

ATENEIO VENETO

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



1 8 1 2

ATENEIO VENETO

Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto
CCXI, terza serie 23/II (2024)

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
direttore scientifico: Gianmario Guidarelli
segreteria di redazione:
Carlo Federico dall'Omo
e Silva Menetto
e-mail: rivista@ateneoveneto.org

comitato di redazione
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,
Linda Borean, Michele Gottardi
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,
Michel Hochmann, Mario Infelise,
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,
Maura Manzelle, Paola Marini, Piero Martin,
Stefania Mason, Letizia Michielon, Daria Perocco,
Dorit Raines, Michelangelo Savino,
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti, Elena Svalduz,
Xavier Tabet, Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,
Guido Zucconi

editing e impaginazione
Livio Cassese

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



ATENEIO 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



REGIONE DEL VENETO

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

I N D I C E

PREMIO *MARIA CAVALLARIN*, IV EDIZIONE (2024)

- 9 Filippo Vigni, *Evoluzione sociale e politica a Trieste fra Due e Trecento. Note storiche sulla formazione del patriziato urbano*

PREMIO *LA CALCINA-JOHN RUSKIN. SCRIVERE DI ARCHITETTURA*,
III EDIZIONE (2024)

- 35 Angelo Maria Dolcemascolo, *Palermo: Santa Maria dell'Ammiraglio. L'altra faccia del Medioevo*

SAGGI

- 57 Andrea Giordano e Gianmario Guidarelli, *Storia dell'architettura e della città, digital humanities e rappresentazione digitale: il progetto di ricerca sull'insula di San Fantin*
- 63 Erica Baldini, Tommaso Sandon e Carlotta Zaramella, *L'architettura dell'insula di San Fantin a Venezia: l'evoluzione di un'isola tra storia e innovazione digitale*
- 79 Myriam Pilutti Namer & Giulia A.B. Bordi, *The reuse of ancient materials in the Church of San Fantin in Venice*

- 91 Adolfo Bernardello, *Restauro e restauratori di dipinti antichi a Venezia. Una storia sociale dell'arte (1817-1849)*
- 107 Maura Manzelle, *Della natura anti-monumentale/prospettica/geometrica/classica di Venezia. L'allestimento di Carlo Scarpa per il Monumento Venezia alla Partigiana come riflessione sulla venetianitas*

TAVOLE

ATTI DELL'ATENEO VENETO

APPENDICE: codice etico, organigramma, pubblicazioni

PREMIO
MARIA CAVALLARIN,
IV EDIZIONE (2024)

Filippo Vigni

EVOLUZIONE SOCIALE E POLITICA A TRIESTE
FRA DUE E TRECENTO.
NOTE STORICHE SULLA FORMAZIONE
DEL PATRIZIATO URBANO

Benché la realtà triestina condivida in larga parte gli sviluppi politico-istituzionali, economici e sociali dell'Italia comunale, essa è ad oggi prevalentemente percepita come periferica e marginale rispetto a quel mondo. Su questa stentata integrazione pesano alcuni condizionamenti storiografici dei quali non si può dar conto in questa sede, ma anche il fatto che, a dispetto degli sforzi compiuti, il caso della Trieste tardomedievale sia ancora per molti aspetti da indagare. Le pagine che seguono vogliono costituire un punto d'avvio per una migliore comprensione delle vicende politiche e sociali della città, i cui archivi conservano una documentazione piuttosto consistente, risalente soprattutto al XIV secolo.

