1994; Franco 2013; Candau 2022], all'epoca esisteva una grande diversità di comportamenti che si avvicinavano, in misura maggiore o minore, a tale archetipo di donna perfetta. A dispetto del forte controllo sociale che subirono, che implicò la restrizione della loro mobilità e della loro presenza in città, i percorsi femminili superarono spesso i confini della casa.

Testimonianze urbane: le fonti visive

Diversi autori dell'epoca narrarono la città attraverso i loro racconti scritte e le loro rappresentazioni visuali. Come spiega Richard Kagan [1998, 75-108], seguendo il pensiero di questi secoli, tali opere non solo rappresentarono la città come spazio fisico, come *urbs*, ma ne colsero anche la realtà sociale, la *civitas*. Così, furono rappresentate anche le

nobildonne, su cui porremo a breve l'attenzione, permettendoci di tracciarne la presenza nello spazio urbano[6]. In questa sede, ci avvicineremo al tema attraverso l'analisi delle opere d'arte: dipinti, incisioni e altri *media* visivi.
Le rappresentazioni grafiche sono state utilizzate in molte occasioni come documento storico per approssimarsi alla realtà [Baxandall 1985, 32-43; Chartier 1992; Burke 2001]. Nello specifico, i "ritratti di città" [Nuti 1996; De Seta 2011] si configurano come testimonianze visuali della vita urbana quotidiana e festiva esistente [Nevola 2023, 29-35]. Anche se non bisogna dimenticare che queste rappresentazioni mescolavano il reale con l'immaginazione, esse mostrano prototipi e iconografie che ci forniscono dati sulle relazioni, sui comportamenti e sulle azioni del divenire socioculturale.
Riguardo alle vedute urbane ispaniche, mi limiterò alle opere del XVII secolo, il momento di massimo sviluppo di questo genere artistico. Come asserisce Sazatornil [2019, 31], lo studio di tale tipo di opere nell'Età Moderna continua a essere frammentario e parziale. Esistono, tuttavia, pubblicazioni rimarchevoli, come quelle di Kagan [1998], di Kagan e Marías [1998] o di Sazatornil e De la Madrid [2019], così come è notevole l'impulso dato allo studio di questo tipo di opere negli ultimi anni da parte delle istituzioni museali [Nevola 2023, 32]. Allo stesso tempo, occorre sottolineare, come affermava Reyero [2008, 14], che tradizionalmente si è data poca importanza alle figure umane presenti nel paesaggio urbano e accanto ai monumenti.
Per quanto riguarda lo studio delle donne attraverso l'immagine artistica, le fonti visuali sono state utilizzate in numerose occasioni [Fernández 1997, 129-157; Matas, Luque 2010, 47-64; Vicente 2017, 271-296]. Come succede nel caso delle opere scritte, il loro uso come strumento di studio della vita femminile continua a perpetuare, in larga parte, l'idea che riduce lo spazio delle donne alla casa, ambiente in cui sono state frequentemente ritratte. Tuttavia, all'interno dei paesaggi urbani, nel suo insieme di tipi e persone, le nobildonne sono presenti[7]. Occorre anche tenere conto che non si tratta di opere direttamente incentrate sulla nobiltà o sulla vita nobiliare, come invece valeva per il genere del ritratto [García, Soler 2022]; ciononostante, le donne furono rappresentate come parte delle città, rimarcando ancora una volta la loro presenza nello spazio pubblico.

Le nobildonne in città

Le donne di alto rango sociale erano le destinatarie privilegiate dei trattati morali sopra citati, le quali, a loro volta, diventavano modelli esemplari di comportamento per le

[6] Per l'analisi delle nuove letture delle fonti documentarie in una prospettiva di genere, vedere Birriel 1992 e Benavent 2023.

[7] Come afferma Margarita María Birriel Salcedo [2016, 100], i cambi più importanti nella ricerca spaziale riguardano al cambiamento dello sguardo e delle domande. Un esempio relativo alle cartografie di genere nelle vedute del Settecento può vedersi in Molina 2021, 687-689.

donne di altri ceti[8]. La chiave della loro rappresentazione nelle vedute urbane sta nel modo in cui artisti e incisori le trasformavano in simboli di potere, di virtù e, in molti casi, in una sorta di ideale femminile, benché sempre all'interno di un quadro sociale rigido, incasellate nei loro prototipi. Pertanto, tutto ciò ci offre un indizio su come la società dell'epoca concettualizzava il ruolo urbano e la presenza nobile femminile nelle città.

In primo luogo, per analizzare la presenza delle donne in città, bisogna guardare al loro aspetto. A tale fine, dobbiamo fare riferimento ai libri di costume dell'epoca, che presentano gli abiti dei diversi paesi e ceti attraverso testi e immagini [García Haro 2020]. Così fece, ad esempio, Cesare Vecellio nel 1598, nel suo libro *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*, il cui terzo tomo è dedicato agli abiti di Spagna[9]. Vestiti, gioielli ed altri accessori forniscono informazioni sulle persone che li indossano[10]. Essi ci consentono di conoscere la posizione sociale delle rappresentate, facendo distinzione tra le nobili e il resto delle donne. Allo stesso modo, grazie ai costumi, possiamo distinguere il loro stato civile e individuare la donzella, la sposa e la vedova nobile spagnole[11].

Le donne della nobiltà cercavano di dare un'immagine di sé fortemente relazionata al suo *status* sociale. La città e il mondo esterno erano un palcoscenico essenziale per la loro visibilità. La presenza femminile si imponeva attraverso un'apparenza caratterizzata da oggetti preziosi e simboli di prestigio[12]. Nelle descrizioni fornite nella sua opera, Vecellio fa riferimento a come le donne stanno fuori casa e il modo in cui lo facevano, ovvero: «le matrone nobili di Spagna, e massime quelle delle Città regie, usano abito molto grave, e principalmente fuori di casa» [Vecellio 1598, 260]; le donzelle di Spagna «fuor di casa, accompagnandosi con altre donzelle sogliono darsi la mano, e camminare a due, a due modestissimamente» [*ibidem*, 258]; «fuor di casa» vi sono anche le citelle o *puella hispana* [*ibidem*, 259], oppure le vedove nobili di Spagna, che, «uscendo di casa, menano seco sempre o paggi, o altri loro servitori» [*ibidem*, 256]. In più, l'autore presenta altri contesti specifici in cui le nobildonne sono presenti, come le celebrazioni cortigiane: «Le nobili di Spagna andando a feste pubbliche» [*ibidem*, 257].

Tra le parti del costume delle diverse nobildonne spagnole usate in ambiti esterni al focolare domestico fu caratteristico, come altrove, l'uso del *manto*, una sorta di velo con cui dovevano coprirsi il capo, persino il volto, ragion per cui tale indumento diede

---

[8] Inoltre, disponevano di più tempo libero e di maggiori risorse per dedicarsi ad altre attività diverse dal lavoro. Per quanto riguarda le opere citate, il trattato di Vives era indirizzato alla regina Caterina d'Aragona per l'educazione della figlia Maria; la sua traduzione di Justiniano è indirizzata a Germana de Foix. León dedica l'opera alla nobildonna María Valera Osorio; Astete alla contesa di Buendía; Cerda all'Infanta Margherita d'Austria e Padilla, contesa di Aranda, a sua figlia.

[9] Per lo studio di quest'opera, si rimanda a [Carvalho 2013].

[10] Esistono molteplici studi sulla moda femminile nella Spagna austriaca. Vedere Bernis e Descalzo 2014; Herrero 2014, 199-344.

[11] Per lo studio dei diversi cicli di vita delle donne nella società di Antico Regime, si veda: Ortega 2005.

[12] Tema su cui ha lavorato García Fernández [2009] nel Settecento. È anche notevole lo studio di Bass e Wunder [2014] sulla moda nel mondo esterno attraverso le vedute urbane.

a coloro che lo indossava il nome di *cubiertas*. La donna spagnola nobile portava «un gran manto nero, di seta, o ferandina […] il quale ponendosi sopra il capo, cade fino in terra» [*ibidem*, 260]; ancora: «il manto di queste vedove è simile à quello della soprapposta figura; ma però alquanto più calato nella fronte, e sotto questo portano un velo bianco come le Monache» [*ibidem*, 256]. Per quanto riguarda le donzelle, coprivano «con il manto quasi tutto il viso» [*ibidem*, 258]. Era questo un simbolo di castità e di decoro che le donne dovevano usare come segno di obbedienza, onore e sottomissione, in linea con i modelli comportamentali stabiliti. Così coperte sono rappresentate nelle vedute urbane delle città ispaniche, da Madrid, Valladolid, Valencia, Siviglia, Granada, fino a Napoli, Messico o Lima.

D'altra parte, è notevole come nel mondo ispano fu anche comune un uso diverso del manto, che copriva e lasciava visibile un solo occhio: le *tapadas*. Fu questa un'usanza ispanica molto diffusa come lasciano intendere le opere d'arte: tali prototipi sono sviluppati nella corte ma arrivarono anche ad altre città della penisola iberica (Siviglia, Saragozza) e giunsero persino nelle città vicereali. Nonostante ciò, fu questa una questione dibattuta e molto criticata all'epoca poiché rappresentava una trasgressione dei comportamenti consolidati. Favoriva l'anonimato e concedeva maggiori libertà alle donne, talvolta associata alla prostituzione[13].

Come si è già menzionato, la presenza delle donne nello spazio urbano era segnata da questi modelli morali che si riflettono anche nelle fonti visive. Benché nella maggior parte delle vedute le figure maschili sono rappresentate in numero maggiore e in modo più dinamico, ciò non esclude la presenza femminile, seppur in misura più limitata. Contemporaneamente, i comportamenti di queste ultime tendono a essere più statici e decorosi di quelli degli uomini, in accordo con il modello di modestia e raccoglimento imposto. Ciononostante, le donne svolgevano un ruolo centrale nella vita urbana, per aspetti diversi che queste opere sottolineano. Esse sono rappresentate mentre sono impegnate in varie attività: percorrono le strade, si trovano in conversazione o in corteggiamento; siedono sulle rive dei fiumi, nei prati, fanno merenda; entrano nelle chiese o sono all'interno di queste; assistono a giochi e tornei, alle processioni e alle celebrazioni festive. Le opere ci mostrano il modo in cui si muovevano per le strade: a piedi, ma anche in carrozza o in sedia[14], o, nelle città con mare o fiumi in barche e feluche. Emerge anche il modo in cui uscivano ed erano presenti: le nobildonne, solo in rare occasioni, appaiono da sole; di solito sono accompagnate dalle *dueñas* o dai servitori, da uomini o da altre donne. Personaggi e prototipi ripetuti dagli artisti di vedute urbane per presentare i paesaggi quotidiani [Bass, Wunder 2014, 377-378; Muñoz de la Nava 2018, 163-164].

[13] Per quanto riguarda alle *cubiertas* e *tapadas*, crf. Bass, Wunder 2009; Peraita 2014; Argüello 2017.

[14] I mezzi di trasporto usati nella Spagna dell'Età Moderna sono stati analizzati nel dettaglio da López [2004; 2007]. Va notato come le carrozze furono un mezzo di libertà per loro e ampliarono le loro possibilità di movimento [López 2004, 568, 571-574, 587, 604-605].



2: Anonimo, *Prospettiva della Piazza Maggiore di Madrid*, 1620 ca. [Museo de Historia de Madrid].

La città di Madrid

Madrid, capitale e corte, si presenta come un buon esempio per individuare, ubicare e analizzare la presenza delle nobildonne negli spazi della città attraverso le fonti visive. Come hanno fatto emergere alcuni studiosi del secolo scorso, l'abbondante produzione letteraria che rifletteva i costumi della Madrid del XVII secolo – il cosiddetto *costumbrismo* madrileno – non si ripercosse allo stesso modo nei dipinti dell'epoca [Répide 1927]. Esiste tuttavia un ampio numero di vedute di Madrid e della sua vita urbana [Tovar, Pérez 1992; Aterido 2023], disperse tra musei e collezione private, tanto spagnole come del resto del mondo.

Partiamo delle piazze, spazi rappresentativi delle stesse, luoghi di incontro, di socialità e di attività varie. Vediamo le donne in diverse rappresentazioni della Plaza Mayor di Madrid [Muñoz de la Nava 2018], sia in occasioni quotidiane, sia in quelle celebrative. Ad esempio, nell'anonima prospettiva appartenente al Museo de Historia di Madrid (Fig. 2), compaiono in primo piano, in una proporzione irreale, due nobildonne, coperte con manti neri, che parlano in modo cortese con un gentiluomo; al centro della piazza, dietro al seguito reale, è presente un gruppo di donne camminando. D'altra parte, negli eventi festivi di ozio, come i giochi di tori, appaiono in qualità di spettatrici popolando i balconi della piazza[15], così come in altri tipi d'occasione, come l'atto di fede

[15] Ci sono diverse opere con questa tematica anche nel Museo de Historia, come quelle di Juan de la Corte.

dell'Inquisizione[16]. Sebbene in modo meno profuso, altre piazze di Madrid sono state rappresentate, come la Plaza de Santo Domingo, la Plaza de la Cebada o la Puerta del Sol, presenti nelle stampe appartenenti alla serie di vedute di Spagna di Louis Meunier (1665-1668 ca.). Si tratta di opere più quotidiane in cui, allo stesso modo, sono state rappresentate le donne interagendo nello spazio e percorrendolo.

In modo simile, sono presenti nelle vicinanze di altri spazi emblematici di Madrid, come intorno al carcere. Quest'area è presentata nella stampa conservata nel Museo Casa de la Moneda a Madrid (1670 ca.), con poche figure, o in quella più popolata di Meunier, in cui sono più numerose e in cui le donne percorrono lo spazio, sia ferme che in conversazione. Lo spazio è anche dipinto nell'anonima opera seicentesca attualmente conservata nel palazzo stesso (Fig. 3). Anche se le nobildonne non compaiono all'ingresso del carcere, si trovano nel suo circondario, come si vede a destra, fra un grande gruppo di diversi personaggi, con i loro lunghi manti e vestiti appariscenti, accompagnate da uomini; scorgiamo anche, un po' più in lontananza, la conversazione galante che due dame stanno intrattenendo con un gentiluomo, scena che si ripete tra due coppie a sinistra.

Anche i dintorni dell'Alcázar, luogo regio per eccellenza, sono rappresentati. In relazione agli eventi festivi che partivano da o arrivavano al palazzo regio, vediamo alcune nobildonne nelle sue vicinanze, spettatrice di tali cerimonie, come mostrano i due dipinti anonimi della Collezione Abelló. Uno rappresenta un corteo regio, datato al 1677 circa; l'altro, l'entrata della regina Mariana di Neoburgo a palazzo, del 1690 circa. Oppure sono presenti nei giardini e nei parchi dei siti reali della città, come la Casa de Campo, veduta in cui Meunier colloca in primo piano diverse donne (Fig. 4). Lo stesso incisore raccoglie diverse stampe raffiguranti il Buen Retiro. Benito Manuel Agüero dipinse uno dei suoi giardini, ora in collezione privata americana [Kagan, Simpson 2018]. Tutte queste opere sono popolate da figure di vario genere e, fra queste, troviamo di nuovo, in una forma chiaramente identificabile, donne d'alto rango in atteggiamenti già menzionati.

Infine, è notevole la presenza considerevole di nobildonne nei corsi principali della città, luoghi di sociabilità cortigiana e di visibilità per le stesse. A ovest di Madrid, sulle sponde del fiume Manzanares si apriva una lunga passeggiata dove si tenevano diversi divertimenti e intrattenimenti, per esempio, nel giorno della festa di San Juan. Questo momento è rappresentato nell'anonima opera seicentesca della Collezione Abelló [Aterido 2023, 92-93]. Sul lato destro del dipinto vediamo alcune dame sul lungofiume, coperte da mantelli o veli, che lo percorrono accompagnate da gentiluomini o spostandosi a bordo di carrozze. Allo stesso tempo, sul lato sinistro, donne e uomini si divertono nei giardini in riva al fiume, sedendosi, facendo merenda, ballando e anche rinfrescandosi all'interno delle loro stesse carrozze[17].

Dalla parte opposta della città, ad est, si apriva il noto Paseo del Prado, luogo di grande importanza urbana [Lopezosa 2011] a cui gli artisti hanno prestato maggio attenzione.

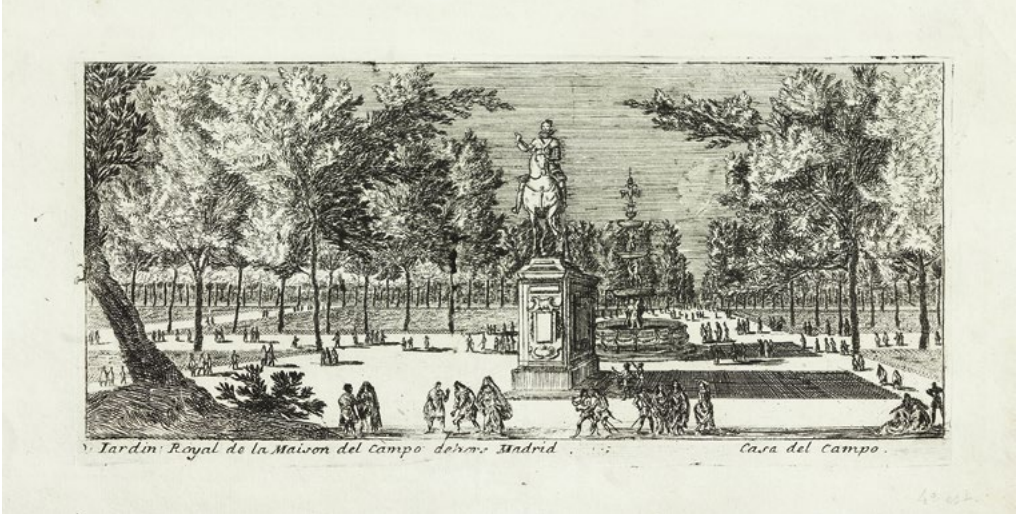
---

[16] Francesco Rizzi, *Auto de Fe en la plaza Mayor de Madrid*, 1683. Madrid, Museo del Prado [Vázquez 2012].

[17] Questa parte del dipinto è mesa in relazione con l'opera attribuita a Félix Castello, *Baños en el Manzanares en el paraje del Molino Quemado*, 1634-37 ca.



3: Autore ignoto di scuola spagnola, *Carcere di Corte (Madrid),* XVII secolo [Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, Gobierno de España].



4: Louis Meunier, *La Casa de Campo*, 1665-1668 [Museo de Historia de Madrid].

Era il luogo in cui si svolgeva la vita urbana di Madrid, con un grande protagonismo femminile [Lopezosa 2021]. Tale concetto è espresso nella *Veduta della Carrera de San Jerónimo*, strada che convergeva al Prado (1614 ca., Collezione dei Marchesi di Santa Cruz) (Fig. 5) [Bass, Wunder 2014, 368-371; Muñoz de la Nava 2019]. Mentre in lontananza vediamo scendere un corteo del re, in primo piano e al centro della composizione scorgiamo una dama che osserva la città dall'interno della carrozza. A destra, una donna coperta, accompagnata da un'altra, forse la sua "*dueña*", e da un cagnolino, attraversa lo stesso spazio mentre un gentiluomo le saluta galantemente. Intorno a loro prorompe il via vai di gente, fatto di popolani e venditori ambulanti, cavalieri e chierici, in cui non manca qualche zuffa; sembra quasi di udire il nitrito de cavallo agitato il cui cavalleggero cerca di interagire con la donna in carrozza.

Un dipinto che mostra una presenza maggiore di nobildonne lungo il Prado è quello conservato in una sconosciuta collezione privata madrilena[18]. La strada è occupata da una moltitudine di carrozze che si dirige verso quella di Alcalá; in una di esse vediamo una dama accompagnata da due gentiluomini a cavallo che seguono il mezzo, mentre un uomo la saluta genuflettendosi. Altre signore si godono il paesaggio sedendosi nei prati, sotto gli alberi, facendo merenda o chiacchierando con altri uomini. Altre nobildonne, più o meno coperte, passeggiano sul lungomare accompagnate da uomini e conversando tra loro [Boix s.d., 11-14]. Un ulteriore seguito di carrozze di alcun personaggio rinomato è rappresentato nella veduta del 1686 attribuita a Jan van Kessel III, conservata nel Museo Thyssen-Bornemisza (Fig. 6) [Antonio 2023]. Nella movimentata scena vediamo, ancora una volta, una moltitudine di donne in diversi atteggiamenti: a piedi o in carrozza, con ricchi abiti, coperte (ma anche prive) da manti; accompagnate da altre donne, ragazzi e uomini; impegnate a conversare con ecclesiastici, con soldati, in corteggiamenti, a riposare all'ombra degli alberi, a osservare ciò che accade intorno a loro.

Lo stesso luogo coglie un altro momento festivo nella veduta del principio del XVII secolo, appartenente alla Collezione austriaca Khevenhüler [Muñoz de la Nava 2019, 82-84]. Oltre alla grande confluenza di persone e alla presenza femminile nello spazio urbano che viene rappresentata lungo il corso, come nei dipinti precedenti, a sinistra di quest'opera assistiamo alla celebrazione di un torneo nell'orto del duca di Lerma, dove un gran numero di donne partecipano come osservatrici dai balconi circostanti[19]. Quest'opera ci riporta alla prima veduta del Prado citata, anche se sembra che la prospettiva cambi. Vengono comunque mantenuti i principali gruppi di figure, compresi quelli nuovi, resi con maggiore dettaglio. È come se alla scena di una giornata normale si aggiungesse la componente festiva dello spettacolo sulla sinistra.

[18] Si conserva un dipinto seicentesco nel Museo de Historia di Madrid che rappresenta la stessa veduta in maniera più semplificata.

[19] Come abbiamo visto anche nelle rappresentazioni della Piazza Maggiore, assistere a questi giochi era un'attività comune tra i nobili. Sopra l'orto del duca, uno dei principali scenari festivi della vita di corte madrilena, vedere García 2016.



5: Autore ignoto, *Carrera de San Jerónimo dal Prado*, 1614 ca. [Palacio de los marqueses de Santa Cruz, Fundación Álvaro Bazán].



6: Jan van Kessel III (attr.), *Veduta della Carrera de San Jerónimo e il Paseo del Prado con corteo di carrozze,* 1686 [©Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid].

Conclusioni

Il fatto che la storia abbia ignorato o silenziato la presenza femminile nella città non è casuale, ma è strettamente legato all'importanza dello spazio occupato o che si è autorizzati a occupare, il quale riveste un ruolo fondamentale come strumento di controllo. Sebbene la loro presenza nelle città seicentesche fosse influenzata dalle norme morali

di decoro e raccoglimento stabilite per loro, le nobildonne fecero parte della *civitas* che popolava e percorreva le città. Come testimoniano le vedute urbane, e come abbiamo visto nel caso specifico di Madrid, i dipinti e le stampe riflettono l'attività che le donne svolgevano, il modo in cui si muovevano, la loro compagnia e il loro aspetto, insieme ai codici di condotta, agli atteggiamenti e ai comportamenti da assumere negli spazi esterni[20]. Un'analisi delle rappresentazioni artistiche che fornisce nuove prospettive sulla storia urbana e sociale.

Tutto ciò evidenzia anche l'importanza delle posizioni delle nobildonne nel tessuto urbano. Queste opere d'arte cercavano di ritrattare la realtà sociale e, allo stesso tempo, esaltarla attraverso i suoi aspetti più caratteristici. Il ruolo delle nobildonne nelle città – come riflesso anche nei testi coevi – fu essenziale, in quanto legato alla loro posizione familiare e alla loro funzione a corte, rafforzando al contempo l'immagine di grandezza della città, che si collega alle idee di Castiglione e di Frías esposte all'inizio.

Bibliografia

ALONSO RUIZ B. (2012). *La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media*, in «Studia historica, Historia Moderna», n. 34, pp. 217-253.

ANTONIO T. de (2023). *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas*, in https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kessel-iii-jan-van-atribuido/vista-carrera-san-jeronimo-paseo-prado-cortejo [novembre 2023].

ARGÜELLO DEL CANTO C. (2017). *"Las tapadas". Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro*, in «BSAA Arte», n. 83, pp. 235-252.

ASTETE G. de (1597). *Del gouierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, J. B. Varesio.

ATERIDO Á. (2023). *Madrid en la Colección Abelló. Pinturas y dibujos de los siglos XVII al XX*, Madrid, El Viso.

BASS L. R., WUNDER A. (2009). *The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima*, in «Hispanic Review», pp. 97-146.

BASS L. R., WUNDER A. (2014). *Moda y vistas de Madrid en el siglo XVII*, in *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1, a cura di J. L. Colomer, A. Descalzo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 363-384.

BAXANDALL M. (1985). *Art, society and the Bouguer Principle*, in «Representations», n. 12, p. 32-43.

BENAVENT J. (2023). *Fondos manuscritos e impresos del siglo XVI para el estudio de las mujeres*, in *La mujer y los universos femeninos en las fuentes documentales de la Edad Moderna*, a cura di J. M. Usunáriz, J. Ruiz, Madrid, Dyckinson, pp. 5-14.

BERNIS C., DESCALZO A. (2014). *El vestido femenino español en la época de los Austrias*, in *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1, a cura di J. L. Colomer, A. Descalzo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp.39-75.

[20] Verrebbe anche da chiedersi: in che misura la normativa ha influito anche su queste rappresentazioni?

