

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCX, terza serie, 22/II (2023)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

ATENEIO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneio Veneto



1 8 1 2

ATENEEO VENETO
Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto
CCX, terza serie 22/II (2023)

Autorizzazione del presidente
del Tribunale di Venezia,
decreto n. 203, 25 gennaio 1960
ISSN: 0004-6558
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi
segreteria di redazione: Marina Niero
e-mail: niero@ateneoveneto.org

comitato di redazione
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,
Linda Borean, Gianmario Guidarelli
Simon Levis Sullam,
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico
Michela Agazzi, Bernard Aikema,
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,
Augusto Gentili, Michele Gottardi,
Gianmario Guidarelli
Michel Hochmann, Mario Infelise,
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,
Maura Manzelle, Paola Marini,
Stefania Mason, Letizia Michielon,
Daria Perocco, Dorit Raines,
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti
Elena Svalduz, Xavier Tabet,
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,
Guido Zucconi

Editing e impaginazione
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Spedizione in abbonamento



ATENEEO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
211° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 0415224459
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Antonella Magaraggia
vicepresidente: Filippo Maria Carinci
segretario accademico: Alvise Bragadin
tesoriere: Giovanni Anfodillo
delegato affari speciali: Paola Marini



Iniziativa regionale realizzata in attuazione
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

I N D I C E

SAGGI

- 9 Nicola Berton, *La facciata della chiesa di Sant'Aponal. Uno sguardo inedito sulla scultura veneziana tardogotica*
- 35 Licia Fabbiani, *La statua gotica nella chiesa secentesca in San Nicolò di Lido. Continuità tra antica e nuova fondazione*
- 49 Andreina Rigon, *La contadina incivilita. Villa Gradenigo a Carpenedo*
- 89 Sonia Matarazzo, *La Piazza Universale di Tomaso Garzoni da Venezia a Francoforte (XVII secolo)*
- 123 Fiorella Guerra, «*From the Old World to the New*»: *Mary Shelley's Rambles in Germany and Italy and Samuel Rogers's Italy*
- 141 Costanza Scarpa, *Giovanni Battista Meduna tra Castelfranco Veneto e Padova: palazzo Revedin in contrada Spirto Santo*
- 163 Elena Giacomello, *Raccolta e gestione dell'acqua meteorica nella Venezia storica. Il sistema pozzo-campo-tetto e le pavimentazioni in masegni, proto soluzioni nature-based / Water storage and rainwater management in ancient Venice: the system well-field-roof and the stone paving, first Nature-based Solutions*
- 179 Maura Manzelle, *Valeriano Pastor e Michelina Michelotto. L'allestimento per la mostra I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano, palazzo Querini Stampalia, Venezia 1987*
- 193 Kristian Gandin, *Digitalizzare nei piccoli istituti culturali. Il progetto dell'Ateneo Veneto*

MEMORIE

- 213 Adolfo Bernardello, *Il porto franco di Venezia (1806-1849)*
212 Gianfranco de Zuccato, *Giangirolamo Zuccato (futuro cancelliere grande) "residente" in Inghilterra per conto della Repubblica di Venezia*

ATTI DELL'ATENEO VENETO

- I Quadro dell'attività accademica 2023
XX Assemblee e bilanci

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

Licia Fabbiani

LA STATUA GOTICA NELLA CHIESA SECENTESCA IN SAN NICOLÒ
DI LIDO. CONTINUITÀ TRA ANTICA E NUOVA FONDAZIONE*

Nella controfacciata della chiesa secentesca di San Nicolò è murata in corrispondenza della cappella laterale sinistra (dall'ingresso principale) la statua lapidea¹ di un monaco reggente nella mano sinistra il modellino di una basilica (tav. I-II, fig. 1). Il braccio destro è mutilo della mano, sulla quale è possibile avanzare alcune ipotesi: poteva indicare la chiesa o reggere probabilmente un libro. I colori sono discretamente conservati nella parte superiore della scultura e per lo più mancanti nella parte centrale dell'abito che scende fino a terra con le pieghe dei drappaggi che conservano frammenti residui di nero; il modellino basilicale (largo 16,5 e alto 25 cm) è composto da una struttura con navata centrale nettamente più alta sulle due laterali, con tre oculi nelle fiancate e uno in facciata, a fianco dell'ingresso la facciata presenta due finestre con un arco inflesso, che compare anche nelle tre finestre sul fianco delle navate minori e nell'unica porta d'ingresso corrispondente alla navata centrale (fig. 4). Reca inoltre tracce di scarpellatura sulla fiancata esterna e presenta parzialmente il colore, per lo più conservato sulle forature della facciata e sul profilo della copertura delle navate. Il volto mantiene ben conservati il colore nero della barba che dalle labbra superiori scende ondulata fino al collo, degli occhi e delle arcate sopraccigliari e dei capelli disposti a corona sul capo con tonsura centrale, suddivisi in tre parti, più lunghe sui lati (figg. 2-3).

* Desidero ringraziare per i consigli e il sostegno nel corso dello studio: Wladimiro Dorigo, Xavier Barral I Altet, Michela Agazzi e Marina Niero. Ringrazio Gino Gabrieli per il servizio fotografico e la consulenza tecnica.

¹ L'analisi sul materiale è condotta dal dott. Enrico Salvadori, che ringrazio per la disponibilità dimostratami nel corso dello studio. Il materiale di cui è costituita la statua risulta essere di tipo calcareo ossia carbonato di calcio (CaCO_3). Infatti reagisce all'acido cloridrico (HCl), producendo la caratteristica effervescenza dovuta alla produzione di anidride carbonica (CO_2). La tipologia di materiale lapideo, da una analisi condotta visualmente, potrebbe essere riconducibile alla calcarenite, roccia sedimentaria clastica, costituita da clasti di natura calcarea delle dimensioni della sabbia, unite da un cemento normalmente di tipo anch'esso calcareo.

Le labbra conservano il colore rossiccio, mentre nel volto la necessità di una pulitura non rende ben visibile la tinta, se non in minuscoli frammenti rosa (la pittura si presume originaria o che pur con ritocchi abbia mantenuto il tratto originario).