I. Una legge del 1322

Nel 1322 il Maggior Consiglio del comune di Trieste votò una legge, aggiunta agli statuti nel gennaio successivo sotto la podesteria del veneziano Giovanni Valaresso, che prevedeva

quod si quis de maiori consilio refutaverit maius consilium, et alium ponere fecerit loco sui, quod ille numquam possit modo aliquo vel ingenio esse de maiori consilio. Et quod nullus esse possit de maiori consilio nisi maiores illius fuerint de maiori consilio, scilicet pater vel avi paterni vel materni.¹

¹ BIBLIOTECA CIVICA DI TRIESTE, ARCHIVIO DIPLOMATICO (d'ora in poi ADTs), *Statuta 1318*, c. 61r. Il Maggior Consiglio di 180 membri era, insieme al *dominium* costituito dal podestà forestiero e i tre giudici-rettori, la chiave di volta della politica comunale, come è ampiamente dimostrato dagli statuti: *Statuti municipali del Comune di Trieste che portano di fronte l'anno 1150*, a cura di Pietro Kandler, Trieste 1849, I 13, 35-45, 47, 55-56, 71, 98, 105; II 110; III 59; IV 6, 13, 18.

La seconda parte di questa addizione aveva un'importanza fondamentale, perché restringeva significativamente l'estensione del bacino di reclutamento della politica comunale, fino ad allora almeno teoricamente coincidente con l'intera cittadinanza. D'ora in avanti, al contrario, l'accesso al Consiglio rinnovato a ritmo annuale sarebbe stato limitato a coloro il cui padre o un nonno paterno o materno fossero già stati presenti nel medesimo organo. L'adozione dello *ius sanguinis* come criterio di partecipazione all'esercizio del potere costituiva a tutti gli effetti una serrata che dava origine a quello che possiamo chiamare alla lettera un patriziato urbano – benché allora non si utilizzasse questa definizione – i cui membri erano distinti anche onomasticamente dalla maggior parte dei *concives* dai titoli di «ser» e «dominus». Nel 1350, quando fu promulgata una nuova redazione statutaria, il processo di irrigidimento sociale fu portato a compimento con la sanzione del carattere vitalizio dei seggi consiliari.

L'opzione per una struttura sociale a vocazione patrizia può essere considerata a buon titolo come il fenomeno più rilevante del Trecento triestino, insieme con la cosiddetta dedizione agli Asburgo che la città compì nel 1382 e che ne segnò l'inquadramento politico fino alla fine della prima guerra mondiale. Non solo, infatti, molte famiglie che entrarono a far parte del patriziato nel primo quarto del XIV secolo rimasero per centinaia di anni al governo, ma fu lo stesso assetto sociale maturato in questo periodo a godere di una fortuna plurisecolare, visto che resse fino allo scioglimento del Consiglio municipale nel 1809. Non è un caso che in uno dei primi sforzi di ricostruzione critica del passato civico, la *Storia del Consiglio dei Patrizi di Trieste* data alle stampe nel 1858, Pietro Kandler individuasse la persistenza del ceto patrizio come l'elemento più solido e durevole della complessa vicenda storica triestina, rivolgendo una solenne invocazione agli «antichi Padri di questa Patria, a voi nobili Patrizi che per otto secoli ne dirigeste il governo».²

² PIETRO KANDLER, *Storia del Consiglio dei Patrizi di Trieste dall'anno 1382 all'anno 1809, con documenti*, Trieste 1858, p. 9. Sulla medievistica istriana nel XIX secolo si veda DARIO CANZIAN, *Medioevo istriano e 'adriatico' nella storiografia e nell'erudizione dell'Ottocento*, in *Storiografia e identità dei centri minori italiani tra la fine del medioevo e l'Ottocento*, Atti del XIII convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo (San Miniato, 31 maggio-2 giugno 2010), a cura di Gian Maria Varanini, Firenze 2013, pp. 227-249.

La nascita, la definizione e la prima stabilizzazione del patriziato avvennero in una fase della storia cittadina che in generale conosciamo ormai abbastanza bene: merito soprattutto di un'attività storiografica intensa iniziata negli anni Ottanta del Novecento e culminata nell'organizzazione di un importante convegno nel 2007 curato da Paolo Cammarosano³. Nel XIV secolo, Trieste era una città medio-piccola di 5000-6000 individui e di rilievo secondario nel panorama dei comuni italiani. Il suo sviluppo commerciale per via marittima era precluso dal monopolio veneziano sulla navigazione nell'alto Adriatico, e la sua posizione geopolitica era stretta all'interno tra gli interessi e gli appetiti dei patriarchi aquileiesi, dei conti goriziani, dei duchi d'Austria e anche dei sovrani d'Ungheria.