BIRRIEL SALCEDO M. M. (1992). *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la Historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada.

BIRRIEL SALCEDO M. M. (2016). *Espacio y género en la Edad Moderna. Retos, problemas y logros de la investigación*, in *Mujeres e Historia*, a cura di J. Luengo-López, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 89-120.

BOIX F. (s.d.). *El Prado de San Jerónimo. Un cuadro costumbrista madrileño del siglo XVII*, Madrid, Blass.

BURKE P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.

CÁMARA MUÑOZ A. (1990). *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y* edificio, Madrid, El Arquero.

CANDAU CHACÓN M. L. (2022). *Adoctrinando mujeres en la España Moderna*, in «Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea», n. 42, pp. 9-44.

CARVALHO L. S. de (2013). «*De gli abiti antichi, et moderni di diversi parti del Mondo» (1590) de Cesare Vecellio: traduçao parcial e ensaio crítico*, tesi di dottorato, Universidade Estadual de Campinas.

CASTIGLIONE B. (1928). *Il libro del Cortegiano*, a cura di M. Scherillo, Milano, Ulrico Hoepli.

CERDA J. de (1599). *Vida política de todos los estados de mugeres*, Alcalá de Hernares, appresso J. García.

CHARTIER R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural,* Barcelona, Gedisa.

DE SETA C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.

FERNÁNDEZ VALENCIA A. (1997). *Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres*, in «Arte, Individuo y Sociedad», n. 9, pp. 129-157.

FLATHER A. (2007). *Gender and Space in Early Modern England*, Woodbridge, Royal Historical Society.

FRANCO RUBIO G. A. (2007). *Mujeres y espacios urbanos en la edad moderna: algunas consideraciones*, in *Mujeres y espacios urbano: homenaje a Christine de Pizan*, a cura di C. Segura, España, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 119-156.

FRANCO RUBIO G. A. (2009). *Mujeres y vida cotidiana. Reflexiones conceptuales y metodológicas desde la perspectiva feminista*, in *Protagonistas del pasado. Las mujeres desde la Prehistoria al siglo XX*, a cura di M. I. del Val, C. de la Rosa, M. J. Dueñas y M. Santo, Valladolid, Castilla Ediciones, pp. 175-199.

FRANCO RUBIO G. A. (2013). *La vida cotidiana de las mujeres y su regulación. Entre los modelos ideales y las conductas transgresoras*, in *Cultura Material y vida cotidiana moderna*: *escenarios*, a cura di M. García, Madrid, Sílex, pp. 125-143.

FRÍAS D. de (1955). *Diálogo en alabanza de Valladolid*, in *Miscellanea vallisoletana*, tomo I, a cura di N. Alonso Cortés, Valladolid, Miñón, pp. 231-287.

GARCÍA BALLESTEROS A. (1986). *El uso del espacio en la vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, seminario de Estudios de la Mujer, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

GARCÍA FERNÁNDEZ M. (2009). *Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo*, in «Cuadernos de Historia Moderna. Anejos», vol. VIII, pp. 119-150.

GARCÍA GARCÍA B. (2016). *Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)*, in *Félix Austria. Lazos familiares,*

cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo, a cura di B. García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 393-438.

GARCÍA HARO R. (2020). *Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación*, in «Baetica. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea», n. 40, pp. 13-34.

GARCÍA PÉREZ N., SOLER MORATÓN M. (2022). *Mujer y retrato en la Edad Moderna. Usos, funciones y formas de exhibición*, Spagna, Sílex.

HERNÁNDEZ BERMEJO M. Á. (1987). La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa en los siglos XVI y XVII, in «Norba: Revista de Historia», n. 8, pp. 175-188.

HERRERO GARCÍA, M. (2014). *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

HEUVEL D. van den (2019). *Gender in the Streets of the Premodern City*, in «Journal of urban history», vol. 45, n. 4, pp. 693-710.

HEUVEL D. van den, PIERIK B., VIEIRA AMARO B., KISJES I. (2020). *Capturing Gendered Mobility and Street Use in the Historical City: A New Methodological Approach*, in «Cultural and Social History», vol. 17, n. 4, pp. 515-536.

KAGAN R. L. (1998). *Ubrs and Civitas in Sixteenth-and Seventeenth-Century Spain*, in *Envisioning the city: six studies in urban cartography*, a cura di D. Buisseret, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, pp. 75-108.

KAGAN R. L, MARÍAS F. (1998). *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1453-1780*, Spagna, Ediciones El Viso.

KAGAN R. L., SIMPSON M. S. (2018). *Dos vistas de jardines del siglo XVII procedentes del Palacio Real de Aranjuez*, in «Boletín del Museo del Prado», vol. 36, n. 54, pp. 61-74.

LEFEBVRE H. (2013). *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.

LEÓN L. de (1583). *La perfecta casada*, Salamanca, J. Fernández.

LINDÓN VILLORIA A. (2006). *Geografías de vida cotidiana*, in *Tratado de Geografía Humana*, a cura di D. Hiernaux-Nicolas, A. Lindón, Barcelona, Anthropos, pp. 356-400.

LÓPEZ ÁLVAREZ A. (2004). *Poder, lujo y conflicto: coches, carrozas y sillas de mano en la Corte de los Austrias, 1550-1700*, tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Madrid.

LÓPEZ ÁLVAREZ A. (2007). *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid, Ediciones Polifemo.

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO M. V. (1994). *La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: los arquetipos sexistas*, in «Manuscrits», n. 12, pp. 79-107.

LOPEZOSA APARICIO C. (2011). *Espacio y solaz para los madrileños: el Paseo del Prado*, in *Parques y Jardines. XLI Ciclo de Conferencias*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 215-228.

LOPEZOSA APARICIO C. (2021). *Mujeres en el límite: el protagonismo femenino en el Paseo del Prado de Madrid durante la Edad Moderna*, in *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, a cura di B. Blasco, J. J. López, S. Ramiro, Madrid, Abada Editores, pp. 655-678.

MARTÍNEZ LÓPEZ C., UBRIC RABANEDA P. (2017). *Cartografías de género en las ciudades antiguas*, Granada, Universidad de Granada.

MARTÍNEZ RIQUELME P. (2018). *Geografía y vida cotidiana. La escala de lo cotidiano para entender lo global*, in «Revista de Geografía Espacios», n. 15, pp. 5-20.

MATAS FERNÁNDEZ R., LUQUE RODRIGO L. (2010). *La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea*, in «Asparkía», n. 21, pp. 47-64.

MOLINA MARTÍN Á. (2021). *Diarios de la petimetra en la ciudad: cartografías de un estereotipo de género dieciochesco*, in *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, a cura di B. Blasco, J. J. López, S. Ramiro, Madrid, Abada Editores, pp. 679-699.

MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN J. M. (2018). *Los orígenes de la Plaza Mayor de Madrid y su representación por Antonio Mancelli*, in *IV Centenario de la Plaza Mayor. XLVII Ciclo de Conferencias*, a cura di A. Bonet, España, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 129-180.

MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2019*). Primeras representaciones gráficas del Prado de San Jerónimo de Madrid*, in «Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura», n. 1, pp. 77-89.

NEVOLA F. (2023). *Sources and methods for studying historical streets*, in *Early Modern Streets. A European Perspective*, a cura di D. van den Heuvel, Oxon e New York, Routledge, pp. 28-49.

NUTI L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento,* Venezia, Marsilio.

ORTEGA LÓPEZ M. (2005). *Las edades de las mujeres*, in *Historia de las mujeres en España y América Latina*, *vol. 2: El mundo moderno*, a cura di M. Ortega, A. Lavrin, P. Pérez, Madrid, Cátedra, pp. 317-350.

PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, L.M. de (1637). *Nobleza virtuosa*, Zaragoza, J. de Lanaja y Quartanet.

PALAU Y DUCET A. (1954). *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*, tomo VII, Barcelona, Editorial Palau & Dulcet.

PERAITA C. (2014). «*Como una casa portátil». Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII*, in *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1, a cura di J.L. Colomer e A. Descalzo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 291-318.

RÉPIDE P. de (1927). *El costumbrismo madrileño en la pintura*, in «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», n. XIII, pp. 38-55.

REYERO C. (2008). *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

SAZATORNIL RUIZ L., DE LA MADRID ÁLVAREZ V. (2019). *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Ediciones Trea.

SAZATORNIL RUIZ L. (2019). *Iconautas urbanos. Las vistas de ciudades españolas desde la corografía a la fotografía*, in *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX*), a cura di L. Sazatornil, V. de la Madrid, Gijón, Ediciones Trea, pp. 23-89.

SEGURA GRAÍÑO C. (1992). *Presencia y ausencia de las mujeres en la sociedad urbana. Fuentes para su estudio*, in *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la Historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*, a cura di M. M. Birriel, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-24.

SEGURA GRAÍÑO C. (2007). *Mujeres y espacios urbano. Homenaje a Christine de Pizan en el VI Centenario de la 1ª edición de «La ciudad de las mujeres» 1405-2005*, Unión Europea, Al-Mudayna.

TOVAR MARTÍN V., PÉREZ SÁNCHEZ A. E., a cura di (1992). *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid.

VÁZQUEZ MANASSERO M. A. (2012). *La imagen de la mujer en el Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid de Francisco Rizi de Guevara*, in *IV Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, a cura di M. Cabrera e J. A. López, España, Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

VECELLIO C. (1598). *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*, Venezia, appresso Gio. Bernardo Sessa.

VICENTE DE FORONDA P. (2017). *La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX,* in «ATLÁNTICAS-Revista Internacional de Estudios Feministas», n. 1, pp. 271-296.

VIGIL M. (1994). *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, España, Siglo Veintiuno.

VIVES J. L. (1528). *Libro llamado Instruccion de la muger christiana* (trad. di J. Justiniano), Valencia, J. Castilla.

WILLIAMSON F. (2012). *Space and the city: gender identities in seventeenth-century Norwich,* in «Cultural and Social History», n. 9, pp. 169-185.

WIESNER-HANKS M. E. (2016). *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World*, Oxon e New York, Routledge.

UNA PRASSI ARISTOCRATICA DI LUNGO CORSO: TRE ESEMPI DI CHIESE PRIVATE A NAPOLI, PADOVA E GENOVA

Mariano Saggiomo

Abstract

This article proposes a new reading of the Churches of Santa Maria della Pietà of the Princes of Sansevero in Naples, Santa Maria della Carità of the Scrovegni in Padua, and San Matteo of the Doria in Genoa within the same interpretative framework of private churches, or Eigenkirche. Although these churches arose in different geographical and chronological contexts, the similarities in their patronage mechanisms suggest that they belong to a unified practice.

Keywords

Private churches, Naples, Genua, Padua, Patronage.

Aspetti preliminari

La pratica aristocratica di edificare chiese private si registra in Occidente sin dagli albori dell'era cristiana, quando si andavano stabilendo le modalità di organizzazione dei patrimoni delle prime comunità di fedeli [Bucci 2012, 97-169]. La lunghissima durata del fenomeno e la sua vasta diffusione geografica non gli hanno però garantito la fortuna storiografica che avrebbe meritato, e ciò, da un lato, a causa della frammentaria sopravvivenza delle sue forme esteriori (le chiese stesse); dall'altro per la complessità del tema, che per essere inquadrato in maniera soddisfacente richiede un'osservazione che includa ambiti disciplinari diversi e non sempre in comunicazione tra di loro – cosa d'altro canto comprensibile quando si pensi alle specificità del Diritto canonico o della Storia economica. Una volta preso atto di questi limiti "fisiologici", però, lo storico dell'arte che allarghi lo sguardo ai problemi di storia urbana può senz'altro trovare nella sua propria materia gli strumenti critici per fornire un punto di vista particolareggiato alla discussione.

Le pagine che seguono vogliono quindi porre l'attenzione su tre casi di studio peninsulari che, pur essendo particolarmente noti, non sono mai stati inseriti nel più ampio discorso relativo a quella tipologia di edificio sacro che in lingua tedesca si definisce *Eigenkirche* (chiesa propria). La scelta dei tre casi è motivata proprio dalla loro fortuna storiografica, sfruttando la quale è possibile segnalare che al di là delle naturali specificità di ciascun contesto geo-politico, e al netto delle diverse cronologie delle tre fondazioni (XII, XIV, XVI secolo), gli aspetti comuni tra di essi superano le divergenze,

suggerendo perciò l'esistenza di una sorta di "modello" di comportamento aristocratico. A tale schema comportamentale rimandano per esempio la volontà dei patroni di costruire i propri luoghi di culto garantendone la massima visibilità urbana; la ricerca di prossimità e se possibile di contiguità con le rispettive residenze; o ancora l'utilizzo di reliquie o di manufatti ritenuti miracolosi per rendere quegli spazi sacri centrali per una comunità di fedeli-clienti possibilmente ampia.

Prima di arrivare ai casi da analizzare, è opportuno riassumere i termini della questione, pur nella consapevolezza che le complessità del tema esigono spazi editoriali e competenze diverse da quelle adesso in campo. Per *ius patronatus* si intende la facoltà, da parte di chi fondava e dotava un luogo di culto, detto patrono, di esercitare alcuni diritti sul beneficio ecclesiastico ad esso collegato, cioè sulla carica, o meglio sull'ufficio sacro ricoperto individualmente da un religioso, detto prete beneficiato [Greco 1986]. Ogni fondazione doveva essere accompagnata da una dote, ossia da un patrimonio in grado provvedere al sostentamento del religioso e al mantenimento e al decoro del luogo di culto. Di solito si trattava dei proventi di beni immobili che il patrono donava alla Chiesa, perdendone *de iure* la disponibilità, e che questa affidava alla gestione del prete beneficiato. *De facto*, però, visto che il patrimonio era amministrato dal prete nominato dal patrono, indirettamente era sempre quest'ultimo a controllarlo [*ibidem*]; così facendo, peraltro, il patrono rendeva i patrimoni confluiti nella dote esenti dalla tassazione degli organi tributari civili [Naymo 2013].

Uno studio condotto su scala peninsulare potrà senz'altro precisare se davvero le chiese gentilizie sorsero ovunque prima in campagna e poi in città, come accade per esempio nel Sud Italia. Per ora resta comunque certo che siano stati i contesti urbani a offrire le migliori possibilità in termini di autopromozione, di mantenimento dell'unità del lignaggio e di conservazione dei patrimoni familiari [Vitolo 1990]. Non è inoltre una casualità che proprio nel clima socio-politico di Napoli, perennemente turbolento, la quantità, e in certi casi la qualità di queste speciali fondazioni divenne tale da rendere la città un esempio paradigmatico: dal XIII al XVIII secolo, infatti, sono documentati a Napoli quasi un centinaio di casi [Saggiomo 2022]. In questo lungo arco cronologico la città era organizzata in amministrazioni topografico-amministrative che prendevano il nome di seggi o sedili [Lenzo 2014]. Ciascun seggio era formato da gruppi nobiliari in continua lotta tra di loro e in costante opposizione a quelle famiglie che erano state invece escluse da tali raggruppamenti e che a più riprese tentavano di inserirvisi [Visceglia 1988; Muto 1992; Vitale 2003; Heidemann, Michalsky 2012; Santangelo 2018]. Disporre di prove materiali che esibissero il prestigio del casato diveniva perciò di fondamentale importanza, e nulla più della costruzione di palazzi e di chiese proprie si prestava allo scopo, anche perché queste ultime, al pari delle cappelle di chiesa, erano i luoghi deputati proprio alla trasmissione della memoria familiare, specialmente per mezzo delle tombe e delle rispettive epigrafi [Michalsky 2024, bibliografia].



1: Napoli. Cappella Sansevero, ricostruita a partire dal 1750 ca. [Foto di Marco Ghidelli © Archivio Museo Cappella Sansevero]

La Cappella Sansevero di Napoli

All'interno del panorama partenopeo, la chiesa dei Di Sangro principi di Sansevero, più comunemente nota come Cappella Sansevero (Fig. 1), emerge per lo straordinario valore delle opere che tuttora custodisce, una su tutte il *Cristo morto* compiuto dello scultore napoletano Giuseppe Sanmartino entro il 1753 [Forgione 2022]. L'aspetto odierno dell'edificio è soprattutto il frutto degli interventi voluti alla metà del Settecento dal principe Raimondo di Sangro, uomo di ingegno eccelso e di intelligenza rara, che sfruttò la magnificenza della cappella per rilanciare l'immagine del proprio casato in un momento di gravi problemi finanziari [Masucci, Spruit 2020]. Ai fini del presente discorso, però, è la fase di fondazione a risultare di particolare interesse. La storia dell'origine della chiesa, che carte di banco documentano a partire dal 1593 [Nappi 2010], è tràdita principalmente da una delle prime guide cittadine, la *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio Caracciolo del 1623, che ne parla in questi termini:

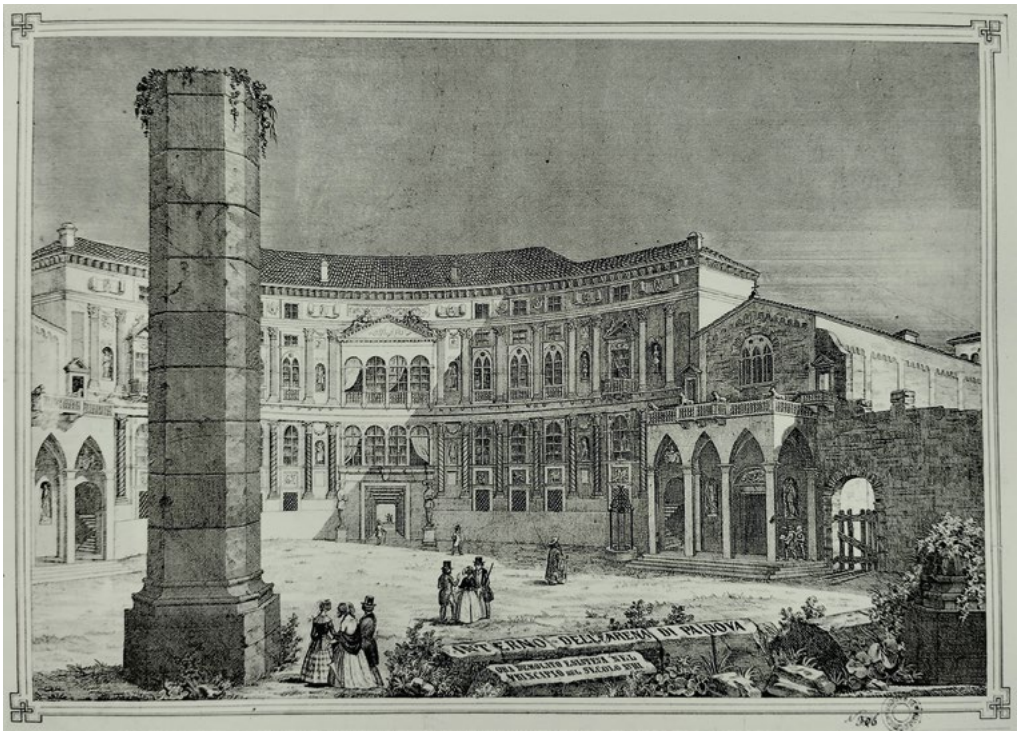
> È dunque da sapersi che passando per questo luogo ov'è hoggi la presente chiesa, un huom di natione ragoseo, che v'andava innocentemente carcerato e, nel passar, cascò il muro del predetto giardino nella publica strada, et incontanente si vide il volto santissimo della Beata Vergine, alla quale il povero huom caldamente raccomandandosi, fe' voto per la sua libertà donar una lampada d'argento con affiger anche nel muro appresso la sua imagine la tabella, come si suole; onde in poco tempo, per intercessione della Gran

> Madre d'Iddio, ottenne la bramata libertà e subito adempì i voti. Poscia il medemo duca [Francesco di Sangro duca di Torremaggiore], ritrovandosi oppresso da gravissima infirmità e quasi nell'estremo di sua vita, fe' voto a questa Reina de' Cieli che se lo liberava da quel pericolo, d'ergerle una picciola cappella; per lo che fu subito dalla pietosa Vergine quanto prima esaudito, e ristorato, subito fe' fabricar quella cappella, come a' nostri tempi habbiamo veduto sin all'anno 1608 [Engenio Caracciolo 1623, 263].

Vista dunque la comprovata capacità miracolosa del dipinto mariano, il nobiluomo aveva deciso di custodirlo degnamente in una cappella, ma poiché questa sede:

> […] non era capace al concorso di molti che la frequentavano per gli infiniti miracoli e gratie che di continuo fa il Signor Iddio ad intercessione della Vergine Santissima, per questo parve espediente ad Alessandro di Sangro, dignissimo patriarca d'Alessandria, figliuol del già detto duca (oggi arcivescovo di Benevento) di fabricar a sue spese la nuova chiesa nel proprio suolo, per sepoltura di sua famiglia, in honor di essa Reina de' Cieli; e compita come di presente si vede, fe' collocar nella cappella maggiore la miracolosa imagine di Nostra Signora, e quivi nelli 15 d'agosto del 1608, si celebrò la prima messa; et in cotal giorno il pontefice Paolo V concedé indulgentia plenaria a coloro che visitavano cotesto luogo, nel qual il patriarca mantiene due cappellani con chierico. Fassi la festa di questa chiesa a' 15 d'agosto [*ibidem*].

Nata quindi per motivi devozionali legati al Duca di Torremaggiore, la chiesa fu da subito proiettata in una dimensione tutt'altro che privata: i prodigi dispensati dal dipinto avevano infatti attratto un gran numero di fedeli, al punto che si era reso necessario ingrandire il primitivo edificio di culto. Il pontefice aveva concesso inoltre una speciale indulgenza a chi l'avesse visitato nella festività dell'Assunzione, circostanza che dové favorire l'afflusso dei fedeli. Naturalmente concessioni del genere dipendevano da esborsi di danaro e da entrature politiche della famiglia (anche perché durante queste occasioni si raccoglievano elemosine), e a questo proposito si ricordi che Alessandro aveva intanto scalato le più alte gerarchie ecclesiastiche, arrivando nel 1604 a essere nominato Patriarca di Alessandria. In seguito, la chiesa continuò a figurare da protagonista nelle guide cittadine, e non vi è ragione di credere che il potere attrattivo del quadro andasse nel tempo a scemare. Sarebbe tuttavia un errore pensare che folle di fedeli si recassero giornalmente in cappella per vedere il dipinto: oltre a essere una pratica impossibile da verificare allo stato attuale delle conoscenze, non è verosimile immaginare che i proprietari destinassero la chiesa a questo scopo. Certo, se esistevano benefici curati, ossia fondi destinati a preti obbligati a esercitare la cura d'anime verso la popolazione – cosa assai probabile e di solito molto frequente – la chiesa doveva essere aperta quantomeno ai fedeli del quartiere. Ma in genere il pubblico al quale i fondatori gentilizi dirigevano l'esibizione del proprio prestigio era composto da chi ruotava nell'orbita di influenza della famiglia e soprattutto dei loro parigrado aristocratici. Una spia del fatto che esponenti dell'aristocrazia conoscessero bene la cappella è data da un episodio settecentesco che interessa lo stesso Raimondo. Alcuni oppositori avevano inviato al re di Napoli Carlo di Borbone «un cieco memoriale» in cui si leggeva che la Cappella Sansevero «dir doveasi



2: Fioravante Penuti, *Veduta del Palazzo e della Cappella degli Scrovegni*, sec. XIX [Padova, Biblioteca Civica].

più tosto degl'idoli che di Dio, vedendovi in esso delle tante profane immagini»; Carlo, «che come un de' pridentissimi monarchi dell'Europa abborre sì fatti ciechi memoriali», aveva respinto tali accuse dato che «per relazione di tanti signori della sua corte, li quali si erano più volte portati di persona in quel luogo, sapea benissimo la cosa esser del tutto diversa da questo» [Origlia Paolino 1754, 373]. Quindi i più stretti collaboratori del re conoscevano bene l'aspetto della cappella poiché vi si erano recati diverse volte.

Da un punto di vista topografico, la chiesa sorse all'angolo meridionale di un'*insula* a metà strada tra il decumano mediano e quello inferiore, in una posizione decisamente privilegiata dello scacchiere urbano. Sin dal 1613 l'edificio di culto era collegato tramite un ponte a sud con il Palazzo Di Sangro, che permetteva ai proprietari di accedere direttamente in chiesa, in una tribuna sopraelevata dalla quale ascoltare le sacre funzioni. Anche se il diritto canonico assicurava ai patroni di poter disporre nei luoghi di culto di uno spazio esclusivo evidenziato da stemmi dei rispettivi casati [Naymo 2013, 463], connessioni tanto scoperte tra lo spazio laico della residenza e il luogo di culto erano mal tollerati dalle autorità ecclesiastiche.