Il monaco presenta una altezza totale di 155 cm, una larghezza (massima) di 68 cm e alla base di 40 cm; nella statua le vesti sovrapposte segnano il punto della vita con una cintola sotto lo scapolare, le braccia strette al corpo e piegate per reggere la chiesa e probabilmente un libro, aprono il mantello, che nell'orlo segue, alternando il dritto e rovescio, un andamento sinuoso²; il panneggio della tunica scende a lunghe pieghe morbide, che arrivano a coprire i piedi. La cocolla si ripiega intorno al collo, lasciando libero il capo; il volto rappresenta un monaco giovane con la barba e i capelli tonsurati neri, che il colore rende in modo naturalistico, definendo i lineamenti personali, pur non accentuando nella fissità dello sguardo l'espressività del viso. Nella figura stante pressoché a scala naturale prevale la funzione devozionale dell'offerente piuttosto che la carica espressiva del ritratto.

Come altri vari manufatti lapidei reimpiegati nel monastero (due capitelli con colonne, patere, fregi marcapiani e croci) proviene dalla fondazione medievale, che aveva conservato la basilica fondata alla metà dell'XI secolo fino al 1627-1628 e di cui rimane tuttora conservata nell'ala orientale del chiostro una navata minore con i capitelli, colonne e il mosaico pavimentale originari (tav. I). La basilica medievale venne smontata pezzo a pezzo, come attestano le fonti d'archivio riguardanti le maestranze incaricate di smantellare l'edificio, per recuperare il materiale utilizzato nella nuova chiesa edificata tra il 1628 e 1634. Fedeli alla logica costruttiva che prevede il reimpiego del vecchio nel nuovo – già verificabile nella ricostruzione delle fabbriche conventuali realizzate nel corso del precedente XVI secolo – «Mattio e Comin Citroni murier» si impegnano di «disfar tutte le muraglie

² Questo particolare del panneggio è confrontabile con varie tipologie di sculture, quali la madonna della Misericordia (che accoglie i devoti nell'apertura del mantello), gli angeli turiferari: bassorilievi con la Madonna della Misericordia con i frati nella Scuola dei Calegheri in campo San Tomà 2857, proveniente dalla Madonna dei Servi; vedi inoltre Madonna e confratelli, proveniente dal convento di Santa Maria della Carità, ora nella fiancata esterna della chiesa di San Tomà; angelo turiferario nella chiesa di Santa Fosca nell'edicola, esterno absidale sec. XIII-XIV in WLA-DIMIRO DORIGO, *Venezia romanica*, Venezia-Sommacampagna (Vr), Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Cierre, Regione del Veneto, 2003, I, pp. 552, 547, 531.

di detta chiesa et sacrestia [...], disfar terrazzi, et volti et soffitadi, di finir di desfar tutto il campanile fino al piano di terra..., per condor tutti li rovinazzi [...] nella fabbrica nuova»³. Il lavoro di recupero delle “piere vecchie” è notevole e quantificabile nel peso e nel costo (lire 3 soldi 10 il mier): 600 miare di “piere vecchie”, corrispondenti a 282 tonnellate, sono reimpiegate nella nuova chiesa provenienti dalla basilica medievale e dal suo campanile⁴. I “masegni” (di trachite euganea) tolti dalle fondamenta del campanile vecchio sono «messi in opera a torno il coro e alli doi campanili» e sono visibili ancora all'esterno dell'abside della chiesa secentesca. La statua medievale reimpiegata negli edifici del complesso monastico non è citata nell'archivio del monastero, che pure conserva documenti relativi ai lavori di rinnovo delle fabbriche dai secoli XV al XVII. Una altra fonte, che descrive la chiesa medievale con le decorazioni musive, la cronaca cinquecentesca di Stefano Magno conservata alla biblioteca Correr di Venezia, non fa menzione della scultura: pertanto sono le vicende delle fabbriche ecclesiastiche che forniscono elementi per ricostruire e contestualizzare la storia della statua.

Il riutilizzo della statua con il monaco offerente la chiesa rientra nella serie di lavori che dallo smantellamento della basilica medievale portano alla costruzione della nuova chiesa. Il suo impiego nella chiesa secentesca è significativo di una continuità tra l'antica fondazione e la nuova: anche il culto delle reliquie di san Nicolò trova una continuità di durata secolare, da quando i corpi erano stati portati a Venezia durante la prima crociata. Mentre nella chiesa medievale le reliquie di san

³ VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Archivio di San Nicolò, b. 4, proc. 5, c. 18.

⁴ Sul reimpiego di mattoni, “coppi e “piere vecchie” l'elenco dei lavori effettuati da Mattio Citroni nella fabbrica secentesca fa riferimento in vari punti, miara è la misura di vendita per mattoni e coppi, di 100 libbre pari a kg 470,99: ASVe, Archivio di San Nicolò, b. 4, proc. 5, cc. 14, 18; 32v, 33, 38; c. 14 «Li detti maestri siano obligati di far tutte le fondamenta delle altezze e grossezze che le saranno dal Protto sudetto ordinate [...] facendo esse fondamenta a scarpa fatte in malta parte in pietre vecchie e parte di pietre nove si come dal Protto li sarà detto e mostrato»; cc. 32, 32v «per aver fatto descalfinar piere vecchie sotto il predetto abbate don Raffael miera 119 a lire 3 soldi 10 il mier ducati 70 lire 1 soldi 14; per aver condotto 600 miara de piere vecchie nella chiesa nova per le fondamenta tolte al campaniel et alla chiesa vecchia ducati 100»; cc. 33, 33r «per haver condoto li masegni cavati dalla fundamenta del campaniel vecchio nella fabrica nova et messi in opera a torno il coro et alli due campanieli ducati 25»; c. 38 (97v) c. 38 «levar zo li coppi della chiesa e della logietta [...] disfar tutte le muraglie di detta chiesa et sacrestia [...], disfar terrazzi, et volti et soffitadi [...], di finir di disfar tutto il campanile fino al pian di terra [...], per condur tutti li rovinazi [...] nella fabrica nova».

Nicolò erano conservate nella cripta, nella chiesa secentesca hanno una nuova collocazione nella parte più alta dell'altare policromo di Cosimo Fanzago (1630)⁵.

