

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

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 Committees 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/>

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

FRANCESCA CASTELLANI

Abstract

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

Keywords

Venice Biennale, History of Exhibition.

La Biennale di Venezia, la Biennale e Venezia

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

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

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

Exhibitions' stories

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

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

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

Il paradigma Biennale

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

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

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

In un terreno di indagine che offre, quindi, innumerevoli intrecci e possibilità al carotaggio storico, dal mio personale cantiere di studio [Castellani 2024a]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 «circonscritta 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» [Mezzalana 2009, 98] l'amministrazione francese si concentra soprattutto, come sappiamo, in una riorganizzazione degli spazi pubblici che interessa in particolare la zona orientale di Castello, riconnessa al cuore storico della città grazie all'interramento del rio di Sant'Anna e all'apertura della via Eugenia, asse di collegamento fisico e visivo col bacino di San Marco. È possibile però – per quanto l'ipotesi non sia avvalorata da documenti certi [Romanelli 1988] – che via Eugenia dovesse assolvere un altro compito, quello di punto di partenza per un collegamento stradale translagunare con la terraferma attraverso Sant'Erasmus e l'isola della Certosa. Un tema, quello dell'insula di Sant'Elena come porta commerciale e di comunicazione della città, che ha le sue ricorrenze lungo l'intero secolo: e qui merita una menzione il visionario progetto di congiunzione viaria tra la ferrovia e la Motta di Sant'Antonio proposto da Venceslao Martinengo Dalle Palle nel 1866 [Romanelli 1975]. Non solo: possiamo estenderci al Novecento, se consideriamo il progetto fascista di ponte translagunare di Vittorio Umberto Fantucci [Facchinelli 1987] o il PRG del 1966, che prevedeva un terminal a Sant'Elena in *pendant* con Piazzale Roma [Zucconi 2014; 2015]. Mi sembra un aspetto particolarmente importante per ricalibrare un *leitmotiv* della letteratura sulla Biennale: l'isolamento dei Giardini.

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

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

Eterotopia. Discontinuità o continuità col tessuto urbano?

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

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

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

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

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

Leggendo il formato espositivo: la città dello svago

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

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

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

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

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



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



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

Infrastrutture e flussi

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

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

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

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

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

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

"Topografia" di Michelangelo Guggenheim e Gino Sarfatti

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

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

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

Verso la «Grande Venezia»

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

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

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

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

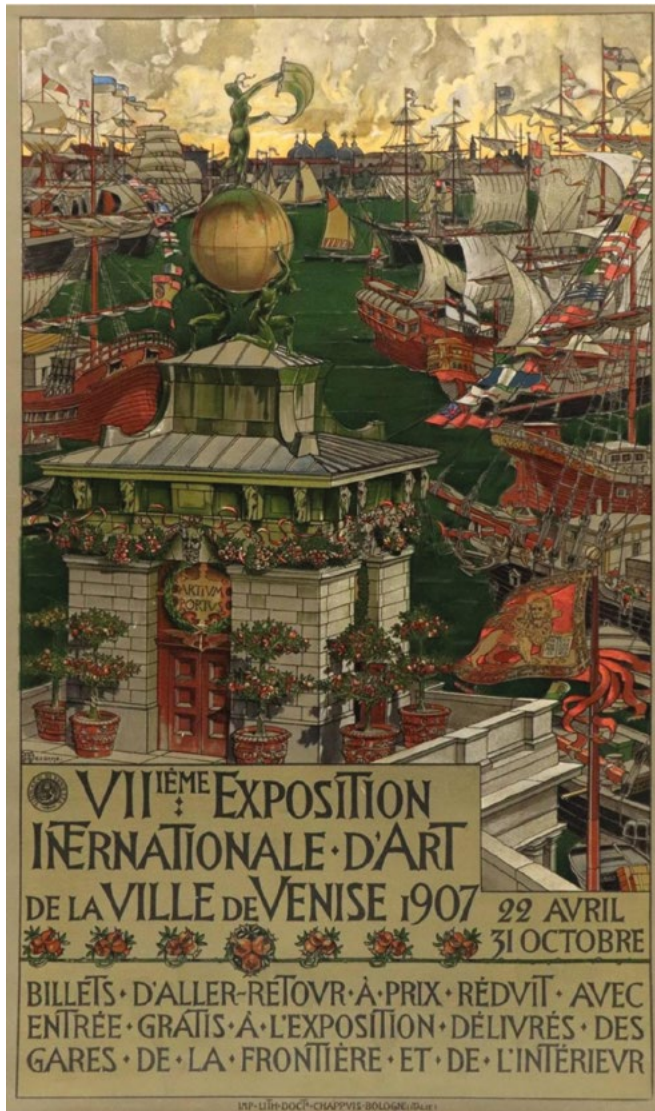
nuovamente il linguaggio della comunicazione. L'“immagine coordinata” della prima Biennale licenzia definitivamente ogni evocazione nostalgica: è un leone di San Marco trionfante, ieratico, simile a quello che comparirà nel logo della SADE (Fig. 3).