La Cappella padovana degli Scrovegni

Ugualmente connessi o in forte prossimità tra loro – per spostarsi ora a Padova – erano la cappella trecentesca degli Scrovegni, mirabilmente affrescata da Giotto al principio del secolo [Romano 2008, 154-165], e il palazzo gentilizio dello stesso casato (Figg. 1-2). Quest'ultimo scomparve nel 1827 per volere degli allora proprietari, i Gradenigo, che stando alla *Guida di Padova* di Pietro Selvatico del 1869 vollero «averne materiali per costruire il tapino casinuccio che ora prende il luogo di quella magnifica mole», poi distrutto anch'esso [Frugoni 2008, 6]. Allo stesso modo, già nel 1817 risultava cancellato il portico a tre archi che anticipava l'ingresso della cappella [*ibidem*]. Il considerevole salto geografico e cronologico tra il caso napoletano e questo padovano evidenzia ancor di più come la consuetudine aristocratica che si sta tentando di delineare non dipenda da nessuno di questi due fattori, luogo e data. È stato infatti notato che quella messa in campo da Enrico, uomo d'indiscusso prestigio e dalle sconfinate capacità finanziarie, fu:

> […] una mossa oculatamente studiata di autopromozione: la scelta del sito, la ricostruzione del palazzo, i provvedimenti presi a favore del sistema "Arena" e di quanto in essa si trovava, la costruzione della cappella e la chiamata di Giotto furono funzionali agli intenti di un uomo di potere, di sottile capacità di mediazione, abile nella parola, di importanza politica e di volontà ambiziosa [Baldassin Molli 2018, 85].

Enrico consacrò una prima volta la chiesa di Santa Maria della Carità il 25 marzo 1303, previo consenso del vescovo Ottobono de' Razzi. La cappella sorgeva nell'importante sito dell'Arena, che Enrico aveva acquistato circa tre anni prima dai Dalesmanini, sostituendo poi alla loro la sua residenza, che dunque sorse in stretto rapporto topografico con la cappella. L'area prescelta si trovava ai limiti della città, ma l'innegabile centralità semantica del sito è evidente nel forte significato antiquario dato dall'anfiteatro romano, oggi solo intuibile. Quasi un anno più tardi, valendosi dell'enorme influenza politica acquisita, Enrico otteneva da papa Benedetto XI una speciale «indulgenza di un anno e quaranta giorni a chi, confessato e pentito, l'avesse visitata durante le feste mariane […], e ancora cento giorni a chi si fosse recato nella settimana dopo queste feste» [Frugoni 2008, 36]. Sebbene l'accordo con il vescovo patavino prevedesse l'edificazione di un luogo di culto «in modum quasi cuiusdam oratorii, pro se, uxore, matre et familia […] ad quam concursus non fieret popouli» [Baldassin Molli 2018, 87], le intenzioni di non destinare la cappella esclusivamente a sé e al proprio casato furono subito chiare. Già nel gennaio del 1305 la cosa suscitò le proteste dei vicini frati eremitani dei Santi Filippo e Giacomo, che si sentivano defraudati di parte della comunità dei fedeli, con conseguente danno pecuniario dovuto alla mancanza di elemosine. Costoro riuscirono a far abbattere il campanile e a far chiudere una finestra nei pressi dell'arco trionfale, ma ciò non ridimensionò la chiesa a mero oratorio. Altri problemi giunsero nel 1308, quando sorse una lite in materia di cura d'anime tra il preposito della Cappella Scrovegni, quindi indirettamente tra Enrico stesso, e il parroco di San Tommaso, chiesa dalla quale Santa Maria della Carità dipendeva formalmente. Il vescovo, Pagano della Torre, si espresse infine in favore di Enrico, ma costui, non contento, ritenne di dover sfoggiare tutte le sue



3: Padova. Cappella Scrovegni. Foto dell'Autore.

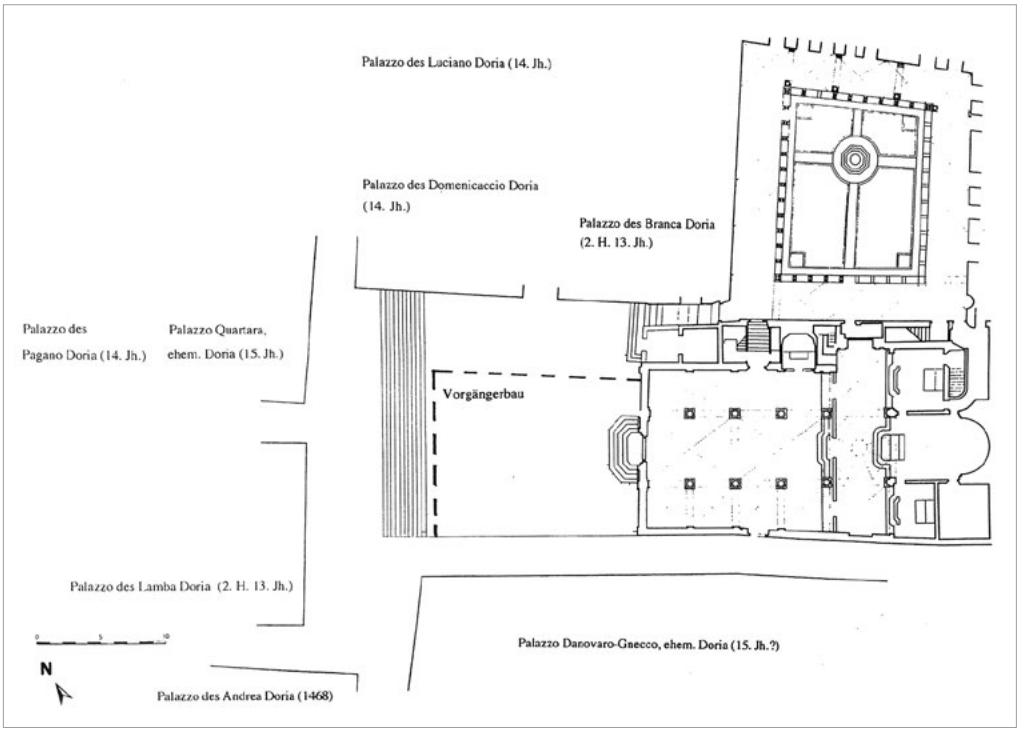
abilità di stratega. Nel 1309 diede al preposito della sua cappella il patronato di un'altra chiesa in suo possesso, Sant'Alberto in Vanzo-Strortola a Monselice (Padova); il preposito lo girò a sua volta ai benedettini di Santa Maria di Solesino (sempre nella diocesi di Padova) ricevendo da costoro quello su San Tommaso. In poche parole, ottenendo indirettamente il patronato della chiesa parrocchiale, Enrico diveniva il controllore di sé stesso e risolveva a monte ogni eventuale problema futuro.

San Matteo dei Doria

Il fenomeno della fondazione di chiese private a Genova si distingue per il rango parrocchiale raggiunto da alcune di esse [De Bernardis 1981], cosa che per esempio non accade mai a Napoli e non riguarda propriamente il caso degli Scrovegni. L'origine della chiesa di San Matteo dei Doria rimonta al 1125 e si deve a Martino Doria, come si legge in un passo della cronaca genovese duecentesca di Jacopo da Varagine [De Bernardis 1981, 201-202; Di Fabio 2017, 108-109; Guglielmotti 2021]. L'aspetto interno denuncia per lo più le profonde trasformazioni cinquecentesche, mentre il chiostro, che si apre alla sinistra della facciata è proto-trecentesco. Qui si conserva l'arca con le spoglie dei santi Mauro ed Eleuterio, trafugate dal Duomo di Parenzo quando, nel 1354,



4: Genova. Chiesa di San Matteo dei Doria. Foto di Barbara Baldigari



5: Pianta schematica di Piazza San Matteo a Genova [da Müller 2002, 344]

Paganino Doria sconfisse la flotta veneziana a largo della costa istriana [Radossi 2013]. Prim'ancora di essere oggetto di modifiche nel XVI secolo, la chiesa originaria era stata radicalmente ingrandita nel 1278, quando i Doria, per edificarla in forme più grandiose e più adeguate al crescente prestigio del casato, avevano arretrato la facciata originaria, creando uno slargo che fungesse da sagrato per il nuovo luogo di culto e insieme da teatro per processioni civili e religiose, fatto non secondario considerando la penuria di piazze nella Genova medievale [Guglielmotti 2021, 178-179, fig. 4]. Tra Medioevo ed Età Moderna sorsero intorno alla piazza-sagrato ben cinque palazzi dei Doria [Müller 2002, fig.5]. Sin dal Duecento, tuttavia, in questa stessa zona sono documentati abitanti legati ai Doria: «sicuramente vicini e forse locatari, dipendenti o clienti dei Doria, ma anche fedeli del priorato-parrocchia che, con l'*upgrading* del 1278, proprio per i Doria ha una crescente funzione identitaria» [Guglielmotti 2021, 173]. L'intenzione di voler proiettare la gloria del casato nello spazio urbano è evidente quando si considerano le epigrafi collocate in facciata a ricordo di vittorie militari (la più antica è del 1284) e gli *spolia* e i trofei medievali, che facevano della chiesa non solo l'emblema della famiglia ma anche indirettamente l'emblema della memoria della città [Müller 2002, 107-164]. Formalmente, in una prima fase San Matteo dipendeva dal monastero di San Fruttuoso sulla collina di Portofino, ma almeno dall'inizio del Quattrocento assolveva anche funzioni parrocchiali.

Conclusioni

Se da un lato l'accostamento di casi di studio eterogenei come quelli proposti si presta al rischio di sovrainterpretare situazioni che per ragioni contingenti sono ovviamente diverse, dall'altro sono proprio le tangenze che si verificano nonostante le differenze contestuali a confermare l'esistenza di una pratica costruttiva e sociale che supera i confini cronologici e geografici. Naturalmente la fondazione di luoghi di culto e di palazzi monumentali privati è solo un dei molteplici aspetti con cui si manifesta nei secoli il bisogno di autopromozione degli uomini di potere. Quanto all'influenza che tali fondazioni ebbero nei confronti degli altri abitanti-fedeli e sul grado di partecipazione "pubblica" di questi ultimi, solo future indagini, più approfondite e su più ampia scala, potranno aggiungere qualcosa.

Bibliografia

BALDASSIN MOLLI G. (2018). *La cappella degli Scrovegni tra devozione privata e culto cittadino*, in *Pregare in casa Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Roma, Viella, pp. 85-110.

BUCCI A. (2012). *La vicenda giuridica dei beni ecclesiastici della Chiesa*, Cerro al Volturno, Volturnia Edizioni.

DAL PAZ V. (2005). *La storia e l'architettura della Cappella*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena, Franco Cosimo Panini, vol. 1: Testi, pp. 19-44.

DE BERNARDIS L. M. (1981). *Le parrocchie gentilizie di Genova*, in *La storia dei genovesi*, Genova, Associazione Nobiliare Ligure, vol. II, pp. 199-217.

DI FABIO C. (2017). *Scultura, scrittura, araldica e trofei di guerra a Genova nel 1290. La lapide di Porto Pisano*, in *Un Medioevo di Parole e immagini*, a cura di G. Ameri, Ariccia, Aracne Editrice, pp. 109-161.

ENGENIO CARACCIOLO C. (1623). *Napoli sacra*, Napoli, Per Ottavio Beltrano.

FORGIONE G. (2022). *I simulacri delle cose. La cappella Sansevero e il barocco romano*, con prefazione di F. Caglioti, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo.

FRUGONI C. (2008). *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di A. Bartoli Langeli e un saggio di R. Luisi, Torino, Giulio Einaudi editore, 2008.

GRECO G. (1986). *I giuspatronati laicali nell'Età Moderna*, in *Storia d'Italia. Annali, vol. 9: La chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini, G. Miccoli, Torino, Giulio Einaudi editore.

GUGLIELMOTTI P. (2021). *I Doria e la chiesa di San Matteo a Genova nella seconda metà del Duecento*, in «Fiere vicende dell'Età di Mezzo», a cura di P. Gugliemotti, I. Lazzarini, Firenze, Firenze University Press, pp. 163-188.

HEIDEMANN G., MICHALSKY T., a cura di (2012). *Ordnungen des sozialen Raumes,* in *Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den frühneuzeitlichen Städten Italiens*, Berlino, Reimer.

LENZO F. (2014). *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli XIII-XVIII secolo*, Roma, Campisano Editore.

MASUCCI F., SPRUIT L., a cura di (2020). *Raimondo di Sangro,* in *Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere*, Napoli, Alós.

MICHALSKY T. (2024). Na*poli 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 editore.

MÜLLER R. (2002). *Sic hostes Ianua frangit, Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, VDG, Weimar.

MUTO G. (1992). *I «segni d'honore». Rappresentazioni della dinamica nobiliare a Napoli in età moderna*, in *Signori, patrizi, cavalieri nell'età moderna*, a cura di M. A. Visceglia, Roma et al., Laterza, pp. 171-192.

NAPPI E. (2010). *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella Sansevero*, Napoli, Alós Editore.

NAYMO V. (2013). *Vescovi e giuspatronati laicali nel Regno di Napoli: strategie economiche, sociali e familiari delle* élites *in Età Moderna*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», vol. 2, pp. 461-474.

ORIGLIA PAOLINO G. (1754). *Istoria dello Studio di Napoli […]*, vol. II, Napoli, Giovanni di Simone, pp. 365-367.

RADOSSI G. (2013). *Parenzo tra la "Serenissima" e la "Superba": le reliquie dei santi Mauro ed Eleuterio: memoria storica sulla loro restituzione*, in «Quaderni / Centro di Ricerche Storiche Rovigo», vol. XXIV, pp. 353-519.

ROMANO S. (2008). *La O di Giotto*, Milano, Electa.

SAGGIOMO M. (2022). *Le chiese gentilizie napoletane di età moderna. Per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II.

SANTANGELO M. (2018). *I Seggi di Napoli. Logiche di distinzione sociale e controllo dello spazio urbano*, in *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442 –1503). Forme della legittimazione e sistemi di governo*, a cura di F. Delle Donne, A. Iacono, Napoli, FedOa Press, pp. 101–114.

VISCEGLIA M. A. (1988). *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli, Guida Editori.

VITALE G. (2003). *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli, Liguori Editore.

VITOLO G. (1990). *Vescovi e Diocesi*, in *Storia del Mezzogiorno*, diretta da Giuseppe Galasso, vol. III, pp. 75-151.

THE CITY-STATE DECOMPOSED: CIVIC ALLEGORY IN BOLOGNA 1550-1650

Timothy J. McCall

Abstract

By considering figuration as coordinated to historical and sociopolitical configurations, this study seeks to position the representational system of allegory in context. Following F. Jameson's emphasis on the importance of historical situations in which allegory is revived out of need, the figure of Felsina after Achille Bocchi provides insight into the political aesthetics of late Renaissance Bologna at a pivotal time in the city's history.

Keywords

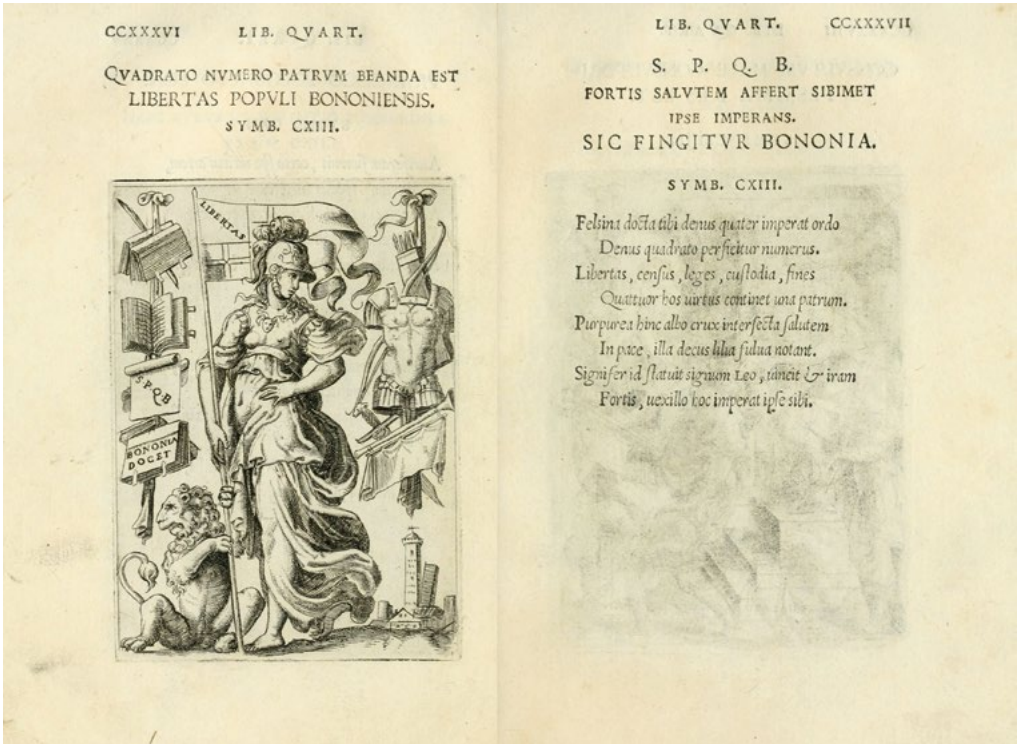
Print culture, Art history, Allegory, Bologna.

Introduction: The figure of Felsina

Symbol 113 from Achille Bocchi's *Symbolicarum quaestionum*, published 1555, depicts what would become a famous personification of Bolognese civic self-concept at a time in which the values she embodies seemed to be vanishing from political life (Fig. 1) [Bocchi 1555, 236]. In this image engraved by Giulio Bonasone, a helmeted Minerva-type figure poses in accentuated contrapposto in which she seems to stride and stand. Illuminated from the left, she moves toward the light and into the wind. The voluminous skirts of her dress billow behind her, the wind unfurling her standard to reveal the *stemma* of Bologna emblazoned with the word *Libertas*. Implements of war and study, *vita activa* and *vita contempletiva*, hang from two ribbons flanking the goddess. Casting her gaze back on the skyline of a miniature Bologna, she strides toward knowledge even as she turns towards force. In the figure of Felsina, as this figure is christened in the facing text, we witness an intersection: the pursuit of knowledge and the possibility of force.

The opening line of the adjoining poem refers to her as "learned Felsina" an homage to the ancient Etruscan capital city called Felsina, rather than than the Roman colony Bononia. [Bocchi 1555, 237] As the state of liberty comes into being through balanced civic virtues, the possibility of praxis derives from the study of theory. This figure of Felsina is far from a passive or placid manifestation of *Libertas*. At the moment of her publication in print in 1555, she is mobile and dynamic, apparently ready to put humanist study into effect, to carry out the lessons of theory in practical life.

As one term in an allegorical "constellation," the figure of Felsina assembles her significance from the accoutrements that surround her. These components (lion, stemma, *Libertas*) acquire specific significance from the adjacent text, which addresses and



1: Giulio Bonasone, *Symb. CXIII*, 1555 [Bocchi 1555].

delineates their symbolic content rather systematically: the strong Leo «conquers even anger», the stemma is «a purple cross intersected with white», and *Libertas* is comprised of «*census*, law, security, territory». In the image, these components are graphic vehicles of concepts formulated in the text and come together through Felsina's binding vitality. These abstract concepts – restraint, honor, liberty – become tangible through the fleshy ratification and aggregation of Felsina, the personifying agent. Rather than contribute some content to the allegory, the figure of Felsina *aggregates* the multiple meanings put forth by the other terms and becomes their eloquent expression. It is the "ardent stings" of expression «by which the lazy are startled, the ailing are kindled, and the sleepy aroused, the sick healed, and the prostrate raised, and those who stick to the ground lifted up to the highest thoughts» [Petrarch 1948, 104]. Felsina as lively personification, a figure of speech, *carries out* the knowledge interred and developed in the surrounding symbols and text. While she is devoid of implicit content, she nevertheless serves an essential role as a living conduit between ideal and concrete realities.

She casts her vision back on the city behind her, inviting the viewer to do the same. The iconic Due Torri give geographic specificity to this allegory by anchoring symbolic elements to a real space and insisting on the actuality of the lofty ideals suggested by the image. Bologna's built environment, presented in miniature form and made distinct with its most iconic buildings, participates in the allegorical constellation as one term



2: Agostino Carracci, *Map of Bologna*, 1581 [Universitätsbibliotek Salzburg].

that modifies and is modified by the other elements. [Fletcher 1964, 29] However, it is the lone literal term. Its signification operates on the basis of resemblance: depicted city denotes actual city. Like Felsina, the cityscape does not produce content but receives content and aggregates it. Unlike Felsina, the cityscape projects the allegorically modified content back into concrete reality through resemblance. These two figures, the cityscape and the personification, their histories, their contrasts, their respective hermeneutics, and the content they modify will be the focus of this essay.

Figuration and Configuration

A useful antinomy can be arranged to investigate the representational demands placed on civic allegory by establishing the city map as an opposing pole. In 1575, Pope Gregory XIII commissioned Lorenzo Sabatini to decorate the Sala Bologna in the Vatican Palace. One wall depicts Bologna as an ichnographic plan in exacting detail in the largest map of this kind produced up to that point. This early and precisely executed map of the city would be emulated by numerous printed maps in the following decades. In 1581, Agostino Carracci engraved a precise, highly detailed image of the urban space that would become the *de facto* model for printed maps of Bologna for centuries (Fig. 2). As Franco Farinelli puts it, this map was a «first indispensable interface between naturalism

and idealism, idea and imitation» [Emiliani 1995, 42]. The Carracci map anchored its naturalistic claims through resemblance, a richness of detail placing the actual and the virtual in close correspondence.

Although predating the Carracci map by nearly 30 years, the figure of Felsina can also be understood as an attempt to give the urban totality a compelling visual form. The political context here is crucial: both representational means would be used as tools of Bolognese civic self-fashioning amidst its struggle to furnish a legible and stable identity in the era of its subordination to the papacy [Terpstra 1999, 396-398]. In fact, two earlier iterations of Felsina were displayed amid papal programs seeking to demonstrate papal domination of the city. The first appeared as a decorative element in the celebratory apparatus orchestrated for Pope Julius III's triumphal entry into Bologna on September 24, 1541, which was designed by a former student of Bocchi and described in 1596 by Count Pompeo Vizani [Watson 1993, 53, 194]. Felsina made a second public appearance in a fresco by Niccolò dell'Abate painted on the clock tower of Palazzo Comunale around 1550 (Fig. 3). The fresco faced the Piazza Maggiore, which during the 1560s became the site of apostolic projects aiming to subjugate Bologna through architectural means and monumental form. As the papacy emphasized Bologna's status as a papal possession through triumphal entries and public building projects, the figure of Felsina seemed to offer a means of symbolically and publicly asserting Bolognese autonomy, or at least vivifying a civic self-concept contrary to the one envisioned by Rome.

As urban space was contested by papal power it became strictly defined by empirical procedures and reproduced in ichnographic projections, the figure of Felsina became the *de facto* allegorical representation of the city. In a sense, the allegorical Felsina becomes the dialectical pair to the cartographic Bologna. Both map and allegory are *figurations* derived from *configurations* of urban space and social process, but through very different representational means.

Here I would like to expand on the pairing of configuration and figuration, as it will be a fundamental method to pursuing the aims of this study. By configuration, I mean historical conditions related in some specific sense to an image or iconographic element like the figure of Felsina or in a more general sense to a system of representation like allegory. Here, these historical conditions are inherently spatial, the urban space of Bologna. By figuration, I mean the resulting image. The process of communication between configuration and figuration depends on the spatial domain in which it operates. The perceptual space of urban fabric, its buildings and streets, when depicted by a map operates through the process of resemblance. That is, a map constructs its significance based on its verisimilitude and acquires its functional value based on its visual and experiential proximity to its model. The configuration of social processes, that value-laden assortments of relations in constant operation by the individuals, groups, and institutions in the city, finds its representational fulfillment, I argue, through allegorization. Can civic allegory help to resolve "the fine-grained textures of everyday life" and gain insight into the social processes city-folk enact and produce in dialogue with prevailing political conditions [Nevola 2020, 27]?



3: Nicolò dell'Abate, *Projet d'horloge monumentale*, 1550 [Musèe du Louvre/Art Resource].

This framework allows for an investigation of two divergent representational systems with emphasis on the historical function of civic allegory. As we will see, they are interlocked, thus the theoretical delineation imagined in Table 1 will be dialectically problematized moving forward. As David Harvey describes, the map «seeks order in simple mappable patterns, when it is really hiding an extremely complex social organization» [Harvey 1973, 27]. While it is unnecessary to detail the obvious imbrication of urban fabric and social process, of perceptual space and symbolic space, it is worthwhile to think through how allegorical imagery fits into this scheme. The map hides what the allegory can disclose, and perhaps the map itself can become allegorical with sustained critical attention to the gap between the literal level it presents as fact free of "mystical" or ideological agenda. Indeed, «all thinking about interpretation must sink itself in the strangeness, the unnaturalness, of the hermeneutic situation» [Jameson 1971, 11]. It is necessary to assess the historical conditions – configurations – that demanded these representational systems – figurations – in the first place [Jameson 2019, 23]. But first, we must attend to the allegorical dynamics as they function in Bocchi's *Symbolicarum quaestionum*.

Table 1. Framework of representational systems. Some of the terminology here is adapted from David Harvey [1973, 22-49].