I monaci benedettini dalla fondazione dell'XI secolo mantennero una continuità di insediamento fino alla soppressione negli ultimi decenni del Settecento, che permise un radicamento storico nelle celebrazioni stesse cui era tenuto il monastero: è evidente nel monumento funebre secentesco del doge fondatore Domenico Contarini (XI sec.) posto in facciata, nel culto delle reliquie, ma anche nella prassi consueta della vita conventuale, come è attestato ancora nel 1725 dalle "mansionarie alle celebrazioni" che ricordano gli anniversari del doge fondatore e dei benefattori⁶. Nella dedicazione della nuova chiesa viene reimpiegata e salvata dallo smantellamento della basilica antica una statua significativa per la sua evidente funzione dedicataria in un nuovo contesto non ancora completo delle decorazioni interne. Tra il 1628 e 1634, quando è pensabile il riutilizzo della statua, la facciata della nuova chiesa e la sua decorazione interna non era completata; negli ultimi decenni del secolo vi è un avanzamento dei lavori con l'abate di illustre famiglia Pietro Sagredo⁷; viene commissionato nel 1673 a Girolamo Pellegrini l'affresco nella lunetta all'interno della facciata sopra il portone d'ingresso, nel 1680 sono presi accordi con gli scultori per le statue di marmo degli evangelisti, nel 1683 viene predisposto il materiale per realizzare la facciata marmorea tuttora esistente, per la quale erano state pensate anche delle decorazioni a figure poi non realizzate⁸.

⁵ LICIA FABBIANI, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido (1053-1628)*, Venezia, Stamperia di Venezia, s.a. ma 1989, pp. 69-72; DORIGO, *Venezia romanica*, I, pp. 82-83; RACHELE A. BERNARDELLO, VERONICA MERLO, *Nuovi metodi per l'analisi storica. Processi Bim per la catalogazione e lo studio del monastero di San Nicolò del Lido*, «Ateneo Veneto», s. III, CCVIII (2021), 20/II, pp. 51-82; CHARLES MALAGOLA, *Le lido de Venise*, Venise, Marcel Norsa, 1909, p. 112; a ASVe, Archivio di San Nicolò, b. 4 proc. 5, c. 114 c'è la corrispondenza del giugno 1629 tra il convento e lo scultore per le misure dell'altare atto a ospitare le reliquie e il raccordo tra il palmo napoletano e le misure a Venezia con il disegno.

⁶ *Onera missorum et anniversariorum reverendi monasterii San Nicolai*, in ASVe, Archivio San Nicolò, b. 4, proc. 4 c. non numerata (a fine fascicolo).

⁷ L'abate Pietro Sagredo è figlio di Giovanni Sagredo, che nel 1676 per pochi voti mancò l'elezione a doge v. VITTORIO MANDELLI, *La copella politica*, Roma, Viella, 2012; ringrazio Mandelli inoltre per la segnalazione di una perizia della chiesa in ASVe, Notarile Atti registro 10993, cc. 105-108. Pietro Sagredo fu abate nel 1672 e di nuovo nel 1683.

⁸ ASVe, Archivio San Nicolò, b. 4, proc. 7 c. non numerata (ma n. 23).

Nella basilica medievale è ipotizzabile che la statua fosse commissionata con un intento dedicatorio, motivato dalle vicende edilizie dell'edificio: all'inizio del sec. XIV, nel 1316, sono eseguiti per decreto del senato importanti lavori di risanamento della chiesa che minacciava di crollare e il costo delle spese, non sostenibile interamente dal monastero, fu suddiviso in tre parti uguali tra il Comune, i procuratori alle Commissarie e i benedettini⁹; a metà del Trecento è documentato un intervento per la riparazione (1348-1349) della muratura dovuta ai danni causati dalla guerra contro Zara e gli Scaligeri, a cui sono preposti gli Ufficiali alla giustizia con il denaro ricavato dall'attività di una taverna pertinente al complesso conventuale¹⁰. L'intervento significativo per l'entità della spesa e dei soggetti coinvolti è la «reparationem» del 1316, quando nella "parte" del Maggior consiglio è approvata la spesa per San Nicolò, «cuius Ecclesia propter vetustatem minatur ruinam». La ristrutturazione della chiesa, che mantenne il mosaico pavimentale, parietale e i capitelli della fondazione, può aver arrecato un ammodernamento delle murature, della decorazione interna anche nella distribuzione degli altari e nella foratura dell'ingresso e delle finestre, che nel modellino risultano adeguate al nuovo gusto gotico. Il riuso di materiale medievale all'interno della navata superstite conferma un adattamento dell'esistente a nuove esigenze: in una nicchia ricavata nel muro meridionale della basilica, posta vicina all'abside, a 1,7 m dal pavimento sono riusati due frammenti di fregio e un frammento di pluteo databili al sec. XI, che all'epoca di fondazione o poco dopo dovevano essere impiegati nella chiesa, lungo le navate e nell'iconostasi¹¹. Nello scavo archeologico del 1982 (direzione di Michele Tombolani) nell'area del portico antistante la chiesa, già supposta dal Guiotto, furono rinvenute numerose sepolture che all'interno contenevano frammenti di affresco confrontabili per lo stile all'affresco messo in luce nella facciata¹²: queste tombe, che dovettero avere funzione di ossario, fanno ritenere probabile un intervento posteriore di qualche secolo alla fondazione,

⁹ FLAMINIO CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, IX, Venezia, Baptistae Pasquali, 1749, p. 69.

¹⁰ ASVe, Maggior consiglio, Grazie, reg. XII, f. 32.

¹¹ FABBIANI, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido (1053-1628)*, p. 95.

¹² MICHELE TOMBOLANI, *Venezia: Scavo nell'area dell'antica chiesa di San Nicolò di Lido, «Aquileia nostra»*, 1983, pp. 346-348.

quando fu realizzato un intervento di rinnovamento della struttura medioevale. In queste fasi di restauro, di ristrutturazioni e riedificazioni che attraversano le fabbriche del convento si dovette mantenere una memoria degli eventi maggiori avvenuti nei secoli nella comunità benedettina, come testimoniano le cronache redatte nell'ambito del monastero stesso: un *Chronicon Rerum Venetarum*, redatto dall'abate Zenone nella seconda metà del secolo XI, la *Translatio sancti Nicolai* di un anonimo benedettino vissuto all'inizio del XII secolo e la cronaca, dispersa già nel XVII sec., di Bartolomeo da Verona, abate negli anni compresi tra il 1434 e il 1451¹³. Gli abati ebbero un ruolo attivo non solo nella trasmissione culturale di testi scritti, ma presumibilmente anche nell'organizzazione dei rinnovamenti, nelle relazioni con le maestranze preposte ai lavori e con le autorità politiche della città, che nella festività dell'Ascensione si recavano in solenne processione con il Patriarca nella chiesa di San Nicolò per lo sposalizio con il mare, seguendo un rituale ben codificato che riporta il Corner¹⁴.