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

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



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



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

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



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

Bibliografia

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

(Venezia, Iuav, 26-27 novembre 2022), a cura di F. Bulegato, M. Dalla Mura, Venezia, Università Iuav, pp. 24-41.

CASTELLANI F. (2024a). *Sulla Biennale. Storie da un cantiere di studio*, Milano, Postmediabooks.

CASTELLANI F. (2024b). *Venice Biennale 1948. The Mostra degli Impressionisti at the German Pavilion and its politics*, in «OBOE Journal», 5, 1, pp. 45-63.

CATENACCI S. (2008-2009). *Oltre i Giardini. L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e i suoi nuovi spazi, 1998-2004. L'Arsenale, i padiglioni in città*, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari.

COSMAI F. (2001). *Storie di imprenditori di acque e di strade a Venezia nell'Ottocento*, in *L'ingegneria civile a Venezia. Istituzioni, uomini, professionisti da Napoleone al fascismo*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio, pp. 171-191.

COSMAI F. (2005). *Tra innovazione e conservazione: Enrico Trevisanato*, in *La città degli ingegneri. Idee e protagonisti dell'edilizia veneziana tra '800 e '900*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio, pp. 121-131.

Decreto portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia (1807), Titolo V, *Ornato e pulizia*, art. 56, in *Bollettino delle leggi del regno d'Italia 1807*, parte 3, p. 1194.

DONELLI A. (2020). *Progetto Venezia*, in *La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici: Memorie, storie, immagini*, a cura di F. Capano, M. Visone, Napoli, Federico II University Press, pp. 1223-1231.

FACCHINELLI L. (1987). *Il ponte ferroviario in laguna*, Spinea, Multigraf.

FAVARO T., TROVO' F. (2011). *I giardini napoleonici di Castello a Venezia: evoluzione storica e indirizzi*, Venezia, Cluva.

FERGUSON B. W., GREENBERG R., NAIRNE S. (2005). *Mapping International Exhibitions*, in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibition and Biennials in Post-Wall Europe*, a cura di B. Vanderlinden, E. Filipovic, Brussel-Cambridge, Roomade-The MIT Press, pp. 47-56.

FILIPOVIC E. (2005). *The Global White Cube*, in *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, a cura di B. Vanderlinden, E. Filipovic, Brussel-Cambridge (MA), Roomade-The MIT Press, pp. 63-84.

FILIPOVIC E., VAN HAL M., ØVSTEBØ S. (2010). *Introduction*, in *The Biennial reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Ostfildern, Hatje Cantz.

FILIPPONI E. (2013). *Città e attrezzature pubbliche nella Venezia di Napoleone e degli Asburgo: le rappresentazioni cartografiche*, in «MDCCC», n. 2, pp. 27-40.

FONTANA C. (2019). *Comunicazione e graphic design della Biennale di Venezia (1895-1950)*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, pp. 18-35.

GARDNER A., GREEN C. (2013). *Biennials of the South on the Edges of the Global*, in «Third Text», 27, n. 4, pp. 442-455.

GARDNER A., GREEN C., a cura di (2016). *Biennials, Triennials and Documenta: the Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester, Wiley-Blackwell.

GLICENSTEIN J. (2009). *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France.

GLICENSTEIN J. (2016). *Histoires d'expositions: quelles questions?* in *Histoire(s) d'exposition(s). Exhibition' Stories*, a cura di B. Dufrené, J. Glicenstein, Paris, Hermann, pp. 17-18.

GUARNERI C. (2018). *Da passeggio pubblico ad area edificabile: i Giardini di Castello nei progetti irrealizzati tra Otto e Novecento*, in *Venezia di carta*, a cura di A. Ferrighi, Siracusa, Letteraventidue, pp. 73-79.

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

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

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

GLI AUTORI

Margherita Antolini è architetto e dottoranda in Storia dell'architettura al Politecnico di Torino, dove sta sviluppando una ricerca sulla scenotecnica alla corte del cardinale Ottoboni. Dopo la laurea triennale in Architettura (IUAV) e magistrale in Architettura (Restauro) (Università La Sapienza) con una tesi sulla ricostruzione di apparati effimeri barocchi, collabora con diversi istituti di ricerca e studi di architettura focalizzati sul patrimonio e sulla conservazione a Roma e a Seoul. Fa parte del comitato editoriale di *Ardeth* e attualmente collabora a diversi progetti presso la Bibliotheca Hertziana.