Configuration	Process of Fulfillment/ Mediation	Figuration	Primary Spatial Domain
Urban fabric	Resemblance	Map of Bologna	Perceptual space
Social (urban) process	*Hyponoia* i.e. allegorization	Personification, figure of Felsina	Symbolic space

Bocchi's mode of allegory

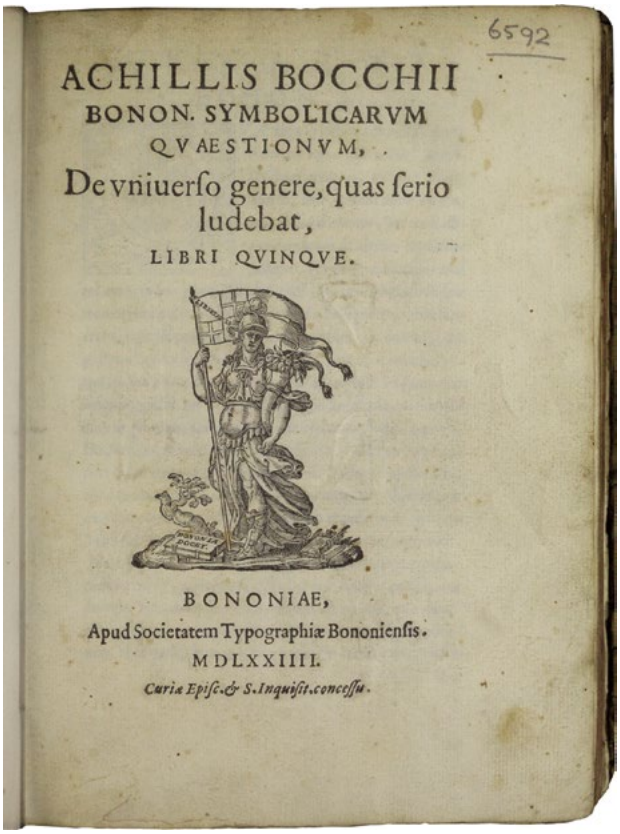
The specific program outlined by Bocchi for interpretation provides an outline of a hermeneutic process and what this process intends to accomplish. Indeed, the book has an "undeniable programmatic character" that makes use of rhetorical methods to instruct and develop the pursuit of wisdom obtained by passing beyond appearance and vulgar sensuousness. [Rolet 2003, 111] To do this, the book's 151 *symbolae*, each one a tripartite unit of picture, motto, and poem, guides the reader through staged dialogues between text and image wherein a problem is solved. In his address to readers, entitled *Symbol of symbols*, Bocchi describes his *symbolae* as «revelations to men of sound mind, but unknowable to the ignorant» [Bocchi 1555, preface]. Each *symbola* resolves a bit of knowledge to be gathered and cultivated over the labyrinthine course of the book. The book's aim is pedagogical, witnessed in Bocchi's discussion of the image's didactic function, even while it makes use of the *hyponoia*, hidden meaning, inherent to allegory [Bocchi 1555, 5; Rolet 2003, 114]. This *serio ludebat*, serious play, aspires to instruct a method of interpretation through staged scenarios elucidating a manner of thinking that the reader can apply to situations in life. Given that Renaissance architecture in Bologna has been understood as making use of rhetorical techniques – Bocchi's own palazzo is an exquisite example – it is reasonable to think of architecture as a hinge to turn these rhetorical lessons onto the world, as sites to turn theory into practice [Miller 1989, 153-168; Watson 1993, 148-152].

Personification is a special kind of allegory and its specific history addressed to better understand its use in the sixteenth century. While Bocchi's formulation of allegorical principles relied heavily on the classical tradition, personification had gathered a distinctive political dimension from medieval philosophers. In *Policratus*, John of Salisbury mapped political classes onto the human anatomy as a natural metaphor for social difference. Their unity and cooperation, or to use the corporeal metaphor, their soul, was secured through adherence to the principles of Christian charity [Bollerman, Nederman, 2024]. This corporealization can also be detected in Machiavelli. Martin Breaugh points out that Machiavelli in the *Discorsi* describes good laws and public liberty arising from «perpetual division and conflict between two rival "humors"» [Breaugh 2013, 46-52]. Personification for both writers is a device that substantiates abstract political concepts in civic context. Felsina adopts this medieval and Renaissance concept of a body politic to personify urban space and social process as a figuration, to give tangible form to the symbolic production of space.

If Bocchi's method and the content assembled in his book allow readers to see something beyond appearance or to acquire knowledge driven out of sight for whatever reason, what do we see when we turn this allegorical program onto the city, when we look back onto the urban space as Felsina does in symbol 113? The possibility of opening this text out into its contemporary sociopolitical environment has been the concern of numerous scholars. Some scholars, as Lugli summarizes, considered the possibility of *Symbolicarum quaestionum* as a means of spiritual dissent, such as Nicodemism and heresy [Lugli 1981, 87-89]. Ilaria Bianchi attends to the political content of *Symbolicarum quaestionum* by attentively pursuing the diffusion of its imagery and taking seriously the role of artists in the humanist milieu in which Bocchi's work found its most sympathetic readers [Bianchi 2012, 92-109]. This study intends to pursue the public diffusion of Felsina and consider the method of allegorical looking taught by Bocchi in public, urban settings. If the figure of Felsina puts facts into accord with ideas, then we might proceed back to the facts and attend to the grinding tectonics of urban processes, especially papal conquest and the appropriation of civic institutions by oligarchal interests, that emit the figure of Felsina like a burst of steam erupting from a crack in the earth. To borrow Georges Didi-Huberman's expression, the figure of Felsina can be analyzed as a seismograph that sensitizes us to the historical forces that demanded the need to allegorize [Didi-Huberman 2017, 67-72].

Multiplicity in the Piazza

Centered on the Piazza Maggiore, a mid-sixteenth century building boom in Bologna involved projects with both functional and symbolic impetus. One such symbolic project was the renovation of the Portico dei Banchi designed by Vignola, which became known subsequently as the Facciata dei Banchi, a thin veneer of architectonic elements covering over pre-existing structures. Running the full length of the Piazza Maggiore's east side, the facade simulates triumphal arches when passing over streets and takes on the appearance of a classical proscenium like the one illustrated in Serlio's *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* [Miller 1989, 162-163]. It is, in effect, overtly theatrical.
The historiography on Vignola's masterpiece "consistently" posits that the Facciata dei Banchi unified the Piazza Maggiore's eastern flank, which hitherto was «disorderly, if not chaotic» [Tuttle 1993, 77]. However, the early quattrocento portico that spanned the Piazza's eastern side was uniform and continuous. In fact, the gothic portico was a «landmark in the history of piazza planning in early Renaissance Italy [...] critical for establishing the generous scale regularity, and overall cohesiveness of the Piazza Maggiore» [Tuttle 1993, 77]. The Loggia dei Banchi became the portico *par excellance*, a model for the numerous *portici* constructed over the next 150 years [Nevola 2020, 45]. Rather than replacing a disheveled row of shops through an "ennobling" unification of civic space, Cesi's ambition and Vignola's classicizing design instead sought to reshape the medieval Piazza to reflect apostolic power and shift the symbolic core of the city toward papal ambitions [Miller 1989, 111].



4: Unknown artist, Frontispiece of *Symbolicarum quaestionum [...] ludebat*, 1574. [Wellcome Collection].

The significance of displacing the gothic loggia with a high classical façade would not be lost on cinquecento Bolognese. Perhaps as a subtle gesture, the architect Vignola «accomplished […] the successful preservation of a sizable portion of the old Banchi portico» still encased as a visible relic of lost communal independence [Tuttle 1993, 86]. Within this celebration of papal power remained a different vision of the city, one structurally and inseparably connected to the republican ideal of *Libertas*, of popular self-governance within and autonomy from external domination. Here, architecture is seen *otherwise*. Multiple contradictory meanings and histories are folded into what appears to be a single structure. Such allegorical looking that seeks to penetrate beyond surfaces was an interpretive method well suited to the sweeping phenomenal changes of the urban fabric taking place in mid-cinquecento Bologna.

Based on the observations of numerous commentators, the Bolognese *popolo* was acutely aware of stylistic significance in architecture. This is to say that this seeing otherwise, calibrated to the politics of a late medieval commune, could be voiced as dissent. Local concern with and participation in architectural matters was such that one cinquecento architect commented that «people of all sorts, priests, monks, artisans, farmer, schoolmasters, bailiffs, harness-makers, spindle-makers, porters, and even water-carriers

behave like architects and voice their opinions» [Gaye 1839, Vol. II, 140-143: quoted in Miller 1989, 158]. The architect in question, Arduino Ariguzzi, was busy designing a portico for the Basilica di San Petronio in the Piazza Maggiore. While passersby might project their own ideas onto buildings under construction, they made clear their affinity for the gothic style. In the case of San Petronio during its centuries-long construction, any divergence from the original medieval plan would be nothing short of "treason" [Thurber 1999, 459]. Citizenship itself seemed to depend on allegiance to local style.

The popular will sought to maintain an image of the city that reflected the values of the populace and on occasion asserted these preferences in dramatic fashion. Sometimes, buildings or monuments associated with tyranny were destroyed: the Palazzo Bentivoglio was razed to the ground after the seigneurial family fled the city in 1507, the fortress built by Julius II in 1508 was demolished after the Bentivoglio's return in 1511, and a monumental sculpture for San Petronio's façade by Michelangelo of Pope Julius II was destroyed that same year [Wallace 1979, 97; Tuttle 1982, 3-4; Hendler 2021, 117-118]. While the allegiances of the mob were derided as "transient," the popular enthusiasm for architecture might be channeled toward destruction, which amply demonstrated the possibility of changing the built environment and the public's willingness to do so. Rhetorically speaking, the mob was not convinced and was ready to see, and make, urban space otherwise. The public's preferences had a resounding effect on the production of symbolic space through modifications to the built environment.

Even during the Quattrocento *signoria*, the Piazza Maggiore remained the possession of the *popolo* at least symbolically, if not functionally as it became «the instrument of factions and… the elite» [Duranti 2018, 261]. It was in the context of the Piazza Maggiore, a symbolic nexus of the *popolo,* that Felsina made one of her earliest public appearances in Nicolò dell'Abate's 1550 *modello* for a fresco adorning the clock face at Palazzo Comunale (Fig. 3) [Beguin 1961, 96; Denison 1990, 265-267; Faietti 2002, 244]. While the fresco is now lost, a later etching depicting a view of Piazza Maggiore on May 3, 1634 during a procession shows two recumbent figures below and flanking the clock face. These two figures correspond to the river god and Felsina in dell'Abate's *modello*. Furthermore, the highly finished drawing suggests that this was a *modello* rather than a sketch, thus the design in the drawing was agreed upon by patron and artist for transposition onto the clock tower [Faietti 2002, 245]. While the exact conditions that spurred the commissioning of the fresco are uncertain, the return of the esteemed popular magistracy, the Tribuni della Plebe, to the Palazzo Comunale «from which Legate and Senate governed the city» just before 1550 may have been the impetus [De Benedicitis 1999, 60]. Felsina appeared in a conspicuous public location, one hotly contested by papal ambition, just as a popular magistracy of medieval origin returned to that seat of government.

Along the bottom margin below the clock face are two civic personifications, the river Reno crowed with the Due Torri at left and a warrior goddess seated at bottom right. She sits in front of various military accessories such as a banner, a bugle, and a shield emblazoned with Bologna's motto "Libertas". A sheathed and foreshortened sword projects out from the plane of the drawing and the figure's hand grips its hilt, evoking

the possibility of action should the need arise. The clock tower fresco was planned just before various project initiated by the papal Legate attempted to transform the Piazza, heretofore a prime urban generator of popular politics, to an expression of papal power. Selected to adorn the seat of civic government with a recently returned popular element before the largest possible public audience, Felsina seemed to possess the representational potential to embody the multiple publics she addressed. Furthermore, she might harmonize their shared disavowal and sustain public dissent against the papacy's attempt to refashion Piazza Maggiore as part of a larger effort to subjugate the city of Bologna.

From the beginning, Felsina aggregated the political demands and aesthetic sensibilities of multiple publics each with, as Legate Giovanni Morone described ominously, «distinctive liberties» [Terpstra 2013, 81]. This notion of distinctive liberties is instructive: even as the republican notion of *libertas* emblazoned on the Bolognese crest was cherished by all and was a fundamental concept of the city, this term seethed with contradictions between its ideals and actualities. *Libertas* boiled down to two political demands, freedom from external interference and freedom to participate in popular government, which became untenable. Maintaining some degree of autonomy was only maintained through the diminishment of Bologna's popular government and the atrophy of its democratic institutions. Amid the political context of Bologna – Rome's imperial conquest over the city – and the erosion of democratic institutions by deepening oligarchy in civic government, the presence of *libertas* in the city became increasingly nominal. These were the paradoxical demands placed on Felsina, as figuration that aggregated potentially disparate content and an allegorical operator that had become a popular symbol of defiance toward papal encroachment. Indeed, in this historical moment with its paradoxes and crises, we can appreciate the "strangeness of the hermeneutic situation" in which civic allegory was pressed into service [Jameson 1971, 11].

The figure of Felsina made these two appearances, on the clock tower and in *Symbolicarum quaestionum*, in the "critical decade" of the 1550s [Terpstra 2013, 78-89]. The Senate rallied to consolidate its administrative authority to diminish the traditional magistracies. Open conflict between the Senate and the popular magistrates flared up as accusations of tyranny and sedition, respectively, were exchanged [De Benedicitis 1999, 60-61]. Amid this contentious time, one in which the Senate expanded its jurisdiction over matters traditionally supervised by the popular magistracies, Bocchi published *Symbolicarum quaestionum*. In symbol 113, the fractious state of civic politics hides behind the unified corporality of this idealized guarantor of liberty. The allegory here seeks to put facts into accord with ideas. The historical facts were vexed and in flux, both in terms of social process and urban fabric. The embodiment of a dissolving *libertas* as Felsina seeks a retroactive fulfillment of its principles even if those principles were being modified, contravened, and attested to in bad faith.

The morphology and mutability of Felsina

In her 1555 debut in print, Felsina in *Symbolicarum quaestionum* is robust, armed, and dynamic. She has means of self-defense and the fortitude of a body perfected by the balance of civic virtues. A second edition of *Symbolicarum quaestionum* was published in 1574. The book remained mostly unchanged and included all the illustrated emblems of the first edition with some rearrangements in the order of *symbolae*. Likely due to Bonasone's delicate burin work and high demand for the book, the depleted plates required retouching before a second edition could be produced. Agostino Carracci was hired for the job. Despite the near identity between first and second editions, one additional figure graces the 1574 edition. The figure of Felsina appears twice in 1574: symbol 115 and the frontispiece [Bocchi 1574, 242-243]. On the frontispiece (Fig. 4), neither motto nor poem accompany the figure of Felsina. She is *outside* the text. As she is lifted from Bocchi's text and placed on the frontispiece, Felsina transforms.

In the 1574 frontispiece image the general compositional elements remain – illumination and wind from the left, billowing banner – but Felsina here has been deprived of vitality. The emblem's dynamic contrapposto has been reduced to a more restrained and far less mobile stance. Given that «enigma […] appears to be allegory's most cherished function» [Fletcher 1964, 74], the noticeably less enigmatic pose compromises the allegorical possibilities compared to the twisted and mannered posture of 1555. The journey from *political symbol to conventional trademark* has evidently sapped Felsina of her strength. Gone are the weapons from her left side and the books, all of them closed, lay scattered on the ground. She holds a bursting cornucopia, a gesture of providence rather than force. As evident in the case of the frontispiece, the ideal construction composed by Bocchi would deteriorate over time as it progressed from ambitious amalgam of political thought to conventional means of city representation.

A 1620 engraving by Giovanni Luigi Valesio (Fig. 5) evinces Felsina's continued entropic dissolution. Like an overripe fruit, the saccharine image sinks under its own weight. The lion purrs instead of roars as a sweetly smiling Felsina dotes on him. The banner no longer billows. The vernal winds of republican potentiality have passed to the stagnant, oppressive, heat of oligarchy and imperial domination. In the matter of a century we witness an arc of depoliticization, bringing Felsina down a few notches. Here, she still handles a spear, giving her some authority, but her earlier attitude of vigilant defender has given way to a passive, seemingly inebriated slump. If the figuration of Felsina was changing over the decades, what configuration of social processes and cultural factors might be linked to this increasingly enervated civic allegory?

As has been discussed, the emergence of Felsina's intensity corresponded to the political vicissitudes of the 1550s. By the seventeenth century, additional demands were being placed on this already overburdened personification. An emerging market in Bologna for printed images beginning in the 1570s provided steady income to artists willing to take up engraving. These images were printed as announcements of thesis defenses administered at the University of Bologna. In Valesio's print (Fig. 5), a recumbent Felsina lounges in a mystical landscape, a meek lion squatting beneath her. Flanked by



5: Giovanni Luigi Valesio, *The coat of arms of the city of Bologna*, 1620 ca. [Pinocateca Nazionale di Bologna].

personifications of the Reno and Savena, two wreath-clad poets approach Felsina to regale her with their literary achievements. Felsina, for her part, seems to have succumbed to the inertia of her conventional status. Meanwhile, the civic coat of arms so artfully glossed by Bocchi hovers above and beyond the scene, detached from the former embodiment of its symbolic fulfillment. Indeed, through recirculation as an ornament of thesis prints, Felsina is deactivated as she is made relative to market demand. But it is not the imagery alone that depoliticizes Felsina. The medium of print as an "agent of change" is essential to consider as well.

An engraving by Bolognese artist Francesco Brizio produced around 1620 entitled *Stemma del Cardinale Antonio Gaetani* is known today at least three states, each made to order for different clients. The first state, by way of association with the civic image of the nursing she-wolf, the seated goddess becomes Roma, an allegorical representation of Roman civic identity. Between Minerva *cum* Roma and winged Fama, who blows her horn toward a hazy landscape, sits a weighty cartouche emblazoned with the crest of family Gaetani. In the second state (Fig. 6), the Gaetani crest and the she-wolf have been burnished away. While the cartouche remains blank, ready to receive the crest of a potential buyer, the shield has been re-engraved with the crest of Bologna. Through this adjustment, she reverts to Felsina. The mutable medium of copperplate engraving further relativizes Felsina. In an uncanny disidentification, the very same copperplate



6: Francesco Brizio, *The Coat of Arms of Cardinal Antonio Gaetani*, after 1623 [Pinocateca Nazionale di Bologna].

that once produced an allegory of Bologna could be easily adjusted to furnish an image of Rome, exactly that city Felsina was enlisted to resist [Terpstra 1999, 396]. Under market pressure, Felsina as a figuration of civic identity lost its stability on the inherently volatile copperplate. As such, Felsina becomes a kind of meta-symbol, floating like a butterfly, able to land anywhere at anytime at the behest of anyone. The figure of Felsina as an allegorical actor was produced at a time when deep paradoxes between popular sentiment, civic tradition, and the historical situation required urgent resolution. Through the end of the sixteenth century and into the seventeenth, Bologna acquiesced to its status as second city and resigned a majority of its popular institutions to aristocratic administration. The humanist conception of *libertas* transformed from an active to a nominal principle in political life in tandem with Felsina's transformation from vigorous vehicle of dissent and tradition to a shallow, fossilized décor.

Conclusion

Much of the present study is directed to a question posed by Nicholas Terpstra «how do cities in the process of subordination adapt contemporary cultural tools in order to fashion some face-saving and self-fashioning response?» [Terpstra 1999, 390]. Indeed, one Felsina's functions was to assert local and popular autonomy, even if this was a purely symbolic gesture. Over time, the allegorical character of the figure, one that held in stasis multiple visions of the city, as broad participatory politics and city-state corporatism that placed stake in mutual aid gave way to the value and rights of individual and state that prioritized rationalized welfare [Black 2003, 76-153; Terpstra 2013; 99-137]. In a way, as the polity itself lost its political personhood, the figure of Felsina abdicated her dynamism and accepted a passive role as a signified of Bologna writ large, whatever that might mean through the seventeenth century. The emblems of republican values also slipped into nominalism. Commenting on the "specious name of *liberty*", Hobbes writes: «There is written on the turrets of the city of *Lucca* in great characters at this day, the word *LIBERTAS;* yet no man can thence infer, that a particular man has more liberty […] than in *Constantinople*» [Hobbes 1993, 202-203]. The Republic of Lucca, despite its advertisements, had no advantages to liberty than did Constantinople, then understood to be the epitome of despotism. The symbolic devices of the sixteenth century, which so often acted on cultural memory to animate communal political values clad in the esteemed outfits and poses of antiquity, were not suitable for the political climate of seventeenth century. As configurations of the built environment and social process mutated, so to did their respective figuations at the expense of their historical meaning. By the end of next century, allegory stormed back into public consciousness. Another proliferation of political allegory occurred in Bologna following the Napoleonic conquest of the city in 1796. In innumerable iterations, ranging from fine engravings to letter head on office stock, a female figure wearing a stola and a plumed helmet holds a distaff. This was the figure of Cisalpina, the personifcation of the Cisalpine Republic that absorbed most of northern Italy. When a view onto the Due Torri was added, the allegory refers instead to the Department of the Reno, of which Bologna was the administrative center. Another political crisis, another moment of imperial conquest, another chaotic configuration of sweeping change to Bolognese society; in sum, it was another histocial situation in which allegory was «revived out of need» [Jameson 2019, 22].

Bibliography

BEGUIN S. (1969). *Mostra di Nicolò dell'Abate. Catalogo critico,* catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-20 ottobre 1969), Bologna, Edizioni Alfa.

BIANCHI I. (2012). *Iconografie accademiche: un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna, CLUEB.

BLACK A. (2003). *Guild and state: European political thought from the twelfth century to the present,* New Brunswick, Transaction Publishers.

BOCCHI A. (1555). *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat*, vol. 5, Bologna, Novae Academiae Bocchianae.

BOCCHI A. (1574). *Symbolicarum quaestionum […] ludebat*, vol. 5, Bologna, Societatem Typographiae Bononiensis.

BOLLERMAN K., NEDERMAN C. (2024). *John of Salisbury*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di E. Zalta, U. Nodelman, https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/john-salisbury/.

BREAUGH M. (2013). *The Plebeian Experience: A Discontinuous History of Political Freedom*, tradotto da L. Lederhendler, New York, Columbia University Press.

DE BENDICTIS A. (1999). *Identità politica di un governo popolare. La memoria (culturale) dei Tribuni della Plebe,* in *Diritti in memoria, carità in patria: Tribuni della plebe e governo popolare a Bologna (XIV-XVIII secolo)*, a cura di A. De Benedictis, Bologna, CLUEB, pp. 13-83.

DE BENDICTIS A. (2018). *Popular Government, Government of the Ottimati, and the Languages of Politics: Concord and Discord (1377-1559),* in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. R. Blanshei, Leiden, Brill, pp. 289-309.

DE BENDICTIS A. (2019). *Umanesimo e sapienza civile nel rinascimento Bolognese*, in *Arte e umanesimo a Bologna: materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, G. Calogero, Bologna, Bononia University press, pp. 1-12.

DENISON C (1990). *An Apollo by Niccolò dell'Abate*, in «Master Drawings», n. 28, pp. 265-267.

DIDI-HUBERMAN G. (2017). *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, University Park-Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

DURANTI T. (2018). *Libertas, Oligarchy, Papacy: Government in the Quattrocento*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. R. Blanshei, Leiden, Brill, 260-288.

EMILIANI A., a cura di (1982). *Le arti a bologna in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Bologna, CLUEB.

EMILIANI A. (1995). *Le arti per via, la piazza, la città*, in *La Mercanzia di Bologna*, a cura di M. Armaroli, Bologna, Nuova alfa.

FAIETTI M. (2002). *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto,* Milano, Electa.

FLETCHER A. (1964). *Allegory: the theory of a symbolic mode*, Ithaca (NY), Cornell University Press.

GARDI A. (2018). *Making of an Oligarchy: The Ruling Classes of Bologna,* in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. R. Blanshei, Leiden, Brill, pp. 310-334.

HARVEY D. (1973). *Social justice and the city*, London, Edward Arnold.

HENDLER S. (2021). *Broken into pieces and its head thrown into the square,* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», n. 63, pp. 114-125.

HOBBES T. (1993). *Leviathan*, in «British Philosophy: 1600-1900», a cura di M. S. Rooks, Charlottesville, InteLex Corporation.

JAMESON F. (1971). *Metacommentary*, in «PMLA/Publications of the Modern Language Association of America», n. 86, pp. 9-18.

JAMESON F. (2019). *Allegory and ideology*, New York, Verso.

LUGLI A. (1982). *Le symbolicae Questiones di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, cura di A. Emiliani, Bologna, CLUEB.

MILLER N. (1989). *Renaissance Bologna: a study in architectural form and content*, New York, P. Lang.

NEVOLA F. (2020). *Street Life in Renaissance Italy*, New Haven, Yale Univ. Press.

PETRARCH (1948). *On his own ignorance*, in *The Renaissance Philosophy of Man*, a cura di Cassirer E., Kristeller P. O., Randall J. H., Chicago, University Chicago Press, pp. 47-133.

ROLET A. (2003). *Achille Bocchi's Symbolicarum Queastionum,* in *Mundus emblematicus: studies in neo-latin emblem books,* a cura di K. Engelbert, A. Visser, Turnhout, Brepols, pp. 101-129.

TERPSTRA N. (1999). *Civic self-fashioning in Renaissance Bologna: historical and scholarly contexts,* in «Renaissance Studies», n. 13, pp. 389-396.

TERPSTRA N. (2013). *Cultures of charity: women, politics, and the reform of poor relief in Renaissance Italy*, Cambridge, Harvard University Press.

THURBER T. (1999). *Architecture and civic identity in late sixteenth-century Bologna*, in «Renaissance Studies», n. 13, fasc. 4, pp. 455-474.

TUTTLE R. (1984). *Julius II and Bramante in Bologna,* in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, cura di A. Emiliani, Bologna, CLUEB, pp. 3-8.