Il monaco della statua, reggente in una mano il modellino della basilica, può rappresentare l'abate del monastero, che si trovò a inizio del Trecento a gestire la fase dei restauri ed è ipotizzabile fosse rimasta nel tempo fino al suo reimpiego nel XVII secolo, almeno al vertice della gerarchia conventuale, una consapevolezza della propria storia pregressa. Nelle «mansionarie alle celebrazioni delle quali è obbligato questo monastero» («anniversaria... celebrantur ex solo documento tabelle affixe in sacello vel ex consuetudine») nel 1725 sono celebrate messe per il doge fondatore nell'XI sec. Domenico Contarini, per il papa Eugenio IV che concesse nel 1451 l'unione di San Nicolò alla congregazione di Santa Giustina, per Ludovico Barbo nipote di Eugenio IV, per l'abate Bartolomeo da Verona che procurò l'unione alla Congregazione, per Salinguerra da Ferrara che nel ritiro a Venezia fu sepolto nella chiesa e nel 1240 lasciò beni in «villa Salette» nel ferrarese, di cui il monastero godeva ancora nel XVIII secolo¹⁵. La funzione dedicata della statua e il ruolo dell'abate possono aver concorso insieme alla decisione del suo reimpiego, salvandola dalla dispersione o dalla

¹³ CORNER, *Ecclesiae Venetae*, pp. 4-59, 75.

¹⁴ Ivi, pp. 104-105.

¹⁵ ASVe, Archivio San Nicolò, b. 4, proc. 4, Mansionarie alla celebrazione delle quali è obbligato questo monastero; non numerato (a fine fascicolo).

distruzione, non in una posizione preminente alla vista di chi entra, ma comunque significativa quale pietra fondativa nella nuova chiesa.

Il Corner riporta, come di consueto nella sequenza cronologica degli abati, succedutisi nel convento, il nome dell'abate che, all'epoca del restauro, era in carica: Giovanni V de Mari che dal 1313 guida il monastero per una decina di anni fino al suo successore subentrato nel 1324. In questo caso viene indicato anche il cognome, elemento raro nella serie cronologica degli abati; viene segnalato il cognome solo in tre casi nell'elenco dei 19 abati che lo avevano preceduto e indica l'appartenenza degli abati a grandi famiglie di Venezia quali i Contarini o i Balastro, come d'altra parte anche nella sequenza posteriore fino al XVIII secolo sono limitati i cognomi delle grandi famiglie¹⁶. Il cognome de Mari rimanda l'appartenenza di Giovanni V a una nobile famiglia genovese, che formò il primo nucleo della nobiltà e del governo comunale e che annoverò capitani, armatori, ammiragli; vari suoi membri sono noti nel XII per l'incarico di consoli, nel XIII Guglielmo de Mari, Ansaldo e il figlio Andreolo sono fautori dell'imperatore Federico II con incarichi politici e militari di grande rilievo¹⁷. La discendenza della famiglia continua nel tempo a rivestire ruoli di spicco a Genova, che è testimoniata anche dai palazzi de Mari di fine Cinquecento, inseriti nella lista dei Rolli, destinati ad alloggiare ospiti illustri dello stato (v. anche toponomastica); tra il 1663 e il 1746 i de Mari ebbero al governo della città quattro dogi biennali. Sia Flaminio Corner che a metà Settecento pubblicò le *Ecclesiae Venetae* con la storia e le fonti d'archivio del monastero, sia gli abati che furono coinvolti

¹⁶ CORNER, *Ecclesiae Venetae*, pp. 4-97.

¹⁷ Cfr. VITO ANTONIO VITALE, *de Mari*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, XII, 1949, *ad nomen*; *de Mari*, in *Lessico Universale italiano*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, VI, 1970, *ad nomen*; MICHEL BALARD, *Les milieux dirigeants dans les comptoirs genois d'orient (XIIIe-XVe s.)*, in *La storia dei Genovesi*, atti del convegno di Studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, Genova 7-9 novembre 1980, a cura dell'Associazione nobiliare ligure, I, Genova, Associazione Nobiliare ligure, 1981, pp. 159-182; Balard riscontra – *La popolazione di Famagosta all'inizio del secolo XIV*, IV, pp. 27-39 – il ruolo delle grandi famiglie genovesi nello sviluppo di Famagosta e l'arrivo dei "clan nobiliari" tra cui i De Mari con 25 membri; EDOARDO GRENDI, *Problemi di storia degli Alberghi genovesi*, in *La storia dei Genovesi*, I, pp. 183-198; CESARE CATTANEO MALLONE, *La nobiltà genovese: dalla nobiltà decurionale al Patriziato sovrano*, in *La storia dei Genovesi*, V, 1985, pp. 239-265; PIERO BOCCARDO, GIORGIO ROSSINI, *Genova Patrimonio dell'Umanità*, Milano, Electa, 2007 n. 13; VITTORIO SPRETI, *de Mari*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, IV, Milano, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1931, *ad nomen*.

nella costruzione della nuova chiesa di San Nicolò è immaginabile che fossero a conoscenza della illustre famiglia cui era appartenuto l'abate che nel secondo decennio del XIV attraversò l'importante fase edilizia della chiesa e che fu a guida del convento per un numero di anni congruo ai tempi di ristrutturazione: la committenza stessa che predispose una statua del monaco con il modellino basilicale depone per l'attribuzione dell'abate a una famiglia di rilevante ruolo sociale. Il restauro della chiesa che minacciava di crollare, documentato e finanziato nel 1316, presuppone d'altra parte la presenza di lapicidi che secondo l'uso della bottega del tempo si occupavano dei lavori di edilizia, di parti architettoniche di vario genere (dagli scalini ai cornicioni), ma anche di scultura; in questo contesto la commissione della statua poté essere facilitata dall'attività dei *tajapiera* già in loco¹⁸.

Tra il 1316, anno in cui il senato decreta i lavori di risanamento della chiesa, e il 1324, quando termina il mandato Giovanni V de Mari, è collocabile la realizzazione della statua policroma: la figura dell'abate nella basilica medievale era posta in un contesto dove il colore era ben presente dal pavimento alle pareti. Oltre alla navata superstite con il mosaico pavimentale, le cinque colonne e i capitelli, sia le cronache, sia lo scavo archeologico del 1982, attestano che il pavimento era costituito da mosaico con elementi floreali e geometrici non solo in bianco e nero, ma anche a colori nella decorazione animalistica e inoltre nella raffigurazione geometrica in *opus sectile* nella navata centrale; i catini absidali presentavano una decorazione di figure ed elementi vegetali e iscrizioni costituita da tessere vitree policrome¹⁹. Nella varietà di decorazione erano probabili altre statue lapidee o anche lignee; sono documentate due lastre (1,16×0,54 m) datate al XIII secolo che rappresentano San Pantaleone e la Madonna, conservate ora al Kunsthi-

¹⁸ WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, Venezia, Alfieri, 1976, I, pp. 12-13. Senza una attestazione documentaria non è possibile stabilire se il lapicida seguì un modello pittorico o piuttosto una ideazione dedicata al progetto nato nell'ambito della bottega.