A partire dalla fine del XIII secolo e fino alla conquista veneziana del 1369 – seguita da una breve dominazione aquileiese e dalla dedizione agli Asburgo – Trieste fu però anche un comune autonomo, una città-stato che non rispondeva a nessuna autorità superiore e le cui sorti si reggevano sulla libera iniziativa dei propri abitanti. La struttura istituzionale era assai articolata, perché si fondava sul rapporto tra i consigli cittadini, il podestà forestiero e una pletera di uffici elettivi a rapida rotazione, con competenze politico-militari, giudiziarie, fiscali, annonarie, archivistiche. L'economia e la società erano arricchite e complicate da un numero non trascurabile di immigrati, provenienti soprattutto dall'Istria, da Venezia e dal Friuli, ma anche dalla Marca Trevigiana, dalla Lombardia e dalla Toscana. La popolazione slava, insediata nel territorio ma anche in città, era parte integrante della dinamica sociale. La diplomazia comunale era impegnata in un'attività quotidiana, imposta dalle condizioni della politica generale.

Benché il patriziato fosse l'indiscusso protagonista di questa fase autonomistica è un fatto che, allo stato attuale, esso attenda ancora le sue ricerche. A lungo sono sopravvissute vere e proprie leggende, come quella per cui già intorno alla metà del Duecento le «tredici casade» si riunirono nell'esclusiva confraternita di San Francesco. Il progres-

³ Per una panoramica di questa stagione storiografica MIRIAM DAVIDE, *Recenti ricerche storiche e documentarie su Trieste nel tardo medioevo*, «Quaderni giuliani di storia», XXVI/I, 2005, pp. 175-216. Gli atti del convegno del 2007 sono pubblicati in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), a cura di Paolo Cammarosano, Roma 2009.

so negli studi a cui ho accennato è stato alimentato anche da belle indagini di storia sociale, che tuttavia non hanno approfondito che in minima parte l'evoluzione dell'élite locale⁴. In prima battuta, mancano del tutto una ricostruzione della fase genetica del ceto patrizio e una precisa definizione della sua ampiezza e della sua composizione: operazioni preliminari fondamentali per una corretta comprensione dei rapporti che costituiscono il patriziato.

*II. Una definizione preliminare:
ampiezza e composizione del patriziato urbano*

Le questioni dell'ampiezza e della composizione del patriziato triestino non sono mai state poste esplicitamente in sede storiografica. L'identificazione aprioristica tra notariato e ceto politico sottesa a molti contributi ha indotto a sottovalutarne l'estensione numerica, escludendone la maggioranza: nei saggi di Elena Maffei e Michele Zacchigna, per esempio, non si parla che di una ventina di famiglie; l'edizione di Delia Bloise dei testamenti delle «tredici casade», pubblicata nel 1980, riduce ulteriormente il numero dei gruppi familiari considerati. L'aggiunta del 1323 ci fornisce un parametro sicuro per individuare le famiglie patrizie, e cioè, molto semplicemente, la loro attestazione, anche una volta sola, all'interno del Maggior Consiglio. Tuttavia, le fonti pongono un problema preliminare.

In forza di un'altra aggiunta statutaria del 1327, i cancellieri del comune avevano tra i propri obblighi quello di compilare un *liber reformationum*, vale a dire un volume in cui erano raccolte tutte le leggi votate dal Maggior Consiglio. In mezzo a queste carte doveva