TUTTLE R (1993). *Vignola's Facciata dei Banchi in Bologna, in* «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 52, pp. 68-87.

WALLACE W. (1979). *The Bentivoglio Palace Lost and Reconstructed,* in «*The Sixteenth Century Journal*», n. 10, pp. 97-114.

WATSON E. (1993). *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press.

DIETRO LE BAMBOCCIATE. LA VEDUTA ARCHITETTONICA COME RIFLESSO DELLA STRATIFICAZIONE URBANISTICA NELLA PRODUZIONE DI VIVIANO CODAZZI

Costanza Broli

Abstract

The realistic perspective views of Viviano Codazzi are as rare as useful to retrace the path of the urbanistic changes in Rome. His vedute were made combining the meticulous reproduction of prints and elements from reality, especially buildings such as taverns, households and coaching inns. If recognized, they can be identified within the maps of the city, both previous and subsequent the age of the painter. In this way it is possible to draw the changes in the urban fabric of many districts of Rome.

Keywords

Vedute, Engravings, Maps, Urban fabric, Changes.

Malgrado l'altalenante fortuna critica, il pittore Viviano Codazzi (Taleggio 1603 ca.-Roma 1670) ebbe grande fama tra i contemporanei come quadraturista e grazie a una cospicua produzione da cavalletto. Realizzate su commissione o destinate al libero mercato, le sue tele spaziavano dai più fantasiosi capricci alle vedute prospettiche, estremamente realistiche, i cui temi principali erano quasi sempre monumenti architettonici e antichità romane. Pittori specialisti in figure e Bamboccianti – con i quali Codazzi era solito instaurare un vero e proprio rapporto sistematico di collaborazione – vi collocavano poi piccole scene di genere o episodi narrativi, talvolta tratti dalla letteratura classica o dalla tradizione cristiana. Come modelli iconografici per le proprie composizioni, l'artista utilizzava gli apparati illustrativi della trattatistica architettonica e il vasto patrimonio incisorio contemporaneo, attingendo specialmente alle pagine dello *Speculum romanae magnificentiae* di Antoine Lafréry (1575), dell'*Antiquae Urbis splendor* di Giacomo Lauro (1612-1628) e della *Roma vetus ac recens* di Alessandro Donati (1633). Egli selezionava da questi testi singole tavole, che riproduceva per intero e con estrema fedeltà modificandone soltanto alcuni dettagli, oppure traeva spunto da più immagini, che combinava sulla tela creando una nuova composizione [Marshall 1993, 9;

Úbeda de Los Cobos 2005, 178-179; Rodríguez Ruiz 2014, 100-101]. Anche a una prima osservazione i dipinti tradiscono subito i loro riferimenti, riconoscibili con chiarezza sebbene non si trovino mai isolati e, anzi, siano spesso affiancati da ulteriori elementi secondari e di contesto, soprattutto edifici e strutture architettoniche. Nei limiti di un breve saggio, il presente contributo si sofferma proprio su questi particolari, differenti o spesso del tutto assenti nelle incisioni, che lasciano trapelare un'approfondita conoscenza dei luoghi da parte dell'artista, spiegabile soltanto con una sua assidua frequentazione di essi [Sestieri 2015, 296-297]. Le sue vedute sono, infatti, il risultato della commistione tra la meticolosa riproduzione degli estremamente dettagliati modelli a stampa e la diretta esperienza degli spazi nella loro quotidianità [Brunetti 1958, 311-312]. Questi elementi "sperimentali" della composizione – per lo più edifici di carattere civile, singoli o a gruppi, che richiamano strutture abitative o di accoglienza – possono fungere da nuovi e interessanti punti di partenza per avviare una ricostruzione delle trasformazioni urbanistiche che hanno interessato alcune aree di Roma.
I gradi di difformità tra le vedute di Codazzi e i loro modelli spesso corrispondono a luoghi coinvolti nelle variazioni del tessuto abitativo della città, in continuo mutamento a causa della crescente pressione demografica e delle esigenze di rappresentanza della classe aristocratica all'interno dei nuovi stilemi dell'estetica barocca [Ago 2023, 15-20]. Se confrontate con i dipinti, le rappresentazioni cartografiche coeve dell'Urbe e dell'area del colle Palatino, prediletta dal pittore, confermano l'aderenza alla realtà delle sue composizioni. Il raffronto con le piante e le rappresentazioni delle situazioni urbanistiche di epoca precedente e successiva restituisce, invece, immagini utili per tracciare il percorso cronologico di evoluzione dell'edilizia civile di alcuni dei luoghi più importanti della città di Roma.

Arco di Tito e Campo Vaccino

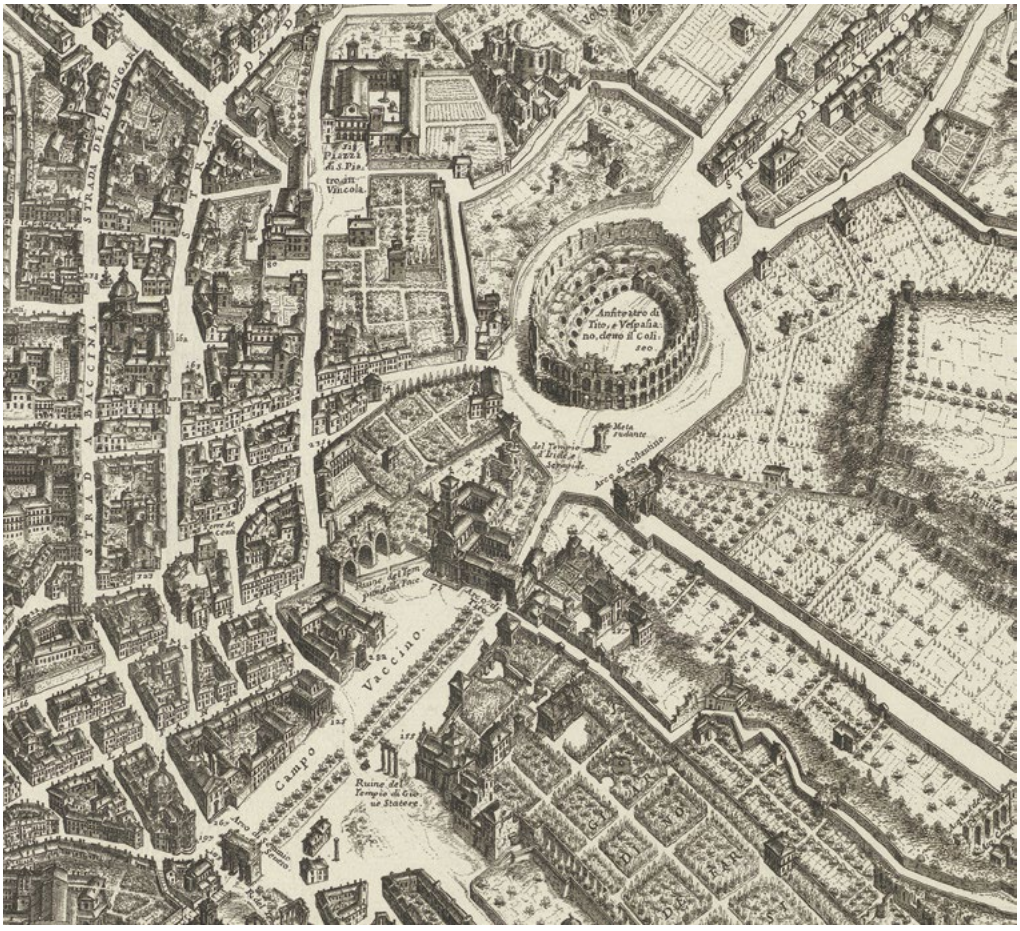
L'area del Campo Vaccino ricorre con frequenza all'interno della produzione dell'artista, che si sofferma soprattutto nella rappresentazione dell'Arco di Tito e delle sue adiacenze. La veduta del monumento, animata dalle figure di Michelangelo Cerquozzi e oggi conservata al museo Joanneum di Graz (in deposito presso lo Schloss Eggenberg), lo raffigura affiancato sulla destra dal muro che delimita i Giardini Farnese e immediatamente a sinistra da Palazzo Frangipane [Marshall 1993, 204] (Fig. 1). Di fronte all'arco in primo piano si vedono le quattro colonne rimanenti del tempio di Giove Statore.
La scena è animata da alcune figure, da sole o in piccoli gruppi, di diversa estrazione sociale: sono presenti contadini che conducono i buoi al pascolo, immagine tipica dell'universo bambocciante, c'è chi chiede l'elemosina e persino una figura femminile che porta un canestro di frutta in equilibrio sulla testa. In primo piano di spalle si nota invece una donna dall'abito elegante e il colletto di pelliccia, mentre in secondo piano si si riesce a scorgere una carrozza trainata da una coppia di cavalli bianchi. Quest'ultimo dettaglio costituisce un prezioso indicatore di un ormai consolidato mutamento dei costumi aristocratici in direzione del modello francese [Krautheimer 1987, 15-36], dunque anche del momento di esecuzione del dipinto, ovvero attorno al 1650, quando



1: Viviano Codazzi, Michelangelo Cerquozzi, *Veduta dell'Arco di Tito e Giardini Farnese,* 1650 ca. [Graz, Schloss Eggenberg].

Cerquozzi comincia ad abbandonare la stretta aderenza ai moduli bamboccianti per ampliare le proprie soluzioni iconografiche e di *staffage*.
Nonostante Codazzi scelga di collocare l'osservatore leggermente a sinistra e in diagonale, accorciando la distanza tra i piani dello spazio, la composizione e il punto di vista richiamano con immediatezza una tavola dell'*Antiquae Urbis Splendor* di Giacomo Lauro (1612-1628, tav. 63). Nondimeno, sono numerosi i dettagli frutto della diretta conoscenza del luogo. Basti osservare, ad esempio, il complesso Frangipane, la cui muratura travalica e ingloba quasi del tutto il monumento antico: una finestra si spinge fino a sfiorare ciò che resta della colonna di sinistra, mentre la struttura in mattoni dell'edificio sovrasta completamente il fornice e si sviluppa in un pesante contrafforte sulla destra. Sulla sommità si possono scorgere le merlature risalenti alla fondazione del Palazzo in epoca medievale, erose dal tempo fino quasi a raggiungere la consunzione. Benché l'intera composizione sia disseminata di elementi che tradiscono in modo più o meno esplicito la familiarità dell'artista con quei luoghi, è l'area in fondo sulla destra ad essere di maggiore interesse in questa sede. Alle spalle delle mura degli *Orti* si intravede uno stabile dalla struttura essenziale, alto e privo di elementi connotanti o decorativi tranne una finestra corrispondente alla mansarda. Immediatamente davanti

vi è un corpo aggiunto, comunicante, di cui si distinguono soltanto parte del tetto e lo spigolo di raccordo tra le due facciate. Gli edifici sembrano formare un vero e proprio complesso, probabilmente di natura abitativa, come si deduce dalla presenza di un cortile e di un recinto in muratura interrotto da un cancello in legno, aperto nel momento in cui si svolge la scena, che lo separano dalla piazza. In quello che in apparenza sembra un mero elemento di sfondo i dettagli sono troppi perché sia totalmente d'invenzione, anche per uno specialista di vedute architettoniche. Le incisioni a cui Codazzi era solito rifarsi non ne mostrano traccia, eppure si notano in altre rappresentazioni seicentesche dell'area, alcune persino tratte dalla medesima tavola di Giacomo Lauro utilizzata dal bergamasco. Tra queste, il *Campo Vaccino* di Herman van Swanevelt (1631 ca.) oggi presso il Fitzwilliam Museum di Cambrigde, che ricalca ancor più fedelmente l'assetto compositivo dell'incisione, ma vi aggiunge altri particolari tratti dal vero [Salerno 1977, 410-414].



2: Giovanni Battista Falda, *Nuova Pianta et alzata della città di Roma*, 1676 [Courtesy of Amsterdam, Rijksmuseum].



3: Viviano Codazzi, *Arco di Tito*, 1650-1660 [Roma, Museo di Roma a Palazzo Braschi].

Anche se si pone a confronto il dipinto oggi a Graz con la cartografia coeva si ritrovano le medesime costruzioni, seppur stilizzate. All'interno della *Nuova Pianta et alzata della città di Roma* di Giovanni Battista Falda (1676, Amsterdam, Rijksmuseum), alle spalle dell'Arco di Tito si distinguono chiaramente l'immobile principale con la sua finestra, il corpo annesso antistante e persino un accenno della cancellata (Fig. 2). Se ne può dunque dedurre che, benché omesse dai principali modelli dell'artista, le strutture fossero realmente esistenti. È pertanto verosimile che Codazzi abbia ricavato l'impostazione complessiva dell'opera e il punto di vista dalle tavole di Giacomo Lauro, per poi conferirvi ulteriore realismo aggiungendovi soluzioni compositive tratte dal ricordo della propria quotidiana esperienza dei luoghi.
Non è infatti una casualità che il medesimo complesso di edifici ritorni in altre rappresentazioni del Campo Vaccino di sua mano, come l'*Arco di Tito* del Museo di Roma a Palazzo Braschi, di poco posteriore al dipinto appena descritto e realizzata in collaborazione con un anonimo figurista, meno incisivo e brillante del Cerquozzi [Longhi 1955, 47; De Martino 2022, 31-32] (Fig. 3). Qui il monumento è ritratto frontalmente e da un punto di vista ravvicinato, che non comprende il tempio di Giove Statore né buona parte delle mura perimetrali dei Giardini Farnese. Sulla sinistra si scorge appena una colonna del Tempio di Antonino e Faustina, riconosciuto da Marshall, il quale ha anche individuato la tela come una replica autografa e in formato ridotto della *Veduta*



4: Jan Both, *Arco di Tito*, 1639-40 [Courtesy of Amsterdam, Rijksmuseum].

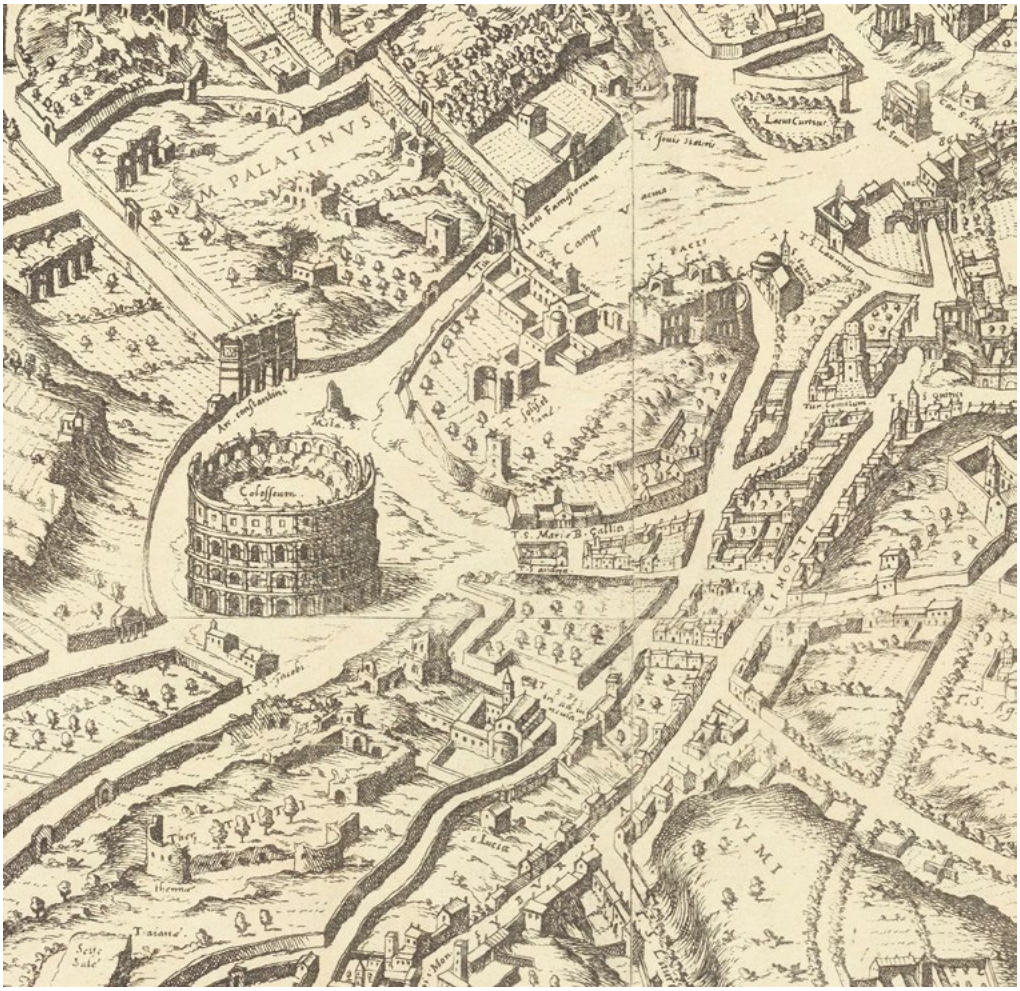
con Arco di Tito, Orti Farnesiani e Tempio di Antonino e Faustina oggi di ubicazione ignota [Marshall 1993, 202-208]. Pur con qualche piccola variazione, anche in questo caso l'artista si mantiene coerente sia nell'aderenza ai propri modelli sia nell'aggiunta di quei "tocchi" di realismo prima evidenziati, spingendosi persino oltre nella dovizia di particolari. Palazzo Frangipane appare, se possibile, ulteriormente addossato al monumento archeologico, con cui condivide anche i danni dovuti all'inclemenza del tempo, sottolineata dalle merlature ancora più rovinate delle analoghe di Graz e ricoperte di vegetazione spontanea. Anche il figurista evoca con efficacia la convivenza tra antico e moderno nell'ordinaria quotidianità della popolazione romana, inserendo nella scena soltanto pochi personaggi e alcuni buoi, al centro della composizione e in secondo piano. Scompaiono le carrozze, i cocchi e gli affondi prospettici sulle ampie *promenades* in corso di realizzazione durante il papato di Alessandro VII Chigi [Guidoni, Marino 1979, 15-16, 522-523; Krautheimer 1987, 29] in favore di un'immagine autenticamente bambocciante.

Rispetto al dipinto osservato poc'anzi, il gruppo di edifici qui d'interesse è rappresentato in modo più chiaro e da un punto di vista maggiormente ravvicinato, che ci consente di coglierne ulteriori dettagli e alcune variazioni. Lo stabile più alto presenta una seconda finestra, ma l'apertura in corrispondenza della mansarda è pressoché identica: vi sembra persino fuoriuscire il medesimo ciuffo di paglia. Il corpo aggiunto anteriore è senza

dubbio lo stesso, ma qui appare interrotto nella facciata laterale da una finestra. Del tutto simile al precedente è il recinto in muratura, aperto anche in questo caso. Il formato ridotto dell'opera e la vicinanza con il soggetto principale hanno permesso all'artista di essere meno compendiario nella rappresentazione degli elementi secondari, che sono qui di maggiore aderenza al vero. Lo conferma un disegno a penna e inchiostro bruno realizzato da Jan Both durante la sua permanenza romana sul finire del quarto decennio del secolo (Fig. 4). Con l'acutezza tipica dello sguardo fiammingo la rappresentazione indugia nei più minuziosi dettagli dell'Arco di Tito e delle sue immediate prossimità, e le tangenze con gli elementi realistici di mano codazziana sono numerose. Il monumento è ugualmente inglobato nell'architettura medievale, eroso dal tempo e dagli agenti atmosferici, e gli edifici sulla destra hanno la medesima impostazione che si incontra nel dipinto: sono suddivisi in due corpi distinti, le aperture si trovano in posizione analoga e sono preceduti da un cortile con un cancello aperto. Il disegno di Both ci consente persino di scorgere le ruote di un carretto agricolo appoggiato al muro esterno dell'abitazione.

Ulteriori dimostrazioni dell'attenzione di Codazzi per quelli che Roberto Longhi definisce «frammenti d'evidenza» [Longhi 1950, 32-34], ovvero tutti quei dettagli di un luogo che è possibile notare soltanto se lo si frequenta quotidianamente, si possono rinvenire sia nel dipinto *Arco di Tito e Giardini Farnese* del Musée de Beaux Arts de Béziers – di attribuzione incerta tra Viviano e il figlio Niccolò ma che si dimostra anch'esso frutto della commistione tra il repertorio incisorio contemporaneo e l'osservazione diretta [Bouillet 1893, 84-85] – sia nell'acquaforte di Giuseppe Vasi raffigurante la *Veduta del Campo Vaccino* del Cleveland Museum of Art, realizzata circa nel 1752. Ed è proprio quest'ultima a confermare la sopravvivenza del complesso abitativo fino almeno alla metà del XVIII secolo. La cartografia cinque-seicentesca, invece, ne riesce a circoscrivere per sommi capi il periodo di edificazione. Infatti, all'interno della *Nova Urbis Romae descriptio* firmata dal binomio Étienne Dupérac-Antoine Lafréry (Fig. 5), estremamente prodiga di particolari soprattutto nella zona del Palatino, questi edifici non si notano e non vi è nulla al loro posto. La pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593 (Stoccolma, National Library of Sweden), invece, è occupata in quell'area da uno stabile di dimensioni molto ridotte: potrebbe trattarsi del più piccolo tra quelli ritratti da Codazzi, oppure di un altro, indipendente, sostituito in seguito dal complesso qui di interesse.

Le sue attestazioni e, allo stesso modo, le assenze cartografiche permettono di collocarne nel tempo – seppur in modo spannometrico – la costruzione, avvenuta certamente dal 1593 in poi. In modo analogo, è possibile affermare che questo gruppo di edifici era di certo ancora presente nel panorama urbano locale alla metà del Settecento. La sua sopravvivenza ai massivi "gettiti" chigiani, che hanno interessato soprattutto i quartieri di grande densità archeologica e maggiore affluenza di visitatori, suggerisce che il complesso possa aver avuto scopo non soltanto abitativo, ma magari anche commerciale o di ospitalità. Le realtà destinate all'accoglienza dei forestieri che sostavano o giungevano in città sono sono state solo in minima parte coinvolte negli abbattimenti [Marino 2017, 106-108].



5: Étienne Dupérac, Antoine Lafréry, *Nova Urbis Romae descriptio*, 1577 [London, British Library].

Colosseo e Arco di Costantino

È possibile fare considerazioni di medesimo tenore per tutte le vedute realistiche di Codazzi, le quali tuttavia costituiscono solo una minima parte della sua produzione: sin dalla prima maturità, infatti, l'artista dimostra di prediligere i capricci di fantasia [Marini 1976]. In queste poche ma significative tele i luoghi rappresentati pertengono quasi sempre all'area dell'odierno complesso archeologico dei Fori Imperiali, tra le più amate non solo dal pittore, ma anche e specialmente dai suoi acquirenti [Ozzola 1913; Broli 2022, 6-7]. Un sentimento riassunto con efficacia da Cassiano Dal Pozzo, il quale nel 1629 scriveva ad Agnolo Galli: «Questi vestigi di fabriche antiche come archi, Coliseo, Tempii, Acquedotti e cose simili danno nell'occhio mirabilmente, e dilettano» [Haskell 2021, 147]. Non per caso, il Colosseo e l'Arco di Costantino sono tra i soggetti



6: Viviano Codazzi, Michelangelo Cerquozzi, *Veduta frontale dell'Arco di Costantino*, 1658 ca. [Compiégne, Musée National].

più ricorrenti nella pittura di Viviano, che nel proporli al proprio pubblico sperimenta scorci e angolazioni sempre diversi, come sono differenti i nomi dei collaboratori che vi intervengono per completare la scena. Nella *Veduta frontale dell'Arco di Costantino* del Musée national du Château de Compiégne [Loire 2006, 438; Borbia 2011a, 232-233; Loire 2017, 185] non è difficile riconoscere la mano di Michelangelo Cerquozzi, le cui figure, divise in piccoli gruppi sparsi per tutta la composizione, si accordano perfettamente con il realismo delle architetture (Fig. 6).
Il monumento è rappresentato minuziosamente nelle sue caratteristiche – con qualche piccola variazione, come di consueto per Codazzi – e il punto di vista ravvicinato e strettamente frontale consente all'osservatore di immergersi in un vero e proprio spaccato della vita quotidiana a Roma a cavallo tra il sesto e il settimo decennio del Seicento: visitatori e forestieri rapiti nella contemplazione delle meraviglie archeologiche, che al contrario i contadini romani attraversano abitualmente e senza prestarvi attenzione; le già citate strade sempre più ampie per consentire la circolazione delle modernissime carrozze; «sporti, aggetti, invasioni» e «termini»[1] di epoca romana che invadono le vie e le piazze.

[1] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chirografo del 7 agosto 1660*, Cod. Chigi H. III. 57.