¹⁹ Nei panneggi sono riscontrabili per lo più gradazioni di azzurro o grigio-verde, nei fiori rosso, rosa, bianco, verde, nell'iscrizione nero su fondo oro e oro su fondo blu, nei lacerti di affresco rinvenuti, forse frammenti di panneggi, sono riconoscibili il colore azzurro, blu, bianco, rosso. Dedicato alla restituzione dei frammenti di mosaico parietale rinvenuti nello scavo del 1982, il convegno interdisciplinare di studio tenutosi a Venezia, palazzo Ducale, il 30 novembre 2022 ha prodotto una ampia e complessa documentazione sul contesto e sul recupero di questi materiali; tali ricerche sono state recentemente pubblicate in due numeri di «Musiva et Sectilia», 20 (2023) e 21 (2024) a cura di Cecilia Rossi e Myriam Pilutti Namer.

storisches Museum di Vienna, che il Grevembroch a metà Settecento aveva segnalato su «vecchia cadente casa, contigua alla chiesa del Lido di Venezia»²⁰. La chiesa era decorata con marmi colorati anche all'esterno: l'atrio era provvisto di arche marmoree, che potevano essere in serpentino verde e la facciata aveva un intonaco affrescato con figure a colori databile a fine XI secolo²¹. I resti dell'affresco andarono perduti nella seconda guerra mondiale, ma sono documentati da foto e descrizioni che ricordano le vesti delle figure e i fondi a tinte bruno violacee alternate a tinte gialle, verdine e brune (probabilmente una Orazione nell'orto). Stefano Magno nella sua descrizione riporta che all'altare maggiore erano affiancati altri due altari: su un altare è pensabile la collocazione della statua policroma del monaco non isolata, ma in un contesto con altre figure sacre, in cui non è escluso fosse affrescata la parete retrostante.

Nell'ambito della scultura di inizio Trecento, quando si moltiplicano varie attività di produzione anche seriale, angeli per campanili, icone a rilievo, insegne per scuole, sepolture di rilevanza sociale, nuove ideazioni ed esecuzioni sono incrementate dalla richiesta di illustri famiglie; a queste si aggiungono le richieste dovute alle nuove esigenze delle arti e delle professioni. L'attività dei lapicidi, per altro attestati dai documenti nei vari *confinia* della città²², rispondeva alle nuove esigenze di fede diffusa della popolazione, che la presenza degli ordini mendican-

²⁰ ALBERTO RIZZI, *Scultura esterna a Venezia*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1987, pp. 658-659, OAD 761: sono ricostruiti i passaggi di proprietà che consentirono alle opere di arrivare dal Lido di Venezia al Kunsthistorisches Museum di Vienna. v. VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr*, Grevembroch, Mss. Gradenigo-Dolfin 228(220), I, f. 11.

²¹ Presenza di tombe, sepolcri di dogi sono documentati in atrio e sacrestia v. FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 62 n. 33: l'atrio esterno fu spesso usato come luogo di sepoltura cfr. Stefano Magno «Bortolomeo abate di san Nicolò disse fo sepolto in l'atrio di essa giesa in archa marmorea de pietra candidissima et serpentino verde»; p. 57 Stefano Magno riporta che Domenico Contarini il doge fondatore fu lì sepolto «in archa marmorea», a Nicolò Giustiniani i monaci «sepulcrum fundaverunt... in atrio in facie ecclesie, costituito in angulari loco juxta santuarii fores...»; pp. 54-55 sacrestia della chiesa a pianoterra parzialmente adibita a sepolceto: «luogo dove è la sepoltura d'un doge con alquante altre che appartene alla sacrestia de dicta chiesa». La modalità di decorazione che utilizza scultura ed affresco è riscontrabile in monumenti funebri conservati in San Giovanni e Paolo a Venezia v. DORIGO, *Venezia romanica*, I, p. 522; TIZIANA FRANCO, *Scultura e pittura del Trecento e del primo Quattrocento*, in *La basilica dei santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marcianum Press, 2013, pp. 67-120, 70-71).

²² DORIGO, *Venezia romanica*, I, p. 538: sono documentati nel 1312 magister Yvanus, Laurentius taiapetra, Jacobus Rubeus, nel 1324 Anzolello lapicida, nel 1324 Ricerio.

ti aveva ancor maggiormente sviluppato; nell'ampliamento della domanda permane l'evidenza di un prestigio che la committenza esprime nella propria richiesta, investendo diversi ambiti degli spazi cittadini, compresi quelli più tradizionali dei monasteri benedettini. La crescita della domanda incrementa il numero delle botteghe che lavorano la pietra e facilita l'arrivo di scultori di altre regioni italiane che portano nuove capacità operative²³.

La statuaria esistente nell'ambito veneziano coeva alla proposta di datazione del monaco benedettino riguarda per lo più la scultura tombale raffigurante santi o beati, che venivano richieste ai lapidici veneziani anche dalle città limitrofe quali Treviso (v. tomba del beato Enrico)²⁴; la statua di San Nicolò non ha diretti confronti per i primi decenni del Trecento a Venezia con sculture costituite dalla figura libera stante di scala pressoché naturale, se non parzialmente nelle rappresentazioni di angeli poste sui campanili cittadini, che tra fine Duecento e Trecento costituiscono una produzione in ampia serie. La tipologia dell'offerente che regge nella mano il modello della basilica ha confronti più frequenti nei decenni successivi con diverse varianti nella pittura e nella scultura (anche lignea). A Venezia nella tomba del doge Michele Morosini, nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo nei pilieri con santi, in dimensioni minori rispetto alla statua in San Nicolò, è presente in abiti monacali una statua che regge in una mano un modellino di chiesa e nell'altra un libro²⁵; nel monumento funerario del doge Tommaso Mocenigo nelle nicchie superiori uno dei santi, identificabile forse con san Domenico, in una mano porta un modello di chiesa²⁶ (fig. 5). La maquette di una basilica ricorre nella figura di san Girolamo in abito cardinalizio sia in un bassorilievo nel convento

²³ WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, pp. 18-21; FULVIO ZULIANI, *Il ruolo della scultura nella Venezia medievale*, in "I Tesori della Fede, Oreficerie e scultura delle chiese di Venezia", catalogo della mostra di Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000, a cura di Stefania Mason e Renato Polacco, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 19-28, 25-26; DORIGO, *Venezia romanica*, I, pp. 536, 543.