Guiomar Antorán Pilar è laureata in Storia dell'Arte presso l'Universidad de Salamanca (Grado) e Laurea Magistrale in Patrimonio Storico: Ricerca e Gestione presso l'Universidad de Castilla-La Mancha (Máster), ha esperienza in diversi ambiti legati alla Storia dell'Arte. Vincitrice di un contratto FPI finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación del Governo di Spagna, attualmente realizza la sua tesi dottorale nel Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid). Fa parte del Progetto I+D+i *Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, interpretaciones*. La sua linea di ricerca si concentra sulle donne nobili nella città in Età Moderna, analizzando i loro spazi urbani, il ruolo che ricoprirono, le loro relazioni e le storie di vita.

Giulia Becevello è dottoranda in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Padova. Il suo progetto di ricerca *Paesaggi di villa nel Delta del Po: mappare il patrimonio costruito delle terre di bonifica* riguarda le proprietà delle famiglie veneziane nel territorio polesano e delizioso (supervisor Elena Svalduz). Si è specializzata in Beni storico artistici nel 2022 discutendo una ricerca successivamente pubblicata nella monografia *Un monastero-villa sui Colli Euganei: San Daniele in Monte. Storia, architettura e paesaggio monastico* (Padova University Press, 2023). Si è laureata nel 2020 in Storia dell'Arte nel medesimo Ateneo con una tesi magistrale dedicata alle trasformazioni sul lungo periodo delle proprietà della famiglia Pola nel Trevigiano. Sempre a Padova ha conseguito la laurea triennale in Storia e tutela dei Beni artistici e musicali, discutendo la tesi intitolata *Riscoprire l'Antico: il Tempio di Minerva ad Assisi e Andrea Palladio*.

Alev Berberoğlu is a postdoctoral fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History in Rome, and at present she works on her research project entitled “The Image of Naples in Sultan Abdülhamid II’s Photography Collection.” In 2023, she obtained her doctoral degree from the Department of Archaeology and History of Art at Koç University with her dissertation entitled “Unwritten Histories of Photography: Elisa Zonaro, an Italian Photographer in Ottoman Istanbul.” During her doctoral years, she studied at the University of Bologna within the Erasmus+ exchange programme, and she conducted research in Paris in affiliation with CETOBaC as a recipient of the French Embassy Research Fellowship. Prior to her PhD studies, she received her MA in Arts Management from Yeditepe University and completed her BA with a double major in English Language and Literature, and Latin Language and Literature at Istanbul University.

Costanza Broli è dottoranda in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche (XXXVII ciclo) presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, con una tesi inerente alle collaborazioni tra specialisti nella pittura di genere (tutor: prof.ssa Paola D'Alconzo). Laureata *cum laude* in Storia e tutela dei beni artistici e musicali (2018) e Storia dell'arte (2021) presso l'Università degli Studi di Padova (relatore: prof.ssa Mari Pietrogiovanna), ha completato il corso di alta formazione *La circolazione dell'opera d'arte* dell'Università degli Studi di Brescia (2021) e conseguito il diploma in *Renaissance Italian Paleography* presso il Warburg Institute (2022). Interessata a collezionismo e tecniche artistiche, collabora con gallerie e riviste redigendo *expertise* e articoli. Tra gli organizzatori del convegno internazionale *Tracce d'Identità* (Napoli, 26-27/02 c.a.), parteciperà alla spring school *Risk Management for Cultural Heritage* (Padova, 8-12/04 c.a.).

Francesca Castellani è professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università Iuav di Venezia e il dottorato in Storia dell'Arte a Venezia. I suoi interessi si rivolgono alle dinamiche di proiezione culturale nel revivalismo e nell'orientalismo ottocentesco, alla costruzione di canoni culturali come l'Impressionismo, alla storia dei processi espositivi, alle pratiche partecipative nella dimensione urbana. Sin dal 1995 si è dedicata alla storia della Biennale di Venezia come possibile paradigma per la storia delle esposizioni. Su questo tema ha curato convegni e giornate di studio (*Lo Scrittoio della Biennale*, 2009-oggi; *Esposizioni/Exhibition*, 2017; *Staging Exhibit Display*, 2022-2024), diretto volumi (*Lo Iuav e la Biennale di Venezia*, 2016; *Crocevia Biennale*, 2017; *Esposizioni/Exhibition*, 2018; *Questioning Exhibit Display*, in press) e scritto diversi saggi. Il suo libro *Ricerche sulla Biennale* è in pubblicazione con Postmedia di Milano. Ha coordinato gruppi di ricerca, tra cui *Visualizing Venice Biennale* (segmento del progetto *Visualizing Venice: 2010-2018*) e *BiTES-Biennial Theories & Stories* (2019-oggi).