Tra i particolari di umana quotidianità salta agli occhi l'edificio sulla sinistra, alle spalle di quello che Marshall identifica con il palazzo di Gregorio Magno [Marshall 1993, 214-216] e quasi a ridosso dell'arco. Una costruzione semplice, a blocco «scatolare» [Ago 2023] caratterizzata soltanto da un portone sormontato da un'arcata e tre finestre, due nella facciata principale e una a oblò in quella laterale, in corrispondenza della mansarda. Su un balcone si scorge una brocca bianca; lo spigolo presenta delle crepature e due evidenti perdite di intonaco: lo stabile è vissuto e porta i segni del tempo. In ogni dipinto di Codazzi che ritrae l'Arco di Costantino o le adiacenze del Colosseo è presente il medesimo edificio, con identiche caratteristiche. Ad esempio, nella *Veduta del Colosseo* dello Johanneum di Graz, *pendant* del dipinto descritto sopra e anch'essa oggi allo Schloss Eggenberg, l'attenzione dell'artista è rivolta precipuamente all'anfiteatro, di cui è rappresentata anche una sezione degli anelli esterni, mentre l'arco adiacente è ritratto da un punto di vista laterale e manca di molti dettagli. Nondimeno, lo stabile alla sua sinistra c'è, tale e quale al precedente, persino nel particolare del capitello antico che giace a terra in corrispondenza dell'ingresso. Questi elementi non possono che essere il frutto dell'assidua frequentazione del luogo da parte dell'artista. Inoltre, è probabile che il medesimo fabbricato si possa rintracciare anche all'interno della tavola di Giacomo Lauro da cui egli ha, con ogni evidenza, tratto la composizione del dipinto oggi a Compiégne (*Antiquae Urbis Splendor*, 1612-1628, tav. 83): corrisponde, infatti, alla costruzione di forma quadrangolare sulla sinistra, appena tratteggiata e priva di qualunque elemento connotante tranne una prossimità al monumento archeologico tale da impedirne l'omissione a chiunque desideri raffigurare l'area. È interessante confrontare la scelta dell'incisore con quella del nostro: il primo decide deliberatamente di rimuovere ogni caratteristica dell'oggetto e soltanto di alludervi per completezza e veridicità compositiva; il secondo ne fa un elemento importante e ricorrente delle sue rappresentazioni del luogo. Il medesimo edificio si trova anche nella tavola con l'*Arco di Costantino* presente all'interno della raccolta *Roma vetus ac recens* di Alessandro Donati [1633, p. 272], qui già più ricco di particolari, come il portone d'ingresso ad arco, le due finestre in facciata e persino un comignolo sul tetto. Tuttavia, l'illustrazione lo raffigura di dimensioni molto ridotte rispetto ai dipinti di Viviano. Questa differenza potrebbe sempre essere il risultato della volontà del Donati di trattare l'edificio come un elemento secondario, oppure di quella dell'artista, che al contrario desidera conferirvi maggiore importanza.
L'attenzione veristica di Codazzi sembra una manifestazione in pittura del suo ricordo dei luoghi, ancor di più se si pongono a confronto le sue tele che ritraggono l'arco costantiniano con un disegno del monumento di mano di Gerard ter Borch il Vecchio, che reca la firma dell'artista e la data 1609 (Fig. 7). Questo schizzo a penna e inchiostro bruno è contenuto all'interno del taccuino che il fiammingo ha portato con sé durante il proprio soggiorno italiano (1604-1611), sul quale traeva annotazioni e tracciava suggestioni visive dei luoghi che stava visitando [Kettering 1988, 16-18]. Si tratta, dunque, di un'immagine reale, *en plein air* dell'Arco di Costantino, alla cui sinistra è raffigurato chiaramente il medesimo edificio osservato finora, ma corredato di un nuovo significativo particolare: un'insegna che ritrae un gentiluomo a cavallo atta tipicamente a indicare le stazioni di posta, o tutt'al più le annesse locande [Susini 2018, 51-55]. Pertanto, non



7: Gerard ter Borch il Vecchio, *Arco di Costantino visto da nord,* 1609 [Courtesy of Amsterdam, Rijksmuseum].

vi è dubbio qui che non si tratti di una casa privata, lo conferma indirettamente anche il fatto che nei dipinti si vedono spesso alcuni personaggi sull'uscio, nell'atto di entrare. In uno dei suoi più noti contributi, Eugenio Zaniboni descrive le stazioni di posta come «vecchie case […] situate quasi sempre sulla via maestra, mangiate dal polverone e da ogni intemperie, munite di finestre a inferriata ma di regola senza vetri, con l'insegna in ferro battuto pendula sopra il portone enorme» [Zamboni 1921, 109-110]. L'immagine collima alla perfezione con quanto si osserva nel disegno.

Come ha notato puntualmente Pantanella, il padre di Viviano era Maffeo Codazzi, un locandiere del bergamasco che presto si trasferì a Roma assieme ad alcuni compaesani per cercare fortuna, divenendo prima gestore della Locanda al Gambero, in via Frattina, e poi oste «nella malfamata suburra all'insegna della Corona» [Pantanella 2004, 145]. Questo non può non aver esercitato una certa suggestione sulle scelte iconografiche del figlio: anzitutto perché è presumibile che il pittore abbia dunque frequentato la Capitale sin dall'infanzia; inoltre, un contatto così ravvicinato con realtà come quelle delle osterie o delle taverne popolari deve averlo reso più sensibile e propenso a cogliere anche le situazioni più ordinarie della vita quotidiana a Roma. Ed è per questo che, con la precisione tipica di uno specialista, egli rappresenta una locanda con la stessa dovizia di particolari con cui connota i monumenti archeologici più iconici dell'Urbe. E non lo fa soltanto in quest'occasione: luoghi di ospitalità e botteghe sono sovente protagonisti di dipinti di sua mano, come nel caso della veduta ideata oggi presso Palazzo Pitti, che rappresenta l'esterno del negozio di un macellaio e una fattoria [Borea 1970, 88-89; Salerno 1977, 504-505] o la celebre *Sosta di viaggiatori all'osteria di Mezzaluna*, oggi di

ubicazione ignota [Longhi 1960, 43; Briganti 1983, 691]. Non è, a questo punto, un caso che egli si rivolga proprio ai Bamboccianti, «pittori della vita quotidiana del Seicento» per completare le sue composizioni [Briganti, Trezzani, Laureati 1983].
Tornando alla stazione di posta di nostro interesse, le rappresentazioni cartografiche tardo cinquecentesche ne confermano la presenza all'interno della fitta trama urbanistica cittadina ben prima del soggiorno romano di ter Borch, ma non oltre la messa alle stampe della *Nova Urbis Romae* di Duperac-Lafréry: dunque la sua costruzione deve essere avvenuta attorno al 1577. Herman van Swanevelt ne ribadisce la collocazione a Seicento inoltrato in una veduta oggi alla Dulwich Picture Gallery di Londra, descritta da Salerno [Salerno 1977, 423]. Ulteriori riferimenti cronologici, seppur approssimativi, provengono dalle vedute settecentesche. Nel *Colosseo* oggi in Galleria Pallavicini a Roma e databile con certezza entro il 1720, il meticoloso Caspar van Wittel colloca l'edificio nella stessa identica posizione accanto all'arco costantiniano, rappresentando l'area con la sua usuale attenzione ai dettagli che non dà luogo a dubbi di attendibilità [Zeri 1959, 284-285; Briganti 1966, 181]. La *Veduta dell'Arco di Costantino* di Giovan Battista Piranesi oggi al Museo di Roma a Palazzo Braschi è posteriore di qualche decennio, risale infatti circa al 1771, e non ne registra più la presenza. È dunque possibile ipotizzare che l'edificio risalga al tardo Cinquecento e che sia sopravvissuto per quasi due secoli, per poi essere demolito sul finire del XVIII secolo.

Istantanee di urbanistica

Una ulteriore interessante casistica è costituita da un dipinto inedito passato recentemente sul mercato e raffigurante la *Basilica di Costantino con il Colosseo e Santa Francesca Romana*[2] (Fig. 8). L'opera è firmata con monogramma VC e datata 1653 in basso sulla colonna al centro, mentre l'autore dei nutriti e variegati gruppi di figurette è ancora di incerta identificazione (la tela, come le altre qui in oggetto, è in corso di studio nell'ambito della ricerca di dottorato della scrivente). Vi si trova rappresentato il lato settentrionale della Basilica di Costantino e Massenzio, conosciuta erroneamente anche come *Templum Pacis* fino al XIX secolo [Giavarini 2005].
Delle tre nicchie superstiti del monumento, ancora oggi visibili, quella di destra è completamente omessa. Si vedono, infatti, soltanto la centrale, rivestita da una volta a lacunari ottagonali e absidata, e quella di sinistra, dalla medesima copertura e con la parete di fondo aperta in un doppio registro di monofore a tutto sesto. Sul lato opposto della composizione si scorge l'ingresso della Basilica di Santa Francesca Romana, più ravvicinato rispetto alla sua posizione reale, mentre nella stessa direzione in fondo si intravede parte dell'attico del Colosseo. Anche in questo caso, le figure sembrano appartenere a diverse classi sociali e si mostrano intente nelle più disparate occupazioni: vi sono viaggiatori fermi a osservare i monumenti archeologici, un artista che traccia un disegno con lo

[2] Casa d'aste Pandolfini, 8/11/2023, lotto n.33.



8: Viviano Codazzi, *Basilica di Costantino con il Colosseo e Santa Francesca Romana*, 1653 [collezione privata].

sguardo rivolto verso l'alto, contadini che conducono il bestiame al pascolo, mendicanti nell'atto di chiedere la questua e molti altri.
Il dipinto non può essere definito *tout court* una veduta, poiché gli elementi frutto della fantasia dell'artista sono svariati, a cominciare dalla conformazione del registro sommitale, che qui si compone di una parete a sezione circolare interrotta da un'apertura, ma in altre tele dello stesso autore vengono adottate soluzioni diverse. È verosimile che il pittore ne abbia tratto l'iconografia da una tavola di Sebastiano Serlio (*I sette libri di architettura. Terzo libro, nel quale si figurano e descrivono le antiquità di Roma*, 1540, tav. 23) [Marini 1976, 127]. Altrettante sono le modifiche a elementi architettonici già esistenti, come l'aggiunta delle colonne corinzie mancanti che intervallano le nicchie (solo una, infatti, è oggi effettivamente conservata e visibile). Nondimeno, lo scorcio di paesaggio architettonico che si intravede attraverso il doppio ordine di aperture della parete di sinistra ritrae, cristallizzato, un preciso momento della storia dell'urbanistica di Roma. Il conglomerato di immobili di piccole e medie dimensioni visibili sul fondo della composizione esisteva realmente al momento della realizzazione del dipinto, ma sarebbe stato abbattuto pochi anni in seguito, in occasione dell'ampliamento della residenza di Palazzo Rivaldi, le cui pertinenze si sarebbero andate a estendere fino quasi

a raggiungere l'area archeologica. Alla morte di monsignor Ascanio Rivaldi nel marzo 1660, infatti, la sua abitazione venne acquistata dall'istituto Conservatorio delle Povere Zitelle Mendicanti, che vi apportò grandi trasformazioni allargando la superficie del giardino per consentire una ottimale distribuzione delle attività produttive [Incisa della Rocchetta 1933, 213-216; Fochetti 2015, 2]. Soprattutto quest'ultimo intervento comportò l'eliminazione di alcune strutture del complesso e quindi una modifica sostanziale dell'assetto urbanistico dell'area. La conformazione definitiva del nuovo Conservatorio corrispondeva a quanto si può osservare nella pianta di Roma di Falda e in quella, più tarda, di Giovan Battista Nolli (1736-1748, Roma, Biblioteca Casanatense), dove corrisponde all'edificio numerato con il 75. In entrambi i casi, si vede con chiarezza la vastità della zona verde davanti al Palazzo, intervallato soltanto da un paio di corpi minori, ma il cui edificio principale si colloca in fondo al terreno. La già citata rappresentazione cartografica della città di Étienne Dupérac e Antoine Lafréry descrive una situazione urbanistica decisamente differente e molto più vicina a quella dipinta da Codazzi: un gruppo di edifici prossimi tra loro, ma distinti e separati dalla Basilica di Massenzio. Il pittore ha dunque immortalato su tela la conformazione dell'area immediatamente precedente a un importante e definitivo stravolgimento del suo assetto, registrando una situazione che personalmente non ho riscontrato in nessun'altra veduta di soggetto analogo.
Come sostiene Giancarlo Sestieri, la tendenza ad attingere alle situazioni quotidiane del proprio personale vissuto a Roma ha sempre caratterizzato la produzione di Viviano Codazzi, trasversalmente nel tempo e in modo indipendente da dove l'artista si trovasse. Per questa ragione è possibile rinvenire tracce della sua esperienza romana anche all'interno delle sue vedute napoletane [Sestieri 2015, 296-297]. Se non in rare occasioni, queste sono sempre ambientate nell'Urbe [Marshall 1993, 7-8], come è il caso della *Veduta di Piazza San Pietro con processione* (Fig. 9), oggi conservata presso il Museo Nacional del Prado di Madrid e ascrivibile ai primi anni partenopei del pittore (circa al 1636), come si evince dal registro cromatico, dal chiaroscuro, i cui trapassi non raggiungono la forza della sua produzione più matura, e da una certa acerbità nella definizione dei dettagli [Borbia 2011b, 245-246; Rodriguez Ruíz 2014, 100-101]. Anche il figurista – sulla cui identità la critica è a lungo oscillata tra Aniello Falcone e Domenico Gargiulo, per poi soffermarsi su quest'ultimo – sembra essere di giovane età. Gli apporti dei due specialisti non si compenetrano armoniosamente come nei loro dipinti di collaborazione più tarda, dunque confermano la collocazione dell'opera in una fase ancora precoce del loro rapporto professionale [Sestieri, Daprà 1994, 97-98]. La veduta, di formato orizzontale, posiziona la Basilica di San Pietro in fondo alla composizione e circondata, quasi costretta, da edifici su entrambi i lati: a sinistra, al di là di un muro divisorio, una via stretta e alcune costruzioni anonime; a destra la torre dell'orologio, i palazzi papali, scorci e tetti di numerosi altri edifici. Di fronte alla scalinata d'ingresso della chiesa svetta l'obelisco della piazza. L'intera scena è gremita di personaggi, a piedi, in carrozza o a cavallo, che partecipano alla processione o che vi assistono, mentre altri sono in fila in attesa di entrare a visitare la torre o la Basilica.



9: Viviano Codazzi, Domenico Gargiulo, *Veduta di Piazza San Pietro con processione*, 1636 ca. [Madrid, Museo Nacional del Prado].

Dal punto di vista compositivo, il dipinto sembra essere un *pastiche* tra un'incisione di Giovanni Maggi del 1618 (*Obelisco in piazza San Pietro*, contenuta all'interno della *Noua racolta degl'obelischi et colonne antiche, dell'alma città di Roma*) e una di mano di Martino Ferrabosco, dal titolo *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*, pubblicata nel 1684, ma realizzata a partire dal 1620 e circolante tra gli addetti ai lavori già diverso tempo prima dell'edizione definitiva. Dalla prima, Codazzi trae il punto di vista – con qualche aggiustamento – e l'obelisco; dalla seconda le proporzioni tra gli elementi e i dettagli della piazza e della facciata della chiesa come da progetto di Carlo Maderno, compresi i campanili poi mai completati dall'architetto. Tuttavia, quest'ultima incisione rappresenta entrambe le torri con l'orologio, mentre il pittore dipinge soltanto quella di destra, come si vede nell'acquaforte di Maggi. Il lato sinistro della composizione, però, non sembra corrispondere a nessuno dei modelli cui Viviano era solito rifarsi. Oltre il muro atto a delimitare la piazza si snoda una via molto stretta, che sembra condurre in direzione di Piazza Santa Marta. Gli edifici presenti sono di tipologia analoga a quelli osservati finora, con la tipica conformazione a blocco scatolare e le facciate prive di alcun elemento decorativo, ma interrotte solamente dalle aperture delle finestre. Il restauro e la realizzazione del celebre colonnato berniniano comporteranno un riassetto

anche della viabilità dell'area e la conseguente cancellazione di questo tratto stradale, tuttavia la cartografia precedente lo segnala, rappresentandovi anche le abitazioni. Per il territorio vaticano, di solito le piante descrivono in modo più preciso i luoghi di culto e gli edifici di pertinenza, come conventi o collegi, di cui riportano generalmente anche i nomi. Poiché in questo caso non vi è alcuna indicazione, si deduce che gli edifici qui in esame potessero essere abitazioni, o comunque strutture di carattere civile.
Anche sul lato destro della tela si notano alcune differenze rispetto ai suoi riferimenti iconografici: ad esempio, in fondo alla composizione si distingue una selva di tetti che si frappone tra i palazzi e i Giardini Vaticani, solitamente invece posti in evidenza nelle riproduzioni della piazza; inoltre, accanto alla torre dell'orologio e in prossimità del Palazzo Apostolico vi sono due edifici, uno di dimensioni maggiori e uno più basso, dalla cui facciata sembra sporgere una fontana composta da una vasca minore e da una più grande, atta al raccoglimento dell'acqua.
Dalle dimensioni e dalla conformazione, gli stabili sembrano entrambi di spettanza al Pontefice. Vengono anche riprodotti in un'accuratissima acquaforte di Israël Silvestre, realizzata durante il suo soggiorno a Roma tra il 1643 e il 1644 [Faucheux 1857, n. 2.1] e oggi conservata alla National Gallery of Art di Washington (Fig. 10). L'immagine pone in evidenza, come la veduta codazziana, l'asimmetria dello spazio antistante la Basilica, che si trovava affollato sulla destra da una fitta rete edilizia. La situazione è ritratta con ancor maggior efficacia in un disegno di Johann Wilhelm Baur, oggi in collezione privata, risalente circa agli anni Trenta del Seicento[3] (Fig. 11).
In modo simile alla tela del Prado, l'acquerello offre alla vista del riguardante l'affastellarsi di edifici e di tetti che occupava la parte destra della piazza e si estendeva a perdita d'occhio. Anche da questo lato il progetto di Bernini ne stravolgerà la conformazione, cancellando parte dei fabbricati [Villani 2016, 15-16]. Baur, come Silvestre, ritraeva con scrupolosa esattezza ciò che poteva osservare durante la sua permanenza nell'Urbe [Briganti 1966, 55-58; Roethlisberger 1998, 55-62]. Con ogni evidenza, paesaggi e scenari analoghi a quelli che frequentava Codazzi.
Come il dipinto analizzato in precedenza, la *Veduta di Piazza San Pietro con processione* raccoglie con precisione fotografica un'istantanea di un preciso momento della storia dell'urbanistica di un luogo, destinato nel corso di pochi anni a mutare radicalmente assetto in nome della nuova estetica barocca della grandezza, dello stupore e della magnificenza [Spezzaferro 1997, Ago 2023, 15-20]. Lo stravolgimento dei rapporti di prossimità spaziale tra gli edifici privati e i luoghi istituzionali di Roma ha determinato la cancellazione di svariati immobili, la cui esistenza e posizione originale sopravvivono soltanto in questa veduta.

[3] Casa d'aste Karl & Faber, asta 212 (24/5/2007), lotto 130.



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][1]. 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

[1] 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; Poleggi 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; Baini 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 Kunstkammer, 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.

BUCI-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 Prudenziana: 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.

HOBBES 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. Eikelmann, 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 Dominici 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, svettante 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 viceregno, 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 Dominici 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 [Carrió 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 [Carrió-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 dodeci provincie* (1671) di Ottavio Beltrano e infine *Il Regno di Napoli in prospettiva* (1703) dell'abate Pacichelli. Questi resoconti, utilizzati come dei prontuari 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 incolmabile 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 Cunzo 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. Prencipe 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 Campane.

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 Publico, 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 viceregno 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-XVIIIs.)*, 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 viceregno 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 occasion 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 occasion 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 aparencia: 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. Insùa 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.

3

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 17th century up to the 19th 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 perceptional 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 [Fino1990; 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 autoriale, dove le astrazioni del genere, della periodizzazione, del contesto, sono servite spesso a supportare la comprensione dell'opera in questo senso, autoriale. 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 *Landsacape 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 Lanscape 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 Janscha 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*[1] 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

[1] 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., MATACENA 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. 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 imprevista*, 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, 19th 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[1]. 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 urbiche, 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

[1] 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, servì 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[2].

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, benaccolto 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)[3].

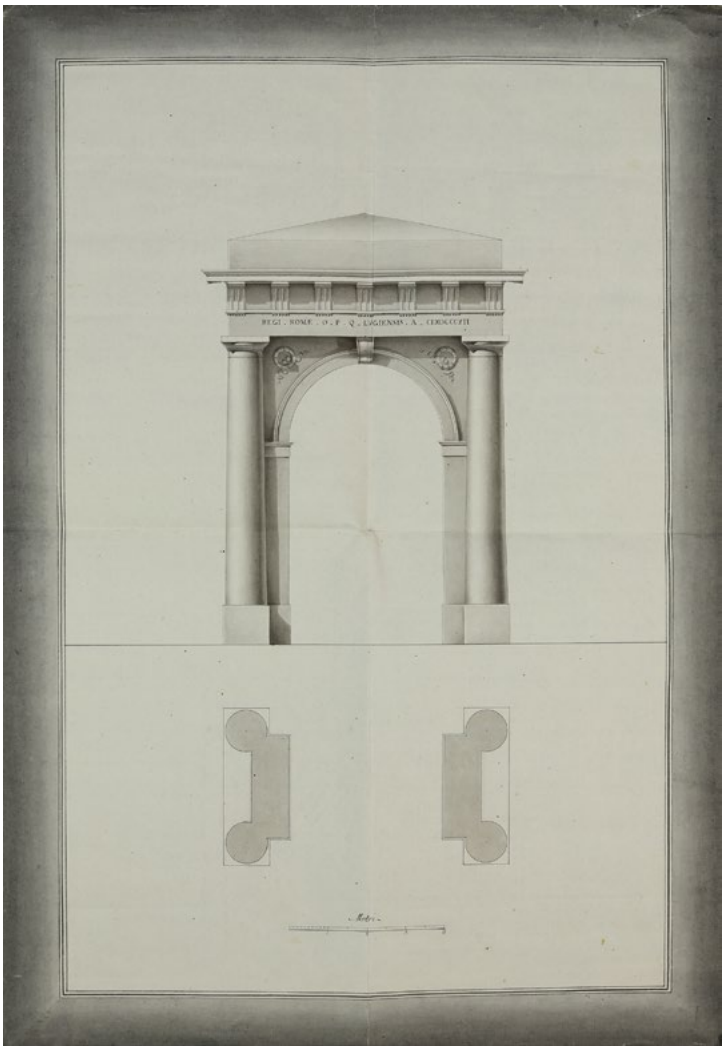
Zanoja approvò con entusiasmo il progetto di Marconi, ma propose una modifica. Supponendo che l'autore del disegno avesse previsto colonne lisce per poterle realizzare in cotto e ridurre i costi, richiese che fossero ridisegnate con le scanalature, ritenendole un elemento essenziale dell'ordine dorico 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[4].

---

[2] 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.

[3] Lugo, Archivio Storico Comunale (d'ora in poi ASCLu), Registro Protocollo 1812, prot. 242, 1 febbraio 1812.

[4] 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[5], che successivamente firmò l'autorizzazione alla realizzazione[6].
Il podestà di Lugo trasmise a Marconi la notizia dell'approvazione con «mandate lodi» e un compenso economico[7]. 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[8].
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[9].
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[10]. 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

---

[5] ASMi, Autografi, 74, B10, 19 febbraio 1812, *Lettera del Ministro dell'interno al Viceré Eugenio de Beauharnais*, segn. XX.B.10/3.

[6] 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.*

[7] 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.*

[8] ASCLu, Registro Protocollo 1812, prot. 683, 19 marzo 1812; Carteggio Amministrativo 1814, 19 marzo 1812, *Lettera al Podestà di Enrico Marconi,* segn. 683.

[9] ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 10 maggio 1812, *Lettera dei cittadini al Podestà di Lugo,* segn. 1261.

[10] ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 18 luglio 1812, *Lettera al Consigliere di Stato Prefetto dal Podestà,* segn. 1988.

ulteriormente la costruzione del monumento[11]. 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[12]. Pistocchi concordò col collega, confermando che nessun altro luogo sarebbe stato adeguato, a meno di cambiare il progetto[13]. Il podestà trasmise i rapporti degli architetti al prefetto, il quale insistette perché la questione venisse risolta tramite votazione del consiglio comunale[14].
Il dibattito circa il luogo di destinazione del monumento si protrasse fino all'autunno dello stesso anno, impedendone la realizzazione[15]. 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

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

[12] ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 7 agosto 1813, *Lettera di Enrico Marconi al podestà di Lugo*, segn. 2309.

[13] ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, 9 agosto 1813, *Lettera di Giuseppe Pistocchi al podestà di Lugo*, segn. 2314.

[14] 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.

[15] ASCLu, Carteggio Amministrativo 1814, *Lettera di supplica di Cesare Lugaresi al Podestà di Lugo,* segn. 2888, con Allegato "A" *Lettera di Cesare Lugaresi al Sig. Consigliere del Prefetto*, 27 settembre 1813; Allegato "B" *Lettera al Sig. Prefetto del Dipartimento del Reno di Cesare Lugaresi*, 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»[16]. 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 […][17].