⁴ DANIELA DURISSINI, *Presenza francescana ed organizzazione sociale a Trieste tra XIII e XIV secolo*, «Studi medievali», XXX/I, 1998, pp. 159-208; EAD., *Economia e società a Trieste tra XIV e XV secolo*, Trieste 2005; EAD., *L'immigrazione da Capodistria a Trieste nei secoli XIV e XV. Una prima indagine sui documenti triestini*, in «Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria», CVII (=LV), 2007, pp. 27-40; EAD., *Donne a Trieste tra XIV e XV secolo*, Trieste 2010; EAD., *Immigrazione ed economia a Trieste tra XIV e XV secolo*, «Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria», CXIII (=LXI), 2013, pp. 31-82. ELENA MAFFEI, *Famiglie eminenti a Trieste nel secolo XIV*, «Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria», XCIX (=XLVII), 1999, pp. 49-92. MICHELE ZACCHIGNA, *Notariato, cancelleria e "ceto politico" a Trieste (1250-1335)*, in *Medioevo a Trieste...* cit., pp. 175-192; ripubblicato in ID., *Notai, cancellieri e ceto politico nell'Italia nord-orientale fra Due e Quattrocento*, a cura di Paolo Cammarosano, Trieste 2017, pp. 167-188 (d'ora in poi citerò questa nuova edizione, in cui il testo è comunque fondamentalmente inalterato).

comparire ogni tanto qualche lista dei consiglieri, ma siccome non è sopravvissuto nessun esemplare trecentesco è impossibile seguirne l'evoluzione⁵. Talvolta i registri dei vicedomini tramandano alcuni documenti di matrice consiliare, specialmente delle procure per l'invio di ambasciatori fuori dalla città. Si tratta purtroppo di rarissime eccezioni, che si limitano nei casi migliori a specificare il numero degli astanti, peraltro con indicazioni piuttosto generiche: ad esempio sappiamo che il 2 febbraio 1335 i consiglieri riuniti furono «ultra centum», ma nell'atto relativo non ne vengono citati che poco più di una dozzina; il 12 luglio 1345 se ne raccolsero oltre 140, eppure, a eccezione dei testimoni, non ne conosciamo nessuno.⁶

Per tutto il periodo precedente alla conquista veneziana ci è rimasta una sola lista, parziale, che riferisce i nomi di 126 membri del Maggiore Consiglio presenti alla seduta del 15 giugno 1343. È un documento notissimo agli studiosi di storia locale, edito dal Kandler nel suo *Codice Diplomatico Istriano* e ripubblicato più recentemente da Daniela Durissini, ma non ancora sfruttato in tutte le sue potenzialità⁷. A esso si possono integrare alcune condanne per assenteismo consiliare, inedite e mai considerate, contenute nei quaderni del Banco dei Malefici, l'organo deputato all'amministrazione della giustizia criminale: una più risalente, riferita alle adunanze del 21-22 settembre 1327, che restituisce 28 nomi; altre quattro assai più tarde e successive alla completa serrata, una del 1352 e tre più ricche dell'ottobre-dicembre 1359.⁸

L'incrocio dei dati disponibili permette di risalire a 79 famiglie che ebbero propri rappresentanti nel Consiglio, e che pertanto possiamo qualificare senz'altro come patrizie. Le loro ramificazioni ci portano a calcolare circa tre nuclei per ciascuna famiglia, per una presenza media di almeno 240 cittadini patrizi lungo il XIV secolo. Considerando la consistenza demografica della città, valutata per l'epoca intorno ai 5000-6000 abitanti, il numero dei capifamiglia con diritto di cittadinanza doveva aggirarsi tra i 1000 e i 1200. Di conseguenza, emerge

⁵ ADTs, *Statuta 1318*, c. 23v.

⁶ ADTs, *Vicedomini*, XI, c. 123rv, XV, cc. 112v-113r.

⁷ ADTs, *VICEDOMINI*, XIV, cc. 154v-155r. PUBBLICATO IN DURISSINI, *ECONOMIA E SOCIETÀ... CIT.*, pp. 32-33.

⁸ ADTs, *Banchus Maleficiorum*, I, cc. 10v-11r, V, c. 45rv, VIII, cc. 28r-29r, 45r-46r, 82r-84r.

un primo dato fondamentale: il patriziato triestino era molto ampio, poiché comprendeva al suo interno un quinto, forse addirittura un quarto del totale dei cittadini adulti.