Alessio Ciannarella è dottorando in Storia dell'arte presso l'Università di Roma La Sapienza e ricercatore pre-doc presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute, nel Dipartimento Michalsky. È membro del gruppo di ricerca “Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) and His Legacy: Art History, Museums, Conservation in the Eighteenth Century Europe” (2022-2024), finanziato da La Sapienza e finalizzato alla ricostruzione del profilo intellettuale di questo protagonista del panorama culturale del Settecento europeo. Dal 2020 è cultore della materia in Letteratura artistica e Museologia (L-ART/04) presso il Dipartimento SARAS del medesimo Ateneo.

William Cortes Casarrubios è dottore di ricerca in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Udine. La sua tesi verte sulla relazione tra musei d'arte contemporanea e città italiane tra anni Novanta e Duemila. Si è laureato in Storia dell'Arte nel 2018 presso la stessa università con un lavoro sui musei monografici progettati da Renzo Piano. Dal 2013 al 2018 ha anche frequentato la Scuola Superiore Universitaria «Topo Wassermann» di Udine, dove ha ottenuto il diploma nel 2019. Ha inoltre conseguito un Master in Art Museum and Gallery Studies presso l'Università di Leicester. La tesi finale, una proposta espositiva sulla scultura del dopoguerra, ha ricevuto il prestigioso Henry Moore Institute's Dissertation Prize 2019. Ha trascorso periodi di ricerca al Centre Pompidou di Parigi, alla Menil Collection di Houston e all'Henry Moore Institute di Leeds. Ha inoltre co-curato con il Prof. Alessandro del Puppo la mostra *Mondi Possibili* (2023) presso i Musei Civici di Pordenone. È stato assegnista presso la Scuola Normale Superiore di Pisa tra 2024 e 2025.

Bianca de Divitiis è professoressa ordinaria di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. È stata PI del progetto ERC *Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage in Renaissance Southern Italy* (2011-2016) e del progetto PRIN *Rinascimento nell'Italia meridionale e nelle isole: patrimonio culturale e tecnologia*. Ha partecipato a diversi progetti internazionali ed è membro di diversi comitati scientifici internazionali (KHI, Palladio Museum, La Capraia, Pio Monte e Palazzo Reale di Napoli). Ha pubblicato numerosi articoli su riviste internazionali e ha co-curato e curato diversi volumi, tra cui *The Companion to the Renaissance in Southern Italy* (Brill 2023). Attualmente sta completando la monografia *Il Rinascimento e il Regno*.

Daide Ferri is a PhD candidate at the University of Bern, with a project provisionally titled *The Queen of Genoa and Baroque Territorial Aesthetics* that looks at the entanglements between images, environments, and political discourses in the Ligurian and Tyrrhenian Seas in the seventeenth century. Since 2023, he has been a research associate and scientific coordinator at the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut and an adjunct lecturer at the University of Bern. Davide holds a B.A. in Art History and Archaeology and an M.A. in Art and Visual History (Bildgeschichte) from Humboldt University, Berlin. A member of the graduate school in Interdisciplinary Cultural Studies at the Walter Benjamin Kolleg in Bern since 2020, he was the recipient of fellowships from the Swiss European Mobility Program and the DAAD and worked at, among others, the Humboldt Forum and the Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance.

Marco Folin è professore ordinario di Storia dell'architettura all'Università di Genova. Si è principalmente occupato di storia urbana fra medioevo e prima età moderna, dei rapporti fra architettura e politica nel Rinascimento, di iconografia dell'architettura e della città. Fra le sue ultime pubblicazioni: *Ferrara estense. Architettura e città nella prima età moderna* (Oligo, 2022); e, con I. Balestreri, *Una nazione giovane. L'Italia dei palazzi municipali, 1861-1911* (Aistarch, 2024). Attualmente è PI nazionale del progetto PRIN2022 *Building Civic Identities. Towards an Atlas of Communal Palaces in Italian Urban History, 12th-20th Centuries*; e responsabile dell'unità genovese del progetto PRIN2022PNRR *Crafted in Stone/Recorded on Paper: Promoting the Architectural and Archival Heritage of the Small Italian Municipalities, 13th-20th Centuries*. Dal 2024 dirige la rivista dell'Aistarch *Studi e ricerche di storia dell'architettura*.

Laura García Sánchez insegna 'Arte e storia' e 'Barocco nei secoli XVII e XVIII' presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Barcellona (Spagna) dal 2009. Ha centrato gran parte della sua carriera nell'ambito editoriale, un settore nel quale ha pubblicato numerose biografie di artisti o monografie di stili artistici per vari editori spagnoli e testi centrati sul Patrimonio mondiale. La sua ricerca è incentrata nella ricostruzione di visite reali a Barcellona ed altre città, così come l'apparato effimero creato per l'occasione e le modifiche urbanistiche legate a questi episodi festivi.