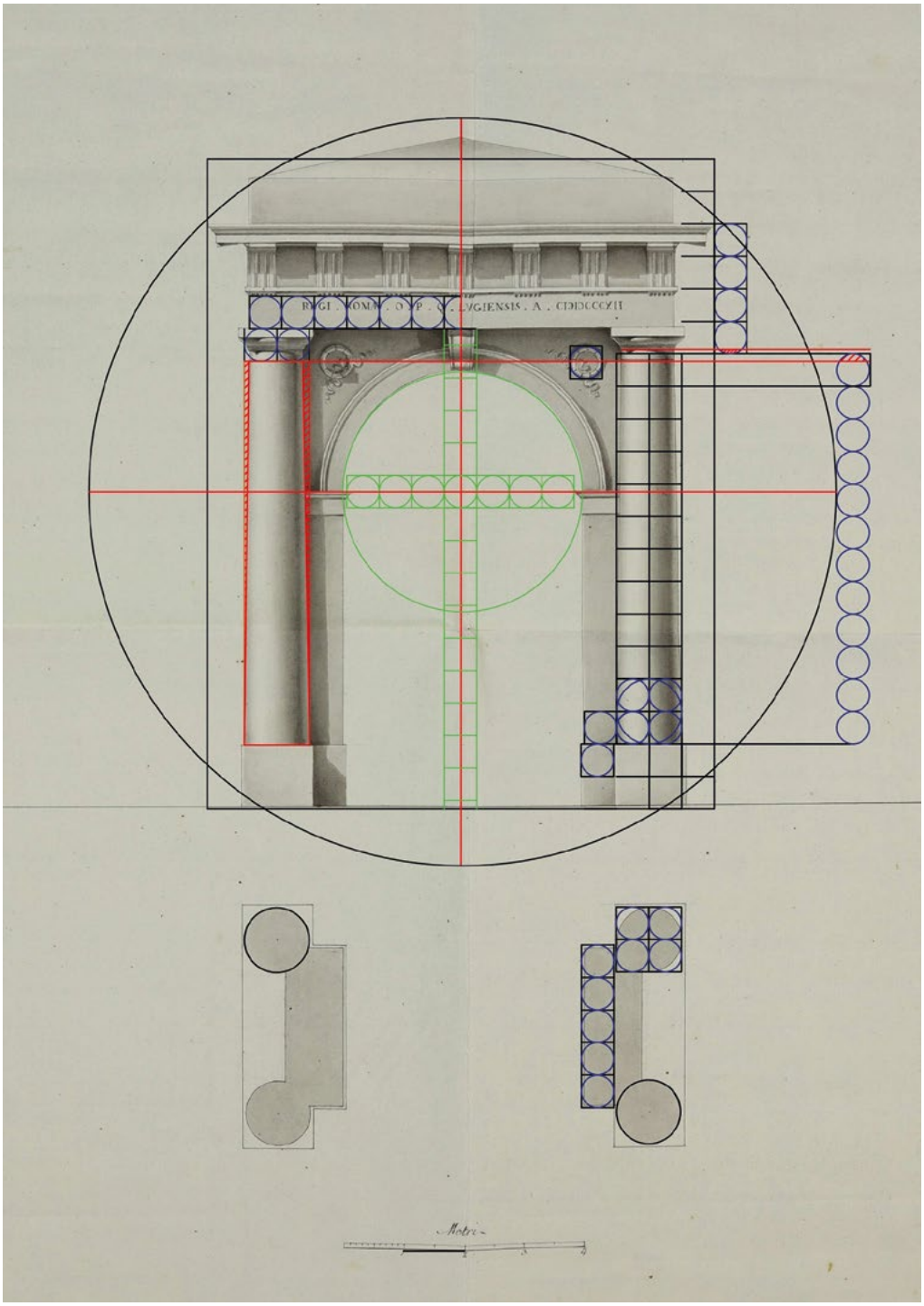
Dal punto di vista formale, la trabeazione è composta da un architrave a fascia unica, liscio, e largo tredici moduli, ed è lo spazio che Marconi destina ad ospitare l'iscrizione, che avrebbe dovuto essere la seguente: «Napoleoni I Magno Invicto / Quod Filium XIV R Apr. D. MDCCCXI Feliciter Susceptum ad Lustrales Acquas / Fausto Omine Rom Regem Designavenit Lugienses Fuge Exultationis Monum. Gratulantes DD»[18]. Il fregio prevede la canonica alternanza di metope, lisce e prive di decorazione, e triglifi corredati 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.

---

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

[17] Nota 12.

[18] 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.



2: Studio del disegno di Enrico Marconi dell'arco monumentale da dedicarsi alla nascita e battesimo del Re di Roma a Lugo del 1812, a cura di M. Scherma, 2024.

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'*embellissment* 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 utilitario 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 urbiche e archi di trionfo [Mezzanotte 1966]. Sono molti in Italia gli esempi di progetti di porte urbiche 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,

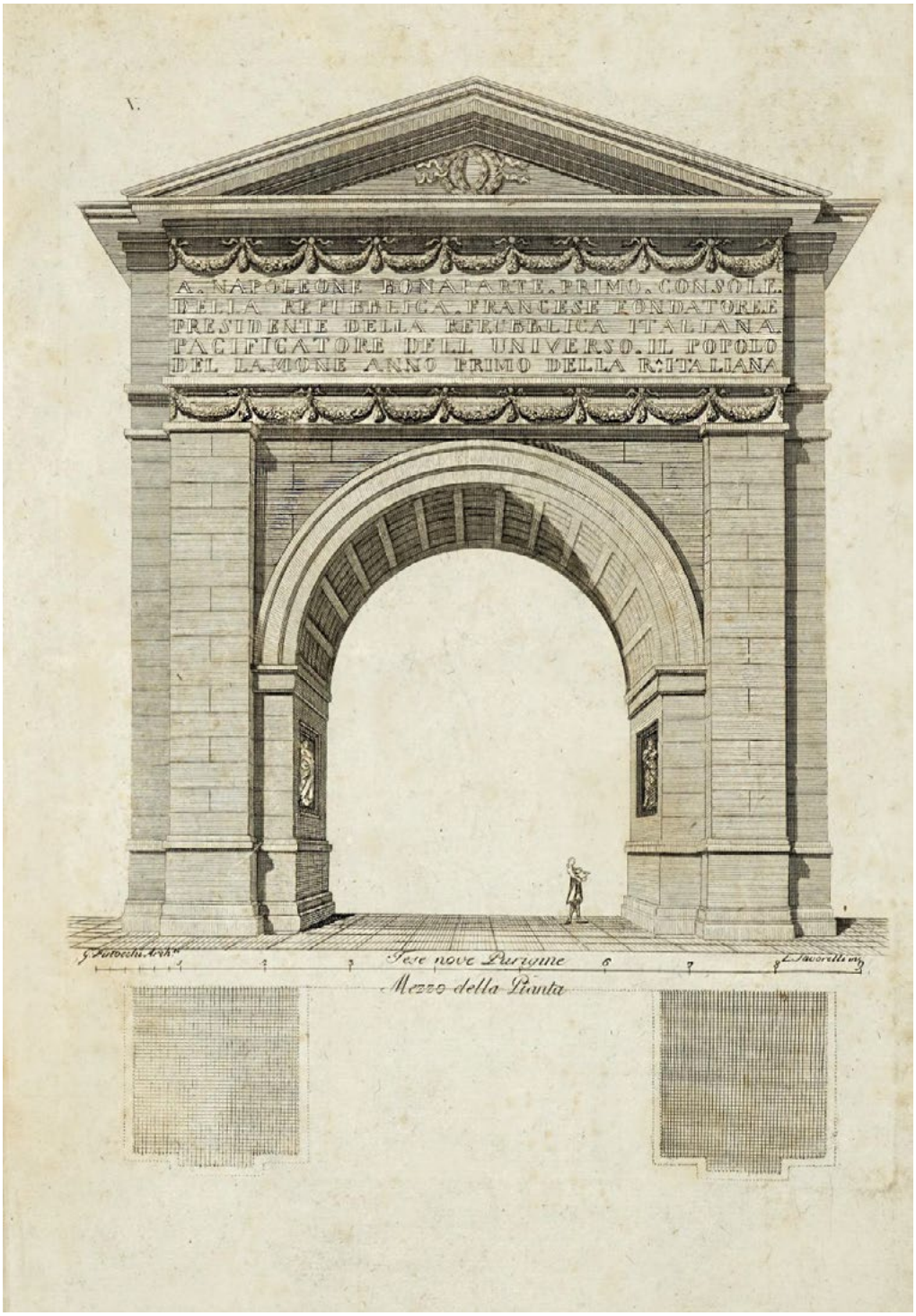
che nel monumento di Marconi sono rappresentate senza la base. Si trova invece continuità con la scelta di posizionare il triglifo nell'angolo, anziché al centro delle colonne. Dissimili sono anche le proporzioni: la colonna di Antolini è più tozza, formata da dieci moduli (o 5 diametri). Le variazioni 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)[19]. 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

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

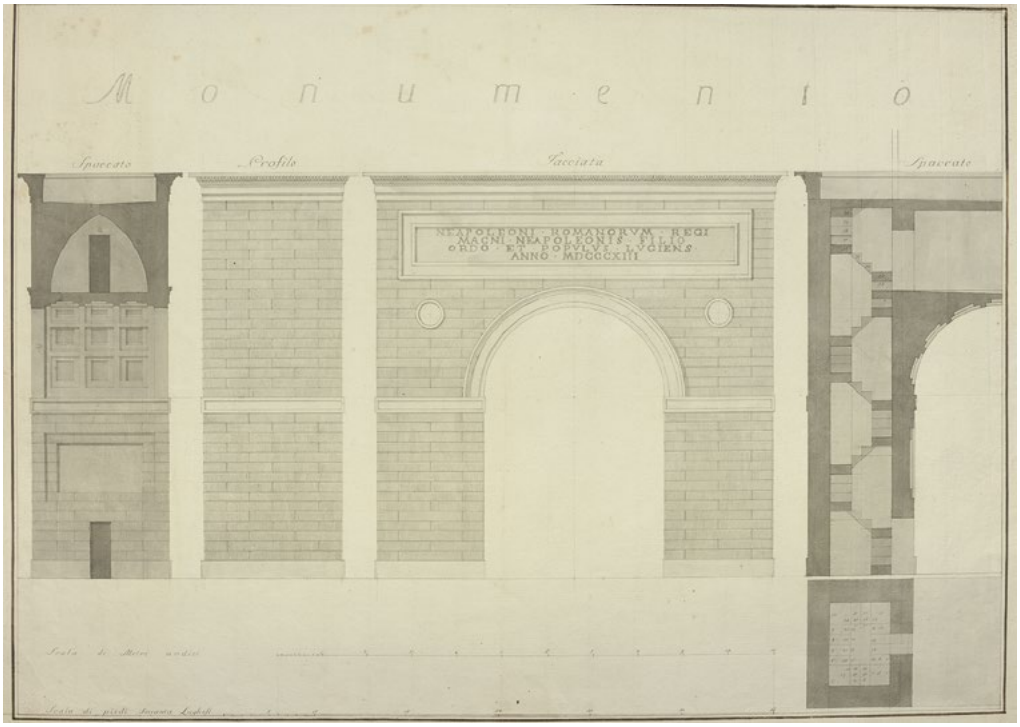


4: Giuseppe Pistocchi, *Disegno dell'Arco di Trionfo da erigersi sulla via Emilia*, 1803 [Pistocchi 1803, Tav. V].

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 Retrospettiva*, 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 Retrospettiva*, 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. Assetti 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 Libraria-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 19TH 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 19th 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?[1]

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 19th 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

[1] 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 19th 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[2].

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 19th century.

[2] 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»[3] 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)[4], likely in the 1830s[5]. 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

[3] London. Royal Institute of British Architects. SKB399/1, f. 39r.

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

[5] 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)[6]. 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 17th-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[7], 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:

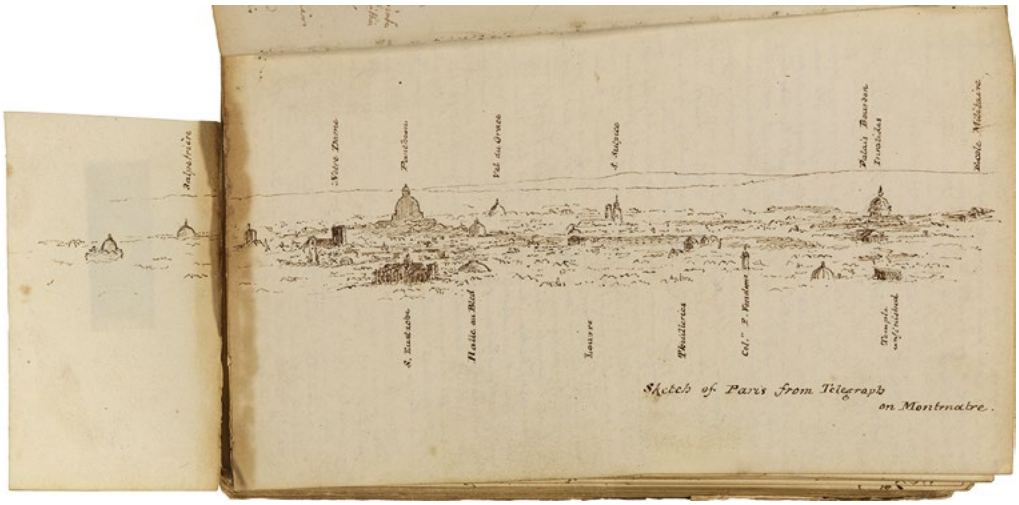
> bears no kind of comparison with London in point of cleanliness and comforts; still the architecture prevailing in the palaces, theatres, and other public buildings of a modern date, possesses a boldness and magnificence superior to our own capital [Tappen 1806, 8].

Tappen's comment echoes that of 18th and 19th-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

[6] London. Royal Institute of British Architects. SKB374.3, f. 39r.

[7] London. British Museum. 1982.U.995.



2: John Lewis Wolfe, *Sketch of Paris from Telegraph on Montmartre*, 1819 [London, Royal Institute of British Architects, SKB374/3, f. 39r © RIBA Collections].

> course of the river even be traced […] Paris looked like a confused mass of white shining spots, for the houses are all white, with its domes of the Pantheon and Invalides, and the lesser ones of Val-de-Grâce, Salpétrière and rising above. There are very few spires in this city and those which are to be seen are nothing more than our old village extinguishers[8].

According to Wolfe, Paris didn't appear to be a powerful capital because its urban organisation wasn't intelligible. For him, a great city should demonstrate order and superiority through long avenues and an imposing river. His mention of «True English smoke» reveals a sense of national pride, contrasting London's industrial vigor with Paris's seemingly chaotic urban fabric. This preference for the English capital is also manifested in Wolfe's attention to spires which were numerous not only London but also in most British towns. The number of spires seems to be a significant element for English architects, since Charles Robert Cockerell (1788-1863), when in Paris in 1824, also made a remark similar to Wolfe's. Indeed, he wrote in his diary that he was «struck with the poverty of the city in [terms of] spires and objects, compared with London»[9]. These comments reflect how Paris was generally viewed in relation to its English counterpart. A consequence of the post Revolution and Napoleonic period, this competitive sentiment was also expressed by the Prince Regent, later George IV, who famously declared that the «splendours of Napoleon's Paris would be eclipsed by what he planned for London» [Arnold 2016, 133]. This rivalry certainly led to the creation of London's most important urban developments – Regent Street and Regent's Park – which begun in 1815. Interestingly, the New Street (as it was originally called) was modelled after

[8] London. Royal Institute of British Architects. SKB374.3, f. 40r.

[9] London. Royal Institute of British Architects. CoC/9/5, p. 82.

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»[10]. 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[11], 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)[12]. 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][13]. Apart from specific buildings he drew near the Parc Monceau, all of Hakewill's Parisian drawings focused primarily on portraying the river.

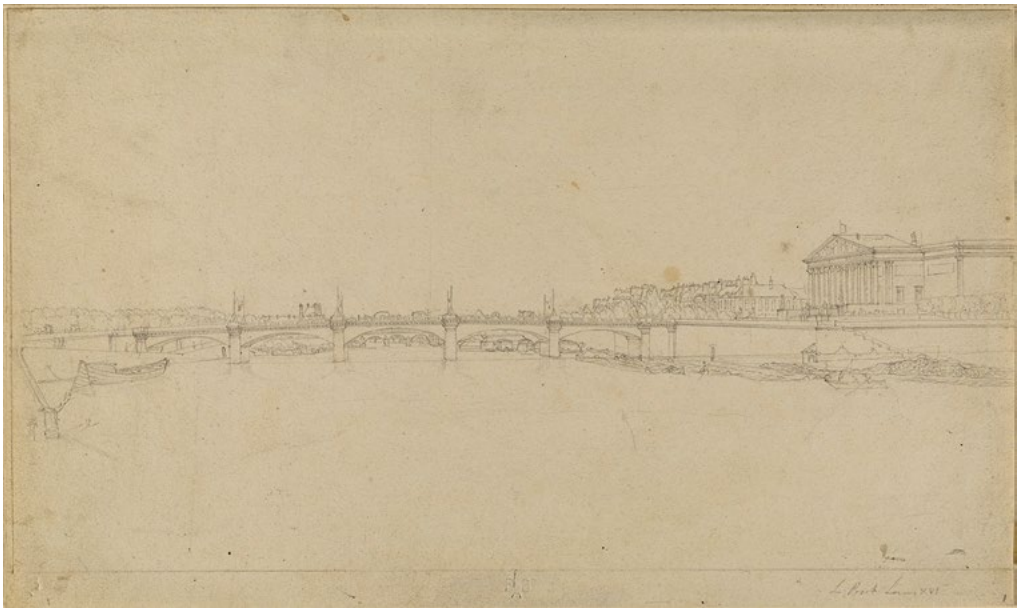
Nevertheless, one specific subject seems to have particularly attracted the attention of the architects: the view of the Pont Louis XVI (or Pont de la Concorde) and the Chamber of Deputies. This motif was certainly noteworthy, as it was depicted not only by Hardwick (twice) but also by Poynter and Hakewill (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

[10] London. Royal Institute of British Architects. SKB399/1, f. 12v.

[11] London. Royal Institute of British Architects. SKB399/1, f. 12v.

[12] London. Royal Institute of British Architects. SD85/4(1-6).

[13] 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 19th 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 1st 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»[14]. 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[15]. 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

[14] *Mechanic's Magazine*, VIII (208), 18 August 1827, f.65r.

[15] 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 19th 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[16]. 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[17]. The other two show different perspectives of Paris taken from the heights of Chaillot and Passy, on the

[16] New Haven. Yale Center for British Art. B1977.14.370.

[17] Rome. British School at Rome. JH[DRA]-013.

city's western side[18]. 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 de 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 (Figg. 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 Shotter Boys (1803-1874), alongside William Callow (1812-1908). Although Boys and Callow extensively depicted Paris's

[18] 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[19].

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

[19] 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 monstruous 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). P*icturesque 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* (3rd 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[1]

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

[1] 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 (*tahrirî 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»[2] 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

[2] 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).[3] 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 quartiers 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

[3] *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.[4] 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»[5]. 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

[4] Istanbul, Directorate of National Palaces, YSKH.YA.91452.0007.

[5] 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. Wilkox, New Haven, Yale Center for British Art, pp. 88-95.

COKE V. D. (1976). *Georgio 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. Yaycıoğlu, Boston, Academic Studies Press, pp. 319-342.

PELIZZARI M. A. (2011). *Photography and Italy,* London, Reaktion Books.

PELIZZARI 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.

PELIZZARI M. A., WILCOX S. (2022). *Introduction.* in *The Idea of Italy: Photography and the British Imagination, 1840-1900*, a cura di A. Pellizzari, S. Wilkox, 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 Savoys 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, recitino il proprio copione in mezzo alla folla di cittadini torinesi, sorprenderebbe constatare come, in quest'imponente messinscena, tutti sembrino 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 sabaudo 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 sabaudo, 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 (Licensa 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 marochettiana 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 subentrate 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, edifizi, 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 posteri 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 (Licensa 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 Siccardi (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 imprevista, 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 rimenano 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 com'era. 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'àncora – 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. Roccia, 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 l'an 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). *Fantasmi 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 soscrizione 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[1].

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

[1] 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"[2]. 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,

[2] 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[3]; 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

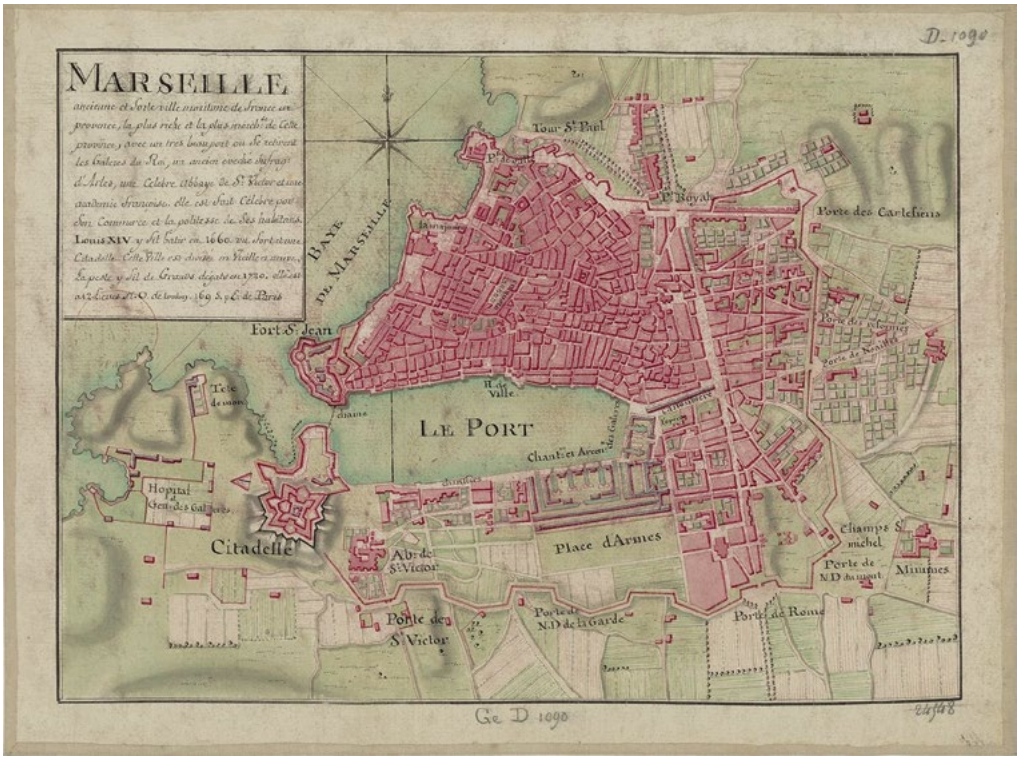
[3] For a full development of the Barcelona's underworld through literature and journalism, see *De los barrios bajos al Barrio Chino*, in *Urbanismo Moral. La destrucción de los bajos fondos de Barcelona a principios del siglo XX* [Marín Vega 2018].

> 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 Mont Iouy, 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*[4] [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].

[4] Massalia or Μασσαλία was the Greek name of the Phoecian colony established around 600 b.C.



3: Gabriel Casas, Transvestite show at la *Criolla* [Arxiu Nacional de Catalunya ANC1-5-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)[5].

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

[5] 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!

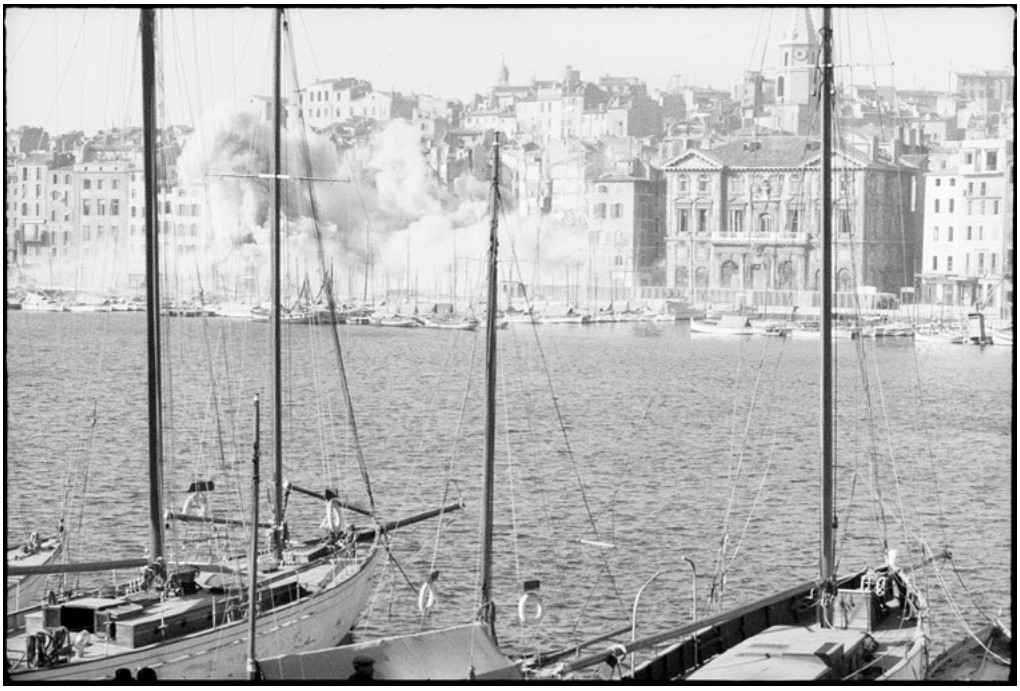
But of course, every action has its explanation, or a journalist who elaborates on how to read the situation and fix the meaning of everything. And *Signal* magazine, the



6: Wolfgang Vennemann, *Marseille, a street at the Vieux Port*, 1943 [Bundesarchiv Bild 1011-027-1473-31]

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, Instituto 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*, París, Flamarion.