Ecco la lista di questi gruppi familiari, con l'indicazione della fonte da cui ho tratto il loro titolo patrizio: la *a* si riferisce alla lista dei consiglieri del 1343, la *b* a quella del 1327, la *c* a quella del 1352, la *d* a quelle del 1359. Le note sono utilizzate per quelle famiglie che non sono contemplate da queste liste, ma che sono ugualmente ascrivibili al patriziato in ragione di altre attestazioni documentarie particolari o di una presenza reiterata nelle cariche pubbliche.

Famiglie patrizie

1. Acarisi⁹
2. Ade (*a*)
3. Alberti (*a*)
4. Albori (*d*)
5. de Aldigarda (*a*)
6. de Amantino (*b*)
7. Anzoli (*a*)
8. Argento¹⁰
9. de Aurelia (*a*)
10. de Avinant (*a*)
11. Baiardi (*a*)
12. Ballar (*a*)
13. Barbarizza (*b*)
14. Baroni (*b*)
15. Basilio (*a*)
16. Belli (*a*)
17. Bitini (*a*)
18. Bonomo (*a*)
19. Botez (*a*)
20. Brenca (*a*)
21. Buriada (*a*)
22. Burlo (*a*)

⁹ ADTs, *Banchus Maleficiorum*, III, c. 58r.

¹⁰ ADTs, *Banchus Maleficiorum*, III, c. 33r.

23. Cacarini (*b*)
24. de Calio (*b*)
25. de Canciano (*a*)
26. Caristia (*a*)
27. Castigna (*a*)
28. Catapane (*a*)
29. de Chocho (*b*)
30. Cigotti (*d*)
31. de Cipriano (*a*)
32. de Cocena (*c*)
33. de Drusmano¹¹
34. de Genano (*a*)
35. de Geremia (*a*)
36. Giuliani (*a*)
37. de Goppo (*a*)
38. Grasso (*c*)
39. Gremon (*a*)
40. de Henreurico (*a*)
41. de Iacogna (*a*)
42. de Icilino (*a*)
43. de Iudicibus (*a*)
44. Leo (*a*)
45. Lisizza (*a*)
46. Lovasi (*d*)
47. Mascoli (*c*)
48. Mesalti (*a*)
49. Minalto (*a*)
50. de Mirissa (*b*)
51. Mostelli (*a*)
52. Munar (*a*)
53. Niblo (*a*)
54. Onorati (*d*)
55. Ottoboni (*a*)
56. Paveia (*a*)
57. de Peçello (*d*)

¹¹ ADTs, *Banchus Maleficiorum*, III, c. 73r.

58. Pellegrini (*b*)
59. Petazzi (*a*)
60. de Pirano (*b*)
61. Plumazi (*b*)
62. de Ponia (*d*)
63. de Prebissa (*a*)
64. Ravizza (*a*)
65. de Rivola (*a*)
66. Rubeo (*a*)
67. de Russa (*a*)
68. Saraceni (*a*)
69. de Stoiano (*a*)
70. de Tefanio (*a*)
71. de Tofulo (*a*)
72. de Todulfo (*a*)
73. Ugolini (*d*)
74. de Vedano¹²
75. Veneri (*a*)
76. Vesa (*a*)
77. de Viana (*a*)
78. Zampari (*a*)
79. Ziuleti (*a*)

Naturalmente il peso delle famiglie all'interno del Maggior Consiglio variava notevolmente, anche se non è possibile apprezzarne compiutamente le differenze. La più completa lista del 1343 mostra che tra i 55 gruppi familiari attestati ve ne erano alcuni in posizione chiaramente egemonica: i Rubeo avevano undici membri, i Basilio otto, gli Ade, i Burlo e i Gremon sei ciascuno. Baiardi, de Iudicibus e Leo fornivano cinque consiglieri a testa, Anzoli e Bonomo quattro, de Canciano, Petazzi e Ziuleti tre. Queste tredici famiglie – che non corrispondono alle tredici casade – detenevano nel complesso poco meno del 60% dei seggi consiliari di cui si fa esplicita menzione nel documento.

¹² L'inserimento dei de Vedano è dovuto alla presenza ricorrente dei loro membri in alcuni uffici di cancelleria, anche rilevanti.