Claudia Lattanzi, storica dell'arte, ha conseguito la laurea specialistica in Management dei Beni Culturali - Storia dell'Arte presso l'Università di Macerata; la laurea in Scienze dell'Architettura presso la l'Università di Camerino; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio presso Sapienza Università di Roma. Svolge attività di ricerca sul patrimonio artistico e architettonico nonché sulla sua conservazione.

Ivy Li is currently pursuing a Master of Arts degree at University of British Columbia (UBC). She is also the Executive Assistant at International Elite Education Corporation (IEEC), a family-run consulting firm that promotes international education, cultural exchange, and youth mobility. She is looking to utilize her knowledge and experience to achieve her goal of democratizing art, promoting cultural exchange and bettering the lives of students internationally. She aspires to become not only an art historian but a true international leader using her unique background, knowledge and skills, along with her courage and passion.

Maria Cecilia Lovato si laurea con lode in Storia dell'Arte all'Università di Padova (2020) con tesi in Storia della critica d'arte: *L'Oltremare italiano nelle riviste coloniali del Ventennio fascista: immagini e immaginario*. Nello stesso Ateneo, frequenta la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, svolgendo il tirocinio curricolare presso il Centro di Ateneo per i Musei; nel 2022 si diploma con lode discutendo la tesi *Un patrimonio dimenticato. L'arte contemporanea nelle cliniche universitarie attraverso le memorie d'archivio*. Parte di questa ricerca è stata presentata in occasione dell'XI Congresso AISU (sessione 3.6), mentre un focus è stato pubblicato in M.C. Lovato, *Un patrimonio riscoperto all'Università di Padova. Le decorazioni scultoree per la chiesa del Monoblocco ospedaliero*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», CXII, 2023, pp. 103-122. Dal 2022 è dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali a Padova, con un progetto sulla rappresentazione dell'*Altrove* coloniale in epoca fascista a partire dalle opere oggi conservate al Museo delle Civiltà di Roma.

Andrea Maglio insegna Storia dell'architettura presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove dirige il Centro Interdipartimentale di Ricerca per i Beni Architettonici e Ambientali e per la Progettazione Urbana (BAP). Ha svolto attività di ricerca in Italia e all'estero, partecipando a programmi di ricerca nazionali e internazionali e a circa 120 convegni come relatore o coordinatore di sessione; le sue ricerche riguardano da un lato temi di storia urbana del Novecento e dall'altro temi specifici dell'architettura e del dibattito ottocentesco, con particolare riferimento a casi italiani e tedeschi. Ha pubblicato 4 monografie, ha curato 11 volumi collettanei, ha pubblicato 8 articoli su riviste in classe A, 18 articoli su altre riviste, oltre 90 saggi in volume. Tra le sue pubblicazioni, le monografie sono *Hannes Meyer: un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica 1930-54* (2002), *Berlino prima del muro. La ricostruzione negli anni 1945-1961* (2003), *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento* (2009), *Friedrich von Gärtner 1791-1847. Un'estate in Sicilia nel 1816* (2012).

Celia Marín Vega holds a Ph.D. in History, MA in Theory and History of Architecture, and a BA in Architecture. Currently, she is a lecturer at the Theory and History Department of Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC), where she teaches courses on introducing the Theory of Architecture or an elective course on Architecture and Cinema. She is interested in the relationship between architecture and urbanism with other cultural expressions, from art and literature to media. As a researcher, she has collaborated with several museums in the organization of exhibitions or publication of catalogs, like the recent work on the life of the sculptor Julio González through the reading of the family collection of letters for the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). For the past 5 years, she has curated and introduced the summer film program for the Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (MUHBA), always centered on the image of Barcelona and its history through films.

Constance Marq is a PhD student in Architectural history at the Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Under the supervision of Jean-Philippe Garric and Dana Arnold, she has started, in November 2022, a thesis on English architects' travel to France between 1802 and 1834. Her research, supported by the Paul Mellon Centre for British Art and the Institut national d'Histoire de l'art, aims to rethink their mobility in early 19th-century Europe and to re-examine Anglo-French emulation in architecture.

Timothy McCall is a PhD candidate at the University of British Columbia under the supervision of Dr. Joseph Monteyne. His work focuses on early modern print culture in Italy and is especially concerned with relationships between the technologies of print and changing notions of manual, intellectual, and artistic labor.

Anna McGee is a final-year PhD student working on a Collaborative Doctoral Project funded by the UK Arts and Humanities Research Council (AHRC) and jointly supervised by Fabrizio Nevola at the University of Exeter and curators at the National Gallery, London. Her research focuses on artworks made for private palaces in 15th-century Florence. In particular, she is interested in the original decoration of liminal and transitional spaces in the domestic interior, such as thresholds, staircases and roof terraces. Anna is also a member of the digital art/architectural history research group Florence 4D, which aims to produce interrogable 3D reconstructions of some of the city's early modern spaces. Anna gained her BA in the History of Art at the University of Cambridge, before going on to complete an MA in Curating at the Courtauld Institute of Art, where her dissertation focused on the display of Renaissance altarpiece fragments in the modern museum.