²⁴ WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, pp. 150-151 propende ad attribuire allo stesso scultore e ai suoi collaboratori i santi attorno al *Battesimo di Cristo* a San Marco nella parete dietro all'altare del Battistero e quelli del sarcofago del beato Enrico.

²⁵ SILVIA D'AMBROSIO, *La "perduta tomba del doge Lorenzo Celsi"*, «Arte Veneta», 2015, pp. 30-47 fig. 25 p. 45.

²⁶ WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, pp. 239, 240, ivi, II, p. 568. Sono rimaste tracce di policromia, in particolare nelle nicchie.

omonimo a Venezia (fig. 6), sia nei dipinti dei Vivarini (nella Pinacoteca Vaticana, nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, a San Pantaleon nell'Incoronazione della Vergine, a Vienna al Kunsthistorisches Museum), nelle statue lignee dell'altare di san Liberale nella basilica di Torcello e della sacrestia maggiore nella chiesa di Santo Stefano a Venezia²⁷. La tipologia del santo o di un offerente che regge con la mano la chiesa, sia a tutta figura che a mezzo busto nei polittici d'altare, è diffusa geograficamente in una diacronia che attraversa il Trecento e lo oltrepassa anche negli affreschi votivi e nelle tombe sulla fronte di sarcofago (a Padova nel duomo con la tomba di Pileo da Prata, nella controfacciata della cappella degli Scrovegni, a Bologna in San Francesco, a Pola in San Francesco, a Vicenza a Sant'Agostino, a Verona in San Fermo, al museo del Castelvecchio da coll. Bernasconi, a Forlì, Museo civico, tomba del beato Jacopo Salomone figg. 7-9).

La statua di San Nicolò di Lido appartiene a un ambito culturale gotico e il "taiapiera" risulta partecipe di un contesto che aveva ricevuto a Padova con gli inizi del Trecento l'apporto di Giotto e di Giovanni Pisano²⁸ (fig. 10). La diffusione delle correnti aggiornate della cultura

²⁷ WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, p. 13, cat. 199; ivi, II, fig. 707; MARIO LUCCO, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete*, in *La Pittura in Italia Il Duecento e il Trecento*, Milano, Electa, 1986, p. 115, fig. 117; p. 132, fig. 201; ANNE MARKHAM SCHULTZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze, Centro Di, 2011, pp. 42, 319 fig. 8, p. 337 fig. 27; la tipologia è attestata già alla fine del secolo XI in Sant'Angelo di Formis con l'abate Desiderio che nell'affresco regge il modellino della chiesa e permane nei secoli successivi almeno fino al XVII secolo (Sant'Agostino nella prima metà del Seicento è raffigurato con in mano una chiesa in un quadro di un maestro lecchese). https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Abbazia_di_Sant%27Angelo_in_Formis,_l%27abate_Desiderio_con_il_modellino_della_chiesa_in_mano.jpg; <http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/seicento/vercurago/vercurago.html>.

²⁸ A Padova nella sacrestia della cappella degli Scrovegni la statua di Enrico Scrovegni, che presenta una storia della critica ampia e non concorde, evidenzia alcuni elementi di confronto con la statua del Lido quali la grandezza pressoché naturale della figura stante (in E. Scrovegni cm 180), la resa dei tratti fisiognomici con l'effetto naturalistico del colore sul volto: la datazione è stata variamente discussa dalla critica, oscillante lungo i decenni della prima metà del XIV secolo (fig. 10). Per la ricostruzione critica si veda WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, pp. 153-154; GUIDO TIGLER, *L'apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2007, pp. 235-275, 251-260; ANNA SGARELLA, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, «Commentari d'arte», XVIII (2012), nn. 52-53, pp. 22-36, 22, 32; GIOVANNA VALENZANO, «*Celavit Marcus hoc opus romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus*». *L'attività di Marco Romano a Venezia*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra Siena 2010, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana

gotica su un pregresso romanico padano investe vari ambiti non solo di rilevanza istituzionale, ma anche settori di minor rappresentanza, se pur significativi nel contesto religioso, quale il monastero benedettino del Lido che si avvale dell'abate quale committente. A San Nicolò lo scultore della statua, che viene proposto operante tra il 1316-1324, rientra in un contesto di lapicidi che dovevano essere entrati in contatto con le nuove e aggiornate correnti culturali che avevano in Marco Romano il più notevole interprete, pur non raggiungendo la sua maestria e raffinatezza. A Venezia la presenza di Romano attestata nel 1318 a San Simeone grande nella statua giacente di san Simeone, commissionata dal vescovo di Castello insieme con i vescovi di Caorle, Torcello e Jesolo e con il pievano della chiesa, costituisce un caso unico nei confronti della scultura precedente, ma con ricadute significative per la plastica successiva²⁹; con lo scultore la città prende contatto con una cultura gotica toscana aggiornata e matura. La capacità magistrale di Romano nella resa del volto e del panneggio a San Simeone grande è confrontabile con altre sculture tombali quali la statua giacente del vescovo Castellano Salomone realizzata per il duomo di Treviso datata al 1322; il ritratto dei giacenti, idealizzati e interpretati con pathos rispetto a maschere funerarie che possono avere costituito il loro modello, rivelano un apporto nella ritrattistica degli scultori veneziani, che venivano richiesti dalle città limitrofe quali Treviso. Nel caso del giovane monaco di San Nicolò è ipotizzabile un ritratto dal vivo, che presenta tratti fisionomici meno accentuati ed espressivi di una raffigurazione desunta da una maschera funebre, probabile modello delle sculture funerarie coeve alla datazione della statua. I particolari anatomici sono realizzati con cura nella modellazione del collo, del volto, della mano, così come i particolari del panneggio del mantello, che aprendosi sulle

Editoriale, 2010, pp. 1, 32-139; Di Fabio propone direttamente l'esecuzione a Marco Romano tra 1317 e 1320 v. CLARIO DI FABIO, *Giotto, Giovanni Pisano, Marco Romano: rapporti fra pittura e scultura nella cappella degli Scrovegni*, «Bollettino del museo Civico di Padova», C (2011), pp. 143-183; ID., *Figura naturale. Persone di pietra tra Siena, Firenze e Pisa nel primo Trecento*, in *Medioevo Natura e Figura*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 20-25 settembre 2011, a cura di Arturo Carlo Quintavalle 2015, Milano, Skira, pp. 575, 580; Wolters propone una datazione nel periodo trascorso a Padova prima del 1320, antecedente all'esilio a Venezia, periodo analogo alla proposta di datazione del monaco benedettino di San Nicolò v. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, p. 154.