Le liste dell'autunno 1359 sono più povere, in quanto non indicano i presenti, bensì gli assenti a tre diverse sedute, rispettivamente 33 per il 4 ottobre, 27 per il 2 novembre e addirittura 57 per il 30 dicembre. Le *excusationes* degli imputati di fronte ai giudici dei malefici portarono in buona parte dei casi alla loro assoluzione, con motivazioni riconducibili principalmente all'assenza fisica della città, allo stato di infermità personale o di un parente, agli impegni familiari o affaristici e alla partecipazione alle funzioni religiose.

Ad ogni modo, la lettura incrociata di queste tre liste rivela solo 87 nomi, vale a dire meno della metà dei membri effettivi del Maggior Consiglio. Di qui alcune apparenti anomalie, come la mancata attestazione di famiglie quali i Bonomo, i de Canciano, i Niblo o gli Ziuleti o la presenza di un solo esponente di altre come i Baiardi e i de Iudicibus. Al contrario, per certi lignaggi si può verificare già solo con questi dati un incremento dei rappresentanti: gli Ade, per esempio, passano dai sei a undici uomini, i Botez da uno a cinque. D'altra parte, si mantiene stabile l'egemonia di Basilio e Rubeo, che si confermano tra le principali famiglie in città rispettivamente con otto e dieci presenze.

III. Un'ipotesi sulla genesi del patriziato

La grande ampiezza del ceto patrizio è un dato di importanza fondamentale per determinarne la struttura interna, come ho intenzione di dimostrare altrove. Allo stesso tempo, essa ci fornisce però anche un indizio sulla fase genetica del patriziato, suggerendo l'esistenza di un'ampia partecipazione politica prima che si decidesse di limitare l'accesso al Consiglio. Quelle che seguono sono alcune considerazioni introduttive, che intendo proporre con un approccio necessariamente ipotetico: la documentazione dei decenni precedenti alla serrata è infatti molto povera, sicché per intuire i processi evolutivi socio-politici della città in questo periodo bisogna fare larga parte alle notizie provenienti dalle testimonianze successive.¹³

¹³ Negli ultimi anni la documentazione triestina duecentesca di matrice ecclesiastica, conservata presso l'Archivio capitolare della Chiesa di San Giusto, è stata oggetto di registrazione in FRANCA TISSI, *Le pergamene dell'Archivio Capitolare di San Giusto*, Trieste 2015, e di parziale edizione in PAOLO BRANDOLIN, *Edizione di cinquantaquattro pergamene conservate nell'Archivio del Capitolo Cattedrale di San Giusto Martire di Trieste (secc. XI-XIII)*, Trieste 2019.

L'addizione del 1323 alla quale sto dando grande importanza è stata perlopiù ignorata, probabilmente perché esclusa dalla vecchia edizione dello statuto del 1318 fatta dal Kandler a metà Ottocento, l'unica di cui ancora oggi disponiamo. Mi risulta che solo Elena Maffei ne abbia rilevato esplicitamente l'esistenza, citandola in una nota¹⁴. Per il resto, ci si è limitati a prendere atto della serrata per come risulta dalla seconda redazione statutaria del 1350, affermando genericamente che essa fu adottata in seguito a uno sviluppo graduale e fattuale entro la metà del secolo. Così, per esempio, Michele Zacchigna ha scritto in una nota del suo saggio sui patrizi triestini che «non esiste un riferimento cronologico puntuale riguardo al provvedimento che introdusse il principio dell'ereditarietà per l'elezione dei membri del consiglio maggiore», richiamando un'affermazione analoga e precedente di Fabio Cusin.¹⁵

L'adozione di un sistema sociale patrizio si potrebbe interpretare come un fenomeno di imitazione più o meno libera del modello veneziano dove, come è noto, si svolse un processo analogo a partire dal 1297 e un *turning point* si ebbe proprio nel 1323. Questa lettura eterogenetica, a cui ha alluso per esempio Fabio Cusin, potrebbe avere un suo significato, e insiste sulla questione non irrilevante dei rapporti tra Trieste e Venezia: rapporti complessi che, lungi dall'esaurirsi nella passiva ricezione di influenze o in un odio monolitico e ostinato nei confronti della potenza maggiore, si declinavano da parte dei Triestini anche nell'adesione spontanea alle soluzioni politiche e sociali sperimentate dalla Serenissima.¹⁶