Alberto Pirro è postdoctoral fellow presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Department Michalsky (Roma). Laureato all'Università di Roma Tre (2017, relatrice prof.ssa Silvia Ginzburg) e all'Università di Torino (2020, relatore prof. Giuseppe Dardanello), si è formato anche in Francia, studiando all'École Nationale des Chartes e svolgendo un tirocinio al Département des Sculptures del Musée du Louvre (2018-2019). In seguito, si è addottorato presso l'Università di Napoli Federico II con una ricerca sulla produzione monumentale di Carlo Marochetti (1805-1867), trascorrendo fra l'altro un anno di studi come *résident chercheur* presso la Bibliothèque et Villa Marmottan (2022-2023) di Parigi. Attualmente prosegue le proprie ricerche sulla scultura monumentale ottocentesca e, in particolare, sugli artisti che viaggiano e lavorano tra Italia, Francia e Inghilterra.

Roberto Ragione, architetto, ha conseguito, presso Sapienza Università di Roma, la laurea specialistica a ciclo unico in Architettura U.E.; la laurea magistrale in Architettura del Paesaggio; il master di II livello in Architettura per l'archeologia; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio; il dottorato di ricerca in Storia, disegno e restauro dell'architettura. Cultore della materia in Restauro dell'architettura, svolge attività di ricerca nell'ambito della storia e della conservazione dei beni culturali.

Sara Rago ha conseguito la laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici presso l'Università Ca' Foscari di Venezia discutendo l'elaborato *Una proposta di catalogazione per i disegni architettonici di Giacomo Quarenghi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*. Recentemente ha conseguito il diploma di specialista in Beni Storico Artistici presso l'Università degli Studi di Padova presentando la tesi *Lesperienza artistica di Miela Reina nella Trieste degli anni Sessanta. Fra leggerezza poetica e fragilità*

materica. È dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli studi di Padova (XXXVIII ciclo) con il progetto *Lavoro e paesaggio nella grafica veneta del Novecento. Il segno del cambiamento*. Le sue ricerche si concentrano sul fenomeno dell'*Etching Revival* a Venezia, la storia dell'Associazione Incisori Veneti e la rappresentazione del paesaggio veneto nella stampa d'arte novecentesca.

Maria Gaia Redavid ha conseguito la laurea triennale presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro con una tesi dedicata al pittore Chaïm Soutine e al suo rapporto con la cultura yiddish. Ha proseguito i suoi studi presso Sapienza Università di Roma, dove nel 2020 si è laureata in Storia dell'Arte con una tesi monografica incentrata sul pittore fiammingo napoletano Niccolò De Simone, relatrice prof.ssa Caterina Volpi (voto 110/110 con lode). Nel 2023 ha conseguito il diploma di Scuola di Specializzazione relatrice prof.ssa Paola Nicita, correlatrice prof.ssa Caterina Volpi (voto 70/70 con lode); è cultrice della materia presso l'Università di Roma La Sapienza, in relazione all'insegnamento di Storia dell'arte moderna (L-ART/02). È attualmente iscritta al XXXVIII ciclo di dottorato in Storia dell'arte, con un progetto di ricerca dedicato ai pittori Cesare e Francesco Fracanzano. I suoi interessi di studio si concentrano prevalentemente sul Seicento, in particolare nel Regno di Napoli.

Yasmin Riyahi (she/her) è cultrice della materia e dottoressa di ricerca in storia dell'arte contemporanea presso Sapienza Università di Roma. Il suo studio riguarda la scena artistica romana degli anni Trenta, con un affondo particolare sulla Galleria di Roma. I suoi interessi di ricerca includono anche elementi di cultura visuale e pratiche decoloniali. Collabora con la rivista *Exibart* per la redazione di articoli e i progetti speciali.

Mariano Saggiomo (1988). Laurea triennale (2013) e magistrale (2017) in Storia dell'arte conseguite con lode presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove conduce poi le ricerche dottorali (tutor proff. Francesco Caglioti e Bianca De Divitiis), discutendo nel maggio 2022 una tesi dal titolo "Le chiese gentilizie napoletane di Età moderna". Membro del progetto di digitalizzazione delle fonti testuali curato dalla Fondazione Memofonte (2010-2018); borsista del progetto "Advanced Modalities of Interaction" (Ministero dello Sviluppo Economico) per la catalogazione del patrimonio del Museo Civico Filangieri (2018). Autore di numerose sezioni e schede dei cataloghi del Pio Monte della Misericordia (2018-2020) e della Cappella Sansevero (2023-2024, di prossima pubblicazione). Dal 2022 è docente a contratto di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Scienze Economiche e Statistiche (Scienze del Turismo) della Federico II. Da luglio 2023 è ricercatore postdoc presso la Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Plack per la Storia dell'Arte (Roma).