²⁹ È l'unica opera firmata dello scultore: ivi, pp. 22, 24.

braccia cade sinuoso ai lati; lo sguardo fisso e leggermente asimmetrico, visibile nell'attuale reimpiego frontale, nel contesto devozionale della basilica medievale nella collocazione su un altare con altre statue, poteva avere una diversa incidenza, essendo la statua con probabilità collocata sopraelevata e non frontalmente, ma con una rotazione verso una composizione con un asse centrale costituito dalla Madonna, dal Cristo o da un santo. Nella dispersione che lo smantellamento della basilica medievale dovette causare, pure vennero conservati manufatti che risultò funzionale riusare compatibilmente con le esigenze del gusto e della vita conventuale secentesche: la statua murata nella controfacciata rientra in un riuso di funzione dedicatoria piuttosto che decorativa, quale rivestono vari altri elementi reimpiegati nel convento (le patere, le aquile in terracotta, i fregi marcapiano). La collocazione defilata del riuso, la soppressione del convento a fine XVIII sec., il nuovo cambio d'uso con l'utilizzo quale caserma del secolo successivo e infine l'insemediamento dei frati francescani³⁰ che non avevano una continuità di utilizzo nell'edificio causarono l'oblio sulla statua e sull'utilizzo di quello spazio in controfacciata.

ABSTRACT

Nella controfacciata della chiesa secentesca di San Nicolò di Lido è murata in una cappella laterale una statua lapidea policroma di un monaco a grandezza pressoché naturale, reggente nella mano sinistra il modellino di una basilica. Come altri vari manufatti lapidei reimpiegati nel monastero benedettino proviene dalla fondazione medievale, che aveva conservato la basilica fondata alla metà dell'XI secolo fino al 1627-1628; tuttora rimane conservata una navata laterale di questa chiesa, inglobata nell'ala orientale del chiostro. Nell'articolo viene studiata la statua di epoca gotica nel contesto della storia del convento e della scultura dei primi decenni del XIV a Venezia: sono ripercorse le vicende della basilica e dei suoi restauri, la committenza degli abati e viene proposta una datazione della statua compresa tra il secondo e terzo decennio del Trecento.

³⁰ LUCIANO G. PALUDET, *Venezia Lido di San Nicolò*, Vicenza, Edizioni Lief, 1990, pp. 96-101.

An almost natural size polychrome stone statue of a monk is located in a side-chapel of the counter-facade of the church of San Nicolò in Lido, Venice (XVII century). The monk is holding the model of the church on his left hand and, as many other stone artefacts reused in the benedictine monastery, it was rescued from the medieval foundations of the church (XI century). These foundations are still visible, as we can see in the lateral aisle of the church, which is now incorporated by the left wing of the cloister. The article studies the statue in relation to the development of the monastery and situates it within a broader context of 14th century sculptures in Venice. In the article, key historical events of the church are retraced, alongside its restorations and the commissions requested by the abbots. Finally, a date of the statue is proposed, which can be situated between the second and third decade of the XIV century.

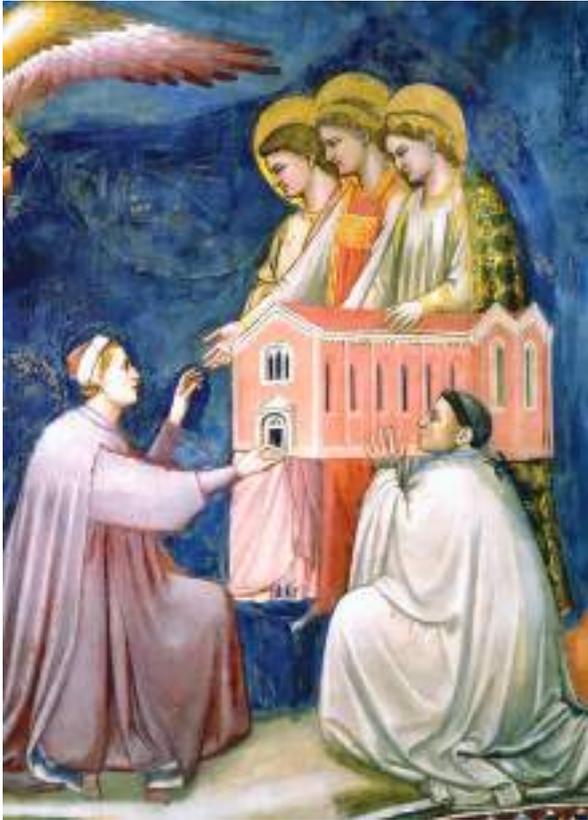


1. Statua reimpiegata nell'attuale chiesa di San Nicolò (foto Gino Gabrieli)
2. Particolare della testa (foto Gino Gabrieli)
3. Particolare della testa profilo (foto Gino Gabrieli)
4. Particolare della basilica (foto Gino Gabrieli)
5. Tomba del doge Tommaso Mocenigo (m. 1423), Venezia san Giovanni e Paolo particolare (WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*, II, Venezia, Alferi, 1976)