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 «Détective», vol. 278, pp. 8-9.

MAC ORLAN, P. (1934b). *Les rues secrètes: VI – La belle "Marsiale"*, in «Détective», vol. 279, pp. 8-9.

MAC ORLAN, P. (1934c). *Les rues secrètes: VII – La belle "Marsiale"*, in «Détective», 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, higiène, 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 envaïen 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)[1]. 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

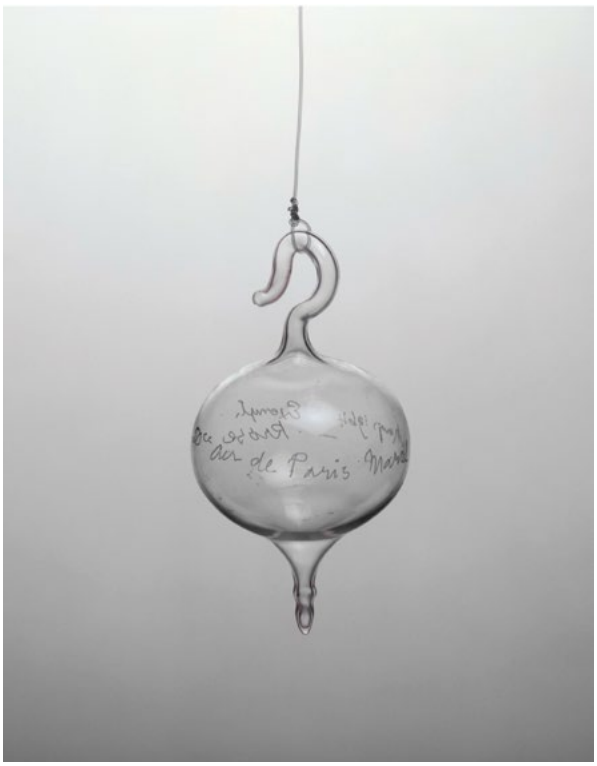
[1] I extend my deepest gratitude to my mentor Dr. Roy Yu, whose passion for art history first sparked my own interest many years ago. My sincere thanks to Dr. Jaleh Mansoor for encouraging me to produce this paper and for providing invaluable insights throughout the process. I am also profoundly grateful 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 20th 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 20th 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 (Rrose Sélavy), Man Ray, *Belle Haleine-Eau de Voilette*, 1920-21.



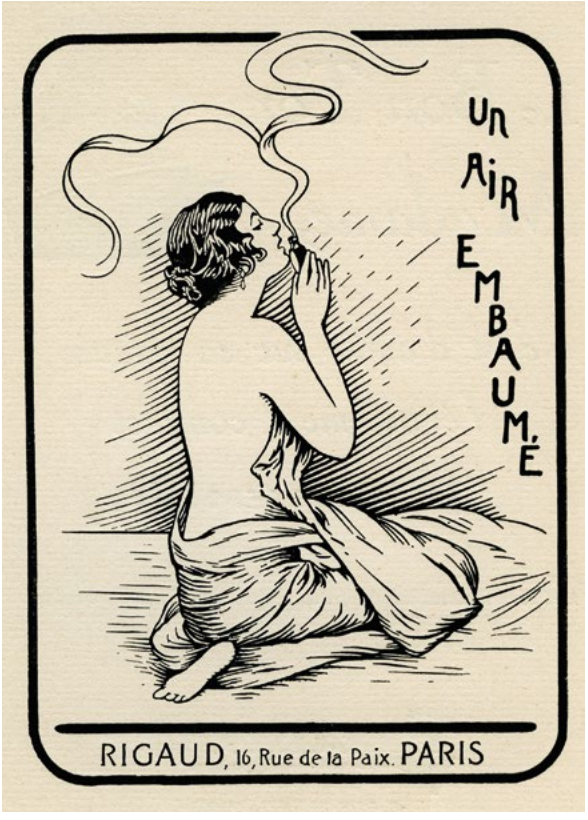
3: *Un air embaumé*, Rigaud Parfumer, 1914.

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 ready-mades 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 Rrose 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 "Schakerlay 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 [Poulle 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.

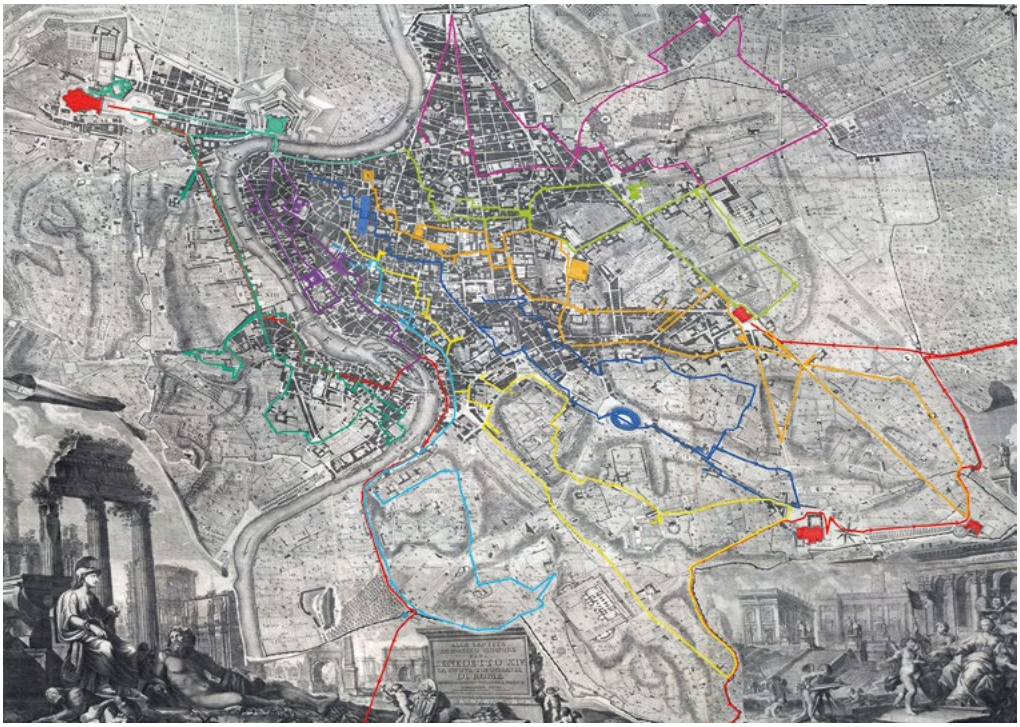
In a long note to the reader, Martinelli explained the method and purpose with which the guide was conceived:

> 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, mancarebbe 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 arrivarete, 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].

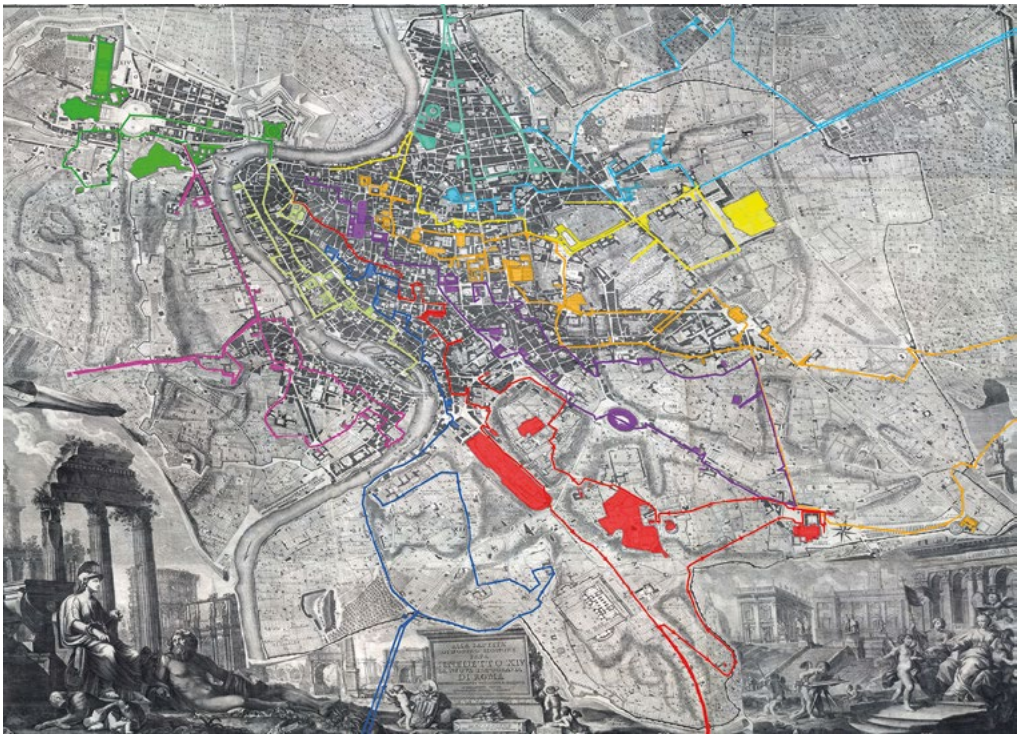
The itinerary proposed by Martinelli allowed the reader to cover the city over a total distance of 90.53 km (Tab. 1). The routes were well balanced, rarely exceeding ten kilometres, and were designed to be completed in a single day. Given that the routes commenced and concluded at approximately the same 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 rinovata* (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 rinovata* 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 sagrificare, 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 scolture, 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 fono di Giovan Battista Cimino Palermitano [*Roma ampliata e rinovata* 1725, 32].

The *Roma ampliata e rinovata* 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, Roisecco 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 rinovata* 1725]. Unlike Martinelli, Roisecco 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 rinovata* 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, Roisecco 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 rinovata (1725). *Roma ampliata e rinovata, 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 *L'oggetto 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.

4

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 [Margozzi 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 lavorio 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.][1]. 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

[1] 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][2]; 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

[2] 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'egeo in qualità di inviato militare presso le ambasciate italiane [*Francesco Mennyey* 1964][3]. Durante la sua permanenza, l'artista realizzò delle acqueforti 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

[3] ASAC, *Raccolta Documentaria*, Artisti, B. 28326-28345, f. 28337 "Mennyey Francesco".

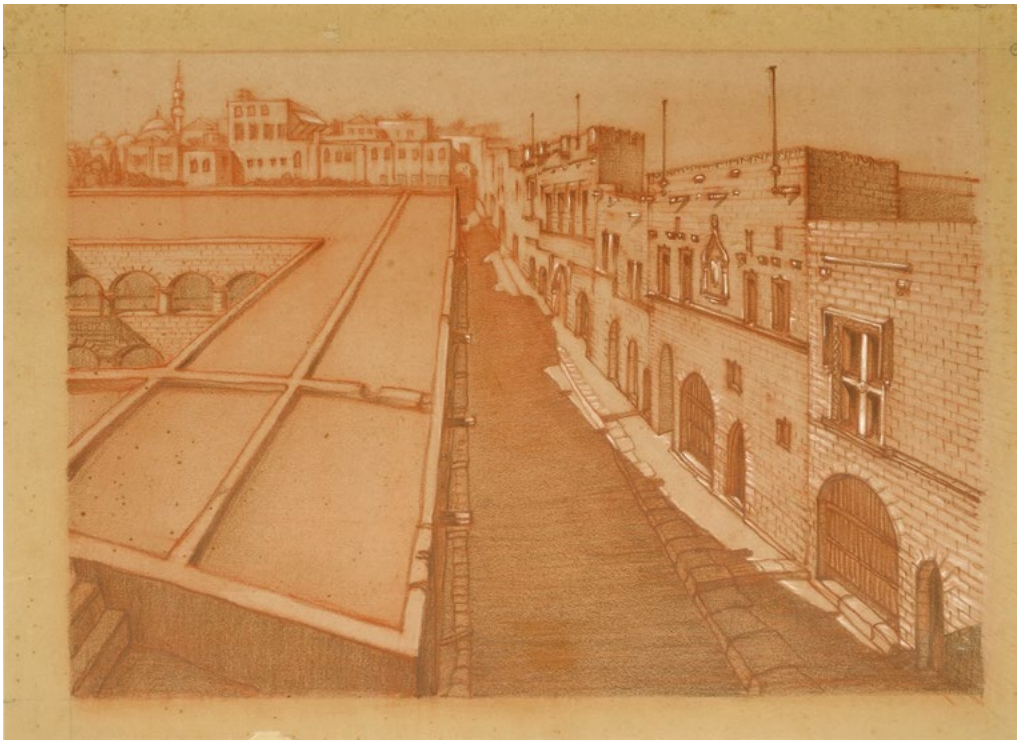


3: Francesco Mennyey, *Porta di Santa Caterina, ante* 1933 [Roma, Museo delle Civiltà]. © Museo delle Civiltà – Roma.

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[4] (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

[4] 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[5], *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

[5] 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[6].

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

[6] 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.

Bibiliografia

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 postbellica*, 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 useges 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). *Ia 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 visive*, 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 Fabbricotti (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 "Fabbricotti 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 innesca 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 abbiente. 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.

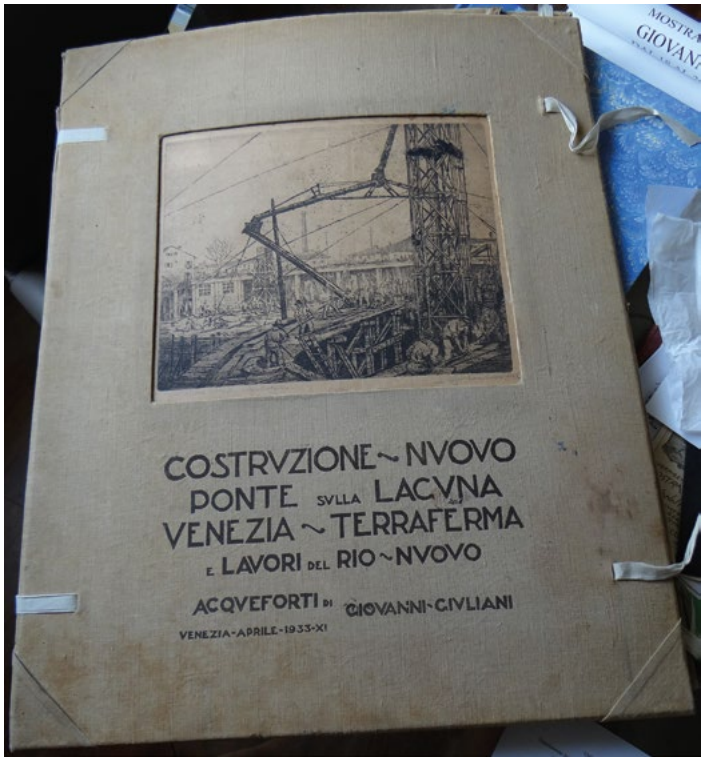
Nel 1930 il Ministero dei lavori pubblici gli chiede di elaborare un progetto per il nuovo ponte carraio che doveva connettere la città lagunare con l'immediato entroterra. L'impresa si inserisce all'interno dell'articolata campagna di lavori pubblici promossa dal regime fascista tra il 1929 e il 1934 con l'obbiettivo 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 obbiettivi 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 incisorio 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 incisorio 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

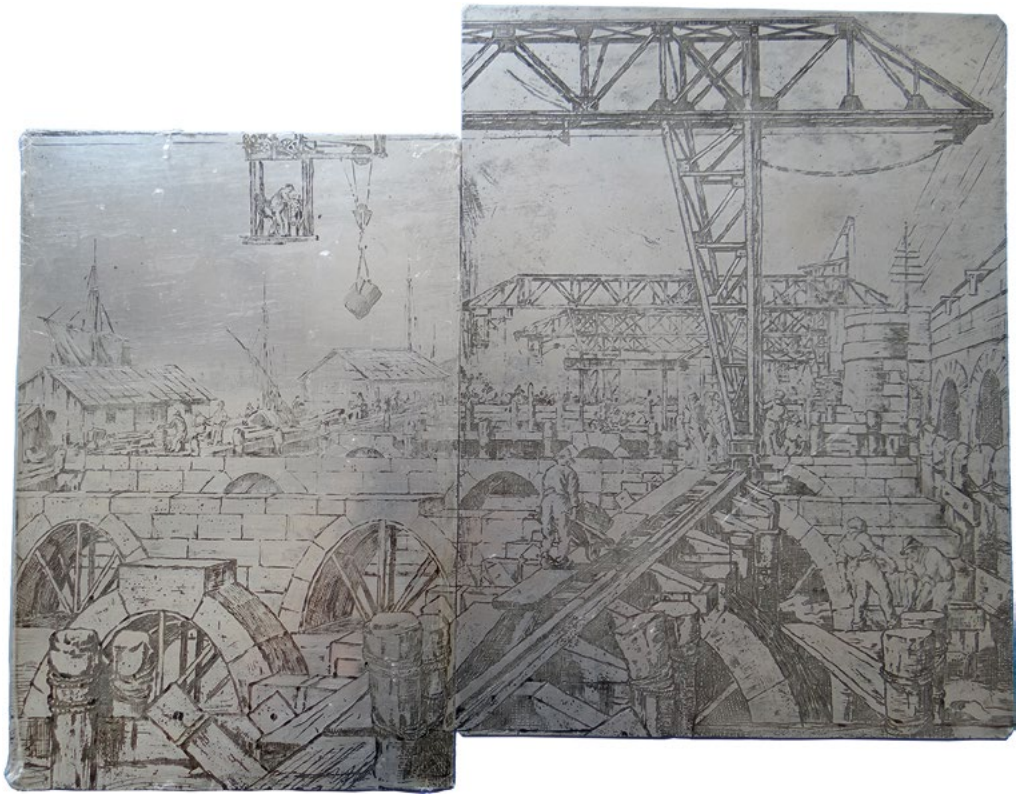


1: Giovanni Giuliani, *Costruzione nuovo ponte sulla laguna [...]*,1933 [collezione privata].

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-F.lli 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 chiaroscurali, 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 miozziano: 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 immortala 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 paniere 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, R*io 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'obbiettivo 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: II 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 poietico 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 inviso 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][1] 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 «circoscritta 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,

[1] 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» [Mezzalira 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'Erasmo 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 fatidica 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 interramento 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 ampiamento 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 Moisè 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 smaliziati 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 Moisé. 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 Brodway 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 reindirizzo 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 Fragiacomo 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 Sezanne, *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 XIXe 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 Fragiacomo (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 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. 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-Cambdrige, 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-Cambdrige (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. Dufrêne, 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.

ISNENGHI 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.

ISNENGHI 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 XX.e 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 Biennalization 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[1]. 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

[1] 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[2]. 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[3]. 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

---

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

[3] 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*[4].
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[5].
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[6]. 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

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

[5] Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 1997-2000, Entscheidungsprotokoll Lokalaugenschein vom 29.02.2000 Wettbwerb "Museum für Moderne Kunst Bozen" (01.03.2000).

[6] 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»[7]. 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[8]. 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[9]. 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[10]. 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»[11]. 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[12].

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

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*.

[10] Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2001-2002, 333777 Museum für Moderne Kunst (2001).

[11] *Ibidem*.

[12] *Ibidem*.

quinta scenografica per eventi, performances e manifestazioni artistiche[13]. 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)[14].

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 lungofiume, 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

[13] *Ibidem*.

[14] *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[15]. 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. Integrando 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

[15] *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[16]. 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 inviso 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 Cristoph 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[17]. 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 invisa 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 medietà 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[18].

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:

---

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

[17] Bolzano, Archivio Provinciale, NL Hartenge 113, Museion 2001, Una proposta per il nuovo Museion (24.02.2001).

[18] 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[19]. 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.

[19] Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2000-2002, Tätigskeitbericht 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[20]. 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[21]. 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»[22]. 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[23]. 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

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

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

[23] 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[24].

Nel mese di novembre 2002 fu per la prima volta presentato il progetto firmato KSV per il ponte sul Talvera[25]. Questo fu in seguito adattato con poche modifiche nel 2005 e in quell'anno approvato ufficialmente[26]. 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.

---

[24] *Ibidem*.

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

[26] 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»[27], 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»[28], 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[29]. 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, Schuberth, 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

[27] *Ibidem*.

[28] *Ibidem*.

[29] 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 perifierico. 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). *L'esposizione 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 Lokalaugenschein vom 29.02.2000 Wettbwerb "Museum für Moderne Kunst Bozen" (01.03.2000).

Bolzano, Archivio Provinciale, LR Hosp 36.06, Museion 2000-2002, Tätigskeitbericht 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 Riyahi[1]

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.

1 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 coccodrillo, 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-Arpocrate, 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 «imagine 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 barbuta [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 imagine 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[2].

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.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].

[2] 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 della 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 ristrinse 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'Alcalà 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 coccodrilli 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[3] [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 pioneristico 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 coccodrillo 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

[3] 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.QUAE.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'epigrafista: 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 riscalpellatura 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 voglion 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 coccodrillo 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'intellighenzia 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 piú 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], cosi 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 Sebeto* dove quest'ultimo dà spiegazioni accorate alla statua del dio Nilo, mentre in un altro dialogo *Contenovazione a la parlata de lo Cuorpo de Napoli e lo Sebeto*, 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 Sebbeto* (15 settembre 1860) e infine *Lo Cuorpo de Napoli e lo Sebbeto* (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. Soglioni 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 giornalaio 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-Yllon, 1894].
Alla litografia della Napoli Antica di Raffaele d'Ambra del 1899 e alla foto della Sovrintendenza B.A.S di Napoli del primo quarto del Novecento che attestavano già la scomparsa del putto coccodrillo [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 matronato 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 intriseci 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 invera 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, compartecipando 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. Aggionteui le Annotationi 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. Forni.

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, del'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). *Descrittione dei Luoghi Antichi di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Giovanni Francesco Suganappo.

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 ricolte 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.

EGIZIO M. (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 napolitano*, 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.

RIYAHI 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 piu 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 vaghisime 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 piu 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 fvndatione 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 Tuppo.

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 analys – 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'AISU, 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 AISU 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 indeterminatezza, 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 "nonumento", 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 Inovación 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 deltizio (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 Paleaography* 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 Istitute, 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. H*a 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 T*he 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 Municipalites, 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 *L'esperienza 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 eutenica 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 III
Intersections: the outcomes of an idea
Elena Svalduz

Prefazione V
Preface
Andrea Maglio

La storia dell'arte e la dimensione urbana. Prospettive di ricerca VII
Art History and the Urban Dimension: Research Perspectives
Bianca de Divitiis, Marco Folin

1. Spazi urbani e dimensione artistica (XIV-XVIII sec.) 1

Il Duomo di Pisa tra topografia liturgica e spazi urbani: la collocazione originaria dell'arca-altare di Tino di Camaino per San Ranieri 3
Veronica Sofia Tulli

A View from the Top: Palazzo Roof Terraces between Home and City in Early Modern Florence 19
Anna McGee

Verona *urbs picta*. Le facciate rinascimentali affrescate con finta architettura e il loro rapporto con lo spazio urbano 35
Martina Volpato

Bologna, città d'arte e d'accoglienza. Cronache del Cinquecento intorno alla *mise en scène* della città in occasione dell'incontro fra Clemente VII e Carlo V 56
Laura García Sánchez

La festa come progetto urbano: Piazza Santi Apostoli e la Chinea (1722-1733) 70
Margherita Antolini

2. Iconografie urbane (XV-XVIII sec.) 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 85
Roberto Ragione, Claudia Lattanzi

Chioggia nelle mappe di Cristoforo Sabbadino (1487-1560): tra arte e scienza 103
Costanza Scarpa

Adria e «l'antico Adriano, ora Canal Bianco»: la rappresentazione del centro urbano tra terra e acque 120
Giulia Becevello

La presenza urbana femminile nelle città ispaniche della prima età moderna. testimonianze visive attraverso le opere d'arte 135
Guiomar Antorán Pilar

Una prassi aristocratica di lungo corso: tre esempi di chiese private a Napoli, Padova e Genova 151
Mariano Saggiomo

The City-State Decomposed: Civic Allegory in Bologna 1550-1650 162
Timothy J. McCall

Dietro le bambocciate. La veduta architettonica come riflesso della stratificazione urbanistica nella produzione di Viviano Codazzi 178
Costanza Broli

Urban Models between Visual and Material Culture: Exploring Genoa, Objects, and Citiesaround 1650 198
Davide Ferri

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 218
Paola Setaro

3. Immagini di città dalla fine dell'Antico regime alla I Guerra mondiale 231

Vedere le *vedute*: Largo di Palazzo di Joseph Rebell 233
Linda Stagni

La progettazione della città nel periodo napoleonico. L'inedito progetto dell'arco monumentale fuori la Contrada dei Cento a Lugo di Enrico Marconi (1812) 245
Maria Scherma

Capturing Paris's Urban Landscape. English architects' Views of the French Capital in the Early Decades of the 19th Century 264
Constance Marq

From Naples to Ottoman Istanbul: A Photo Album in Sultan Abdülhamid II's Collection 280
Alev Berberoğlu

«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 *Air de Paris* and *Belle Haleine* 326
Ivy Li

Elaborating Time in Space: Guidebooks to Rome Dividedinto Daily Itineraries from Fioravante Martinelli to Gregorio Roisecco (1644-1725) 334
Alessio Ciannarella

4. Arte e città del Novecento 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 Riyahi

Postfazione 431
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 433
Massimiliano Savorra

Gli autori 439