Massimiliano Savorra è professore associato di Storia dell'architettura presso l'Università di Pavia e Visiting Professor presso la Politechnika di Gdańsk (Danzica). È vicepresidente di AISU International. Ha partecipato a numerosi convegni e tenuto conferenze in università italiane e straniere, nonché conseguito borse di studio in Italia e all'estero, con soggiorni prolungati, in Francia, Canada e Stati Uniti. Ha pubblicato numerosi volumi monografici in prestigiose collane editoriali e saggi in volumi collettanei e su importanti riviste specializzate; tra i suoi ultimi libri: *Per la donna, per il bambino, per la razza. L'architettura dell'ONMI tra eutonica ed eugenica nell'Italia fascista* (Siracusa 2021); *Sebastiano Giuseppe Locati 1861-1939* (Milano 2024).

Costanza Scarpa è dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali all'Università degli Studi di Padova con una ricerca, parte del progetto ERC *Venice's Nissology*, dedicata allo studio dell'architettura monastica nelle isole minori della laguna di Venezia. In precedenza, è stata assegnista di ricerca presso il Dipartimento dei Beni Culturali (DBC) dell'Università di Padova, lavorando al progetto *Paesaggi di carta in trasformazione: dall'archivio al turismo culturale sostenibile* (2024), incentrato sulla cartografia del territorio lagunare in età moderna. Nel marzo 2024 ha conseguito nel medesimo Ateneo il diploma della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici e, nel 2021, la laurea magistrale in Storia dell'Arte. Il suo interesse di ricerca riguarda la storia dell'architettura: fin dalla tesi triennale si è occupata dello studio di ville collocate nel territorio veneto e in particolare dell'analisi dei loro aspetti culturali, architettonici e artistici. Di recente i suoi studi si sono concentrati su villa Revedin Bolasco a Castelfranco Veneto, su palazzo Revedin e palazzo Sala a Padova, temi a cui ha dedicato dei contributi.

Paola Setaro si è laureata nel 2005 in Lettere moderne e nel 2016 in Storia dell'arte, presso l'Università Federico II di Napoli. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in "Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura" nel 2021 presso l'Universidad Autónoma di Madrid, in cotutela con l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" di Napoli, discutendo una tesi sulla politica artistica e culturale del viceré Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban del Puerto. I suoi interessi di ricerca, caratterizzati da una visione interdisciplinare, si focalizzano sullo studio delle relazioni artistiche e culturali tra Napoli e la Spagna in età moderna, oggetto di articoli scientifici e partecipazioni a convegni. Nel 2023 è risultata vincitrice della Borsa di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, bandita dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino.

Maria Scherma è dottoranda presso l'Università degli Studi Roma Tre, in co-tutorato con l'Università Jagiellonica di Cracovia. Ha conseguito il diploma accademico in arti visive sia di primo che di secondo livello presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, e si è laureata in Storia dell'Arte Internazionale presso l'Università Luigi Vanvitelli. Dal 2020 presso il Museo Nazionale di Cracovia porta avanti attività come educatrice ed ha qui realizzato il progetto di disseminazione culturale del 2021 "Italy and Poland: a common history". Si occupa di storia dell'architettura europea del XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione agli scambi culturali fra l'Italia e il centro Europa.

Linda Stagni is a specialist in architectural representations, architectural media, architectural magazines and their anatomy. The last is the topic deepened in her dissertation. She is generally interested in the complex and systematic relationship of architecture with its media in contested historical moments and cultural changes. Trained as an architect at the Politecnico di Milano, she earned her PhD at ETH Zurich, where she is currently a postdoctoral researcher and lecturer at the Institute for the History and Theory of Architecture (gta).

Elena Svalduz è professoressa associata di Storia dell'architettura presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università degli Studi di Padova. Presidente dell'Associazione Italiana di Storia Urbana dal settembre 2022, è dal 2021 referente per la conoscenza e la valorizzazione delle sedi storiche di proprietà dell'Ateneo, referente dipartimentale per la Terza Missione, dal 2023 socia corrispondente residente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, e socia residente dell'Ateneo Veneto. Si occupa principalmente di storia dell'architettura, storia della città in età moderna e di paesaggio storico.

Veronica Sofia Tulli ha studiato all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore. Al termine del suo percorso formativo, ha discusso una tesi magistrale sui fonti battesimali realizzati in Toscana tra il Trecento e la prima metà del Quattrocento. Dopo essere stata contrattista con un progetto per l'elaborazione di schede per il Catalogo del Museo Nazionale del Bargello, è dottoranda alla stessa Scuola dal 2022. La sua tesi riguarda i cicli di statue di Apostoli in Italia a partire dal tardo Medioevo e fino a tutta l'Età Moderna, con particolare riguardo all'intreccio tra la funzione e la collocazione delle statue negli spazi sacri.