6. San Girolamo, Berlino Bode
Museu (WOLTERS, *La scultura
veneziana gotica 1300-1460*)



7. Affresco con Enrico Scrovegni, Padova nella controfacciata della Cappella dell'Arena

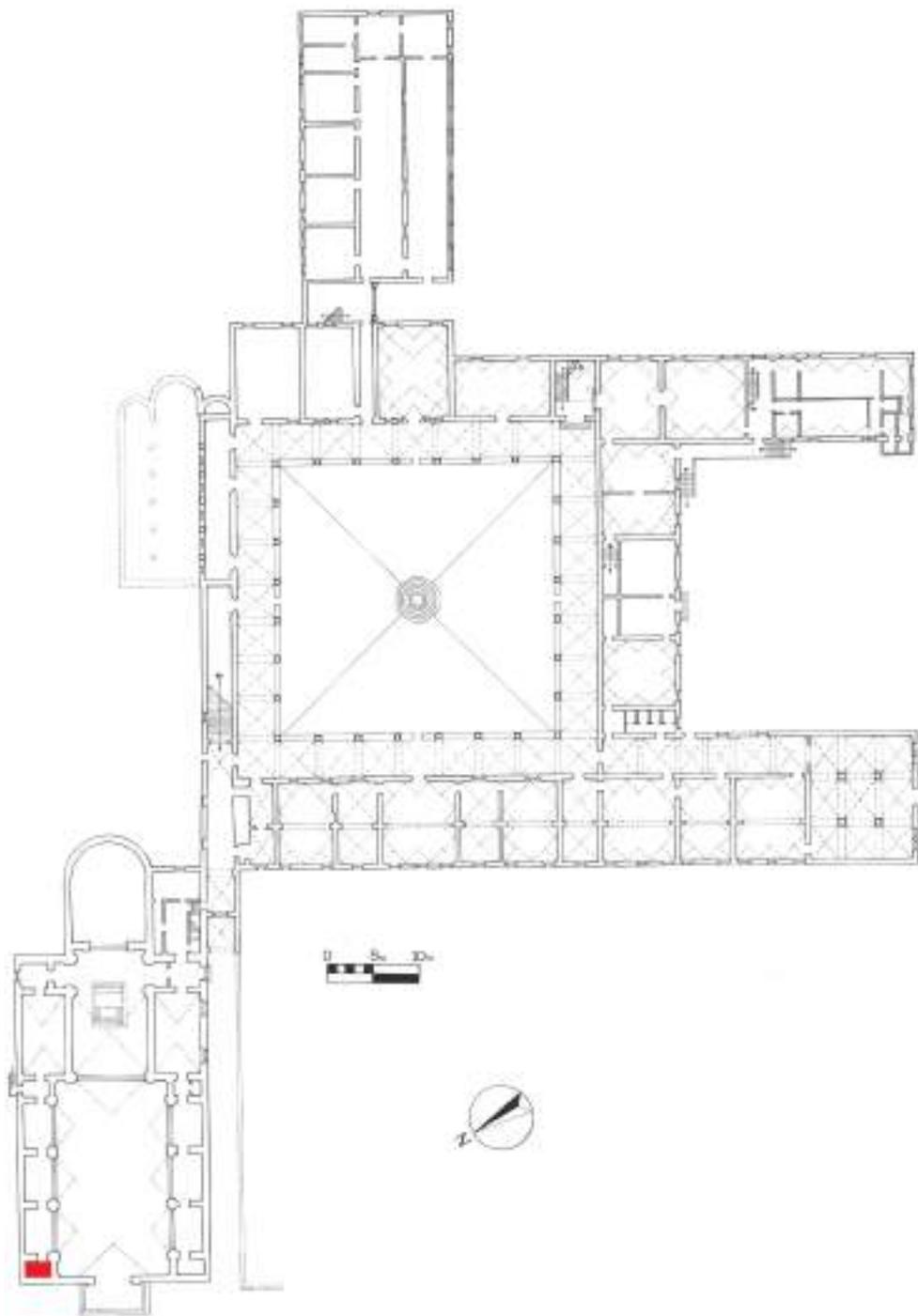
8. Affresco votivo con Guglielmo di Castelbarco Verona, San Fermo (*La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1986)

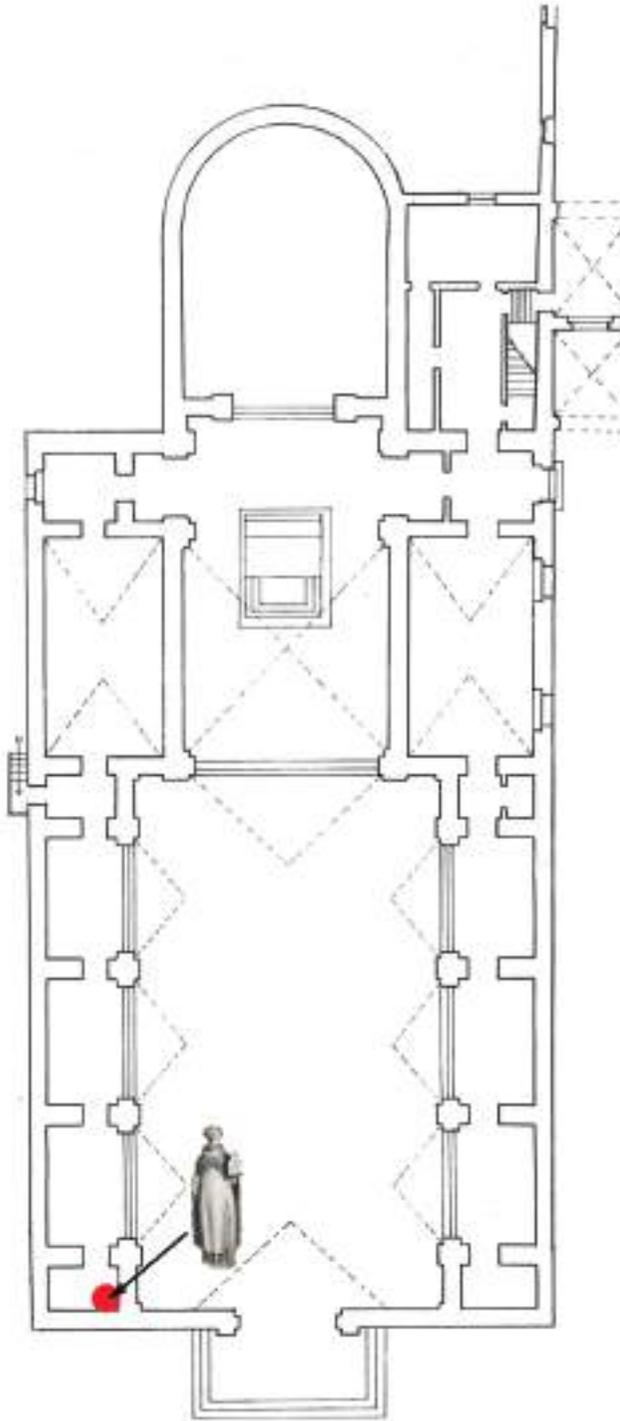




9. Tomba del Beato Salomone, particolare, Forlì Museo Civico (WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*)

10. Statua di Enrico Scrovegni, Padova cappella dell'Arena (WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*)





Tav. I. Planimetria del convento e chiesa di San Nicolò: piano terra. In rosso è localizzata la cappella laterale con la statua reimpiegata, con il tratteggio è indicata la basilica medioevale del complesso monastico (LICIA FABBIANI, *La fondazione monastica di san Nicolò (1053-1628)*, Venezia s.d. (1989) disegno architetto Mario Fletzer)

Tav. II. La chiesa e localizzazione della statua (la localizzazione della cappella e della statua è eseguita da Gino Gabrieli)

Finito di stampare
per i tipi della Tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Venezia - luglio 2024