Martina Volpato si è laureata al corso magistrale in Arti Visive presso l'Università di Bologna nel 2022, con una tesi incentrata sulle facciate affrescate del centro storico di Verona dal XIV al XIX secolo. Da novembre 2023 è dottoranda in Arti, Storia, Società presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con una borsa a tematica vincolata PNRR ex D.M. 118/2023. Prende parte ad un progetto di ricerca co-finanziato dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma, il cui scopo è l'aggiornamento della scheda di catalogo per i Beni architettonici in formato digitale.

INDICE

Intersections: gli esiti di un'idea <i>Intersections: the outcomes of an idea</i> ELENA SVALDUZ	III
Prefazione <i>Preface</i> ANDREA MAGLIO	V
La storia dell'arte e la dimensione urbana. Prospettive di ricerca <i>Art History and the Urban Dimension: Research Perspectives</i> BIANCA DE DIVITIIS, MARCO FOLIN	VII
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 VERONICA SOFIA TULLI	3
A View from the Top: Palazzo Roof Terraces between Home and City in Early Modern Florence ANNA MCGEE	19
Verona <i>urbs picta</i> . Le facciate rinascimentali affrescate con finta architettura e il loro rapporto con lo spazio urbano MARTINA VOLPATO	35
Bologna, città d'arte e d'accoglienza. Cronache del Cinquecento intorno alla <i>mise en scène</i> della città in occasione dell'incontro fra Clemente VII e Carlo V LAURA GARCÍA SÁNCHEZ	56
La festa come progetto urbano: Piazza Santi Apostoli e la Chinea (1722-1733) MARGHERITA ANTOLINI	70
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 ROBERTO RAGIONE, CLAUDIA LATTANZI	85
Chioggia nelle mappe di Cristoforo Sabbadino (1487-1560): tra arte e scienza COSTANZA SCARPA	103

Adria e «l'antico Adriano, ora Canal Bianco»: la rappresentazione del centro urbano tra terra e acque GIULIA BECEVELLO	120
La presenza urbana femminile nelle città ispaniche della prima età moderna. testimonianze visive attraverso le opere d'arte GUIOMAR ANTORÁN PILAR	135
Una prassi aristocratica di lungo corso: tre esempi di chiese private a Napoli, Padova e Genova MARIANO SAGGIOMO	151
The City-State Decomposed: Civic Allegory in Bologna 1550-1650 TIMOTHY J. MCCALL	162
<i>Dietro le bambocciate. La veduta architettonica come riflesso della stratificazione urbanistica nella produzione di Viviano Codazzi</i> COSTANZA BROLI	178
Urban Models between Visual and Material Culture: Exploring Genoa, Objects, and Cities around 1650 DAVIDE FERRI	198
<i>Avanti gli occhi il simulacro del suo natural signore. Il re assente e l'immagine di Carlo II d'Asburgo nelle province del Regno di Napoli</i> PAOLA SETARO	218
3. Immagini di città dalla fine dell'Antico regime alla I Guerra mondiale	231
Vedere le <i>vedute</i> : Largo di Palazzo di Joseph Rebell LINDA STAGNI	233
La progettazione della città nel periodo napoleonico. L'inedito progetto dell'arco monumentale fuori la Contrada dei Cento a Lugo di Enrico Marconi (1812) MARIA SCHERMA	245
Capturing Paris's Urban Landscape. English architects' Views of the French Capital in the Early Decades of the 19 th Century CONSTANCE MARQ	264
From Naples to Ottoman Istanbul: A Photo Album in Sultan Abdülhamid II's Collection ALEV BERBEROĞLU	280

«Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano».I monumenti dedicati ai Savoia nella città di Torino (1838-1937)	292
ALBERTO PIRRO	
Barcelona – Marseille:Two Cities Hurt by Literature	310
CELIA MARÍN VEGA	
A Farewell to Paris: Marcel Duchamp's relationship with Paris and New York through <i>Air de Paris</i> and <i>Belle Haleine</i>	326
IVY LI	
Elaborating Time in Space: Guidebooks to Rome Divided into Daily Itineraries from Fioravante Martinelli to Gregorio Roisecco (1644-1725)	334
ALESSIO CIANNARELLA	
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 RIYAH	
Postfazione	431
Afterword	
Questioni aperte e spunti di riflessione per la storia urbana tra memoria, rappresentazione e intersezioni disciplinari	
<i>Open Questions and Reflections for Urban History: Between Memory, Representation, and Disciplinary Intersections</i>	433
MASSIMILIANO SAVORRA	
Gli autori	439