¹⁴ Daniela Durissini ha parlato di un corpus di norme organico, risalente soprattutto al 1321-1322, volto a conferire maggiore potere ai giudici-rettori e a restringere la partecipazione sociale, senza tuttavia fare riferimento esplicito all'*additio* del 1323: DURISSINI, *Economia e società...* cit., pp. 47-48.

¹⁵ ZACCHIGNA, *Notariato, cancelleria e "ceto politico"...* cit., nota 2 a p. 167. Si veda la citazione in FABIO CUSIN, *Venti secoli di bora sul Carso e sul golfo*, Trieste 1950, p. 203. Questa tradizione risale al Kandler, che nel 1858 scriveva che «la serratura (così detta) del Consiglio diede consistenza al patriziato; ma ignoriamo in qual tempo fossesi adottata [...] nel 1350 la era in Trieste, ma tra il Codice Statutario del 1319 e quello del 1350 possono essersi presi provvedimenti non giunti fino ai di nostri»: KANDLER, *Storia del Consiglio dei Patrizi...* cit., p. 30.

¹⁶ CUSIN, *Venti secoli di bora...* cit., p. 203. Sui rapporti tra Trieste e Venezia, oltre al vecchio studio di GIOVANNI CESCO, *Le relazioni tra Trieste e Venezia sino al 1381. Saggio storico documentato*, Verona-Padova 1881, si veda il contributo di Marialuisa BOTTAZZI, *Venezia e Trieste, in Medioevo a Trieste...* cit., pp. 61-80. L'influenza veneziana si può misurare per il tramite delle liste dei podestà forestieri, spesso provenienti dalla nobiltà della Serenissima, ma anche in altri campi:

Mi pare tuttavia più plausibile che la scelta di dar vita a un ceto chiuso che manteneva il monopolio del potere fosse dettata da processi endogeni, sebbene innescati da più vasti fenomeni migratori che coinvolsero complessivamente l'area altoadriatica. La retrodatazione della nascita del patriziato al 1322-1323 impone in particolare di problematizzarne il rapporto con l'evoluzione sociale e politica di Trieste del periodo a cavallo tra Due e Trecento, quando il comune ottenne la pienezza di poteri giurisdizionali precedentemente detenuti dal vescovo, nonché con l'evento cruciale della cosiddetta congiura dei Ranfi del 1313.

Le testimonianze triestine del periodo 1280-1320 ci parlano di un fenomeno di inurbamento dalle campagne, ma anche di un contesto di grande mobilità tra Venezia, Trieste e l'Istria. Nelle paci stipulate con la Serenissima nel 1285 e 1291, a conclusione della guerra che vide anche la posizione di un assedio veneziano alla città, si parla per esempio di *habitatores* fedeli a Venezia che avevano beni a Trieste e nel suo territorio e che erano stati bersagliati dalle confische e dalle requisizioni del comune giuliano negli anni di aperto conflitto: segno che per allora si era già consolidato un processo quantomeno di penetrazione fondiaria e immobiliare di cittadini veneziani e istriani, dettato con ogni probabilità da motivi di opportunità commerciale.¹⁷

È altresì verificabile che dalla fine del XIII secolo tale processo si tradusse anche nell'integrazione di alcune famiglie forestiere all'interno della nascente élite tergestina. Se guardiamo ai personaggi coinvolti esplicitamente nella politica e nella diplomazia comunali in questa fase, vediamo ad esempio che non meno di tre dei principali gruppi familiari alla guida della città, e cioè gli Argento, i Basilio e i Tefani, erano di recente immigrazione capodistriana.¹⁸

secondo Paolo Cammarosano, per esempio, i procuratori sopra i testamenti previsti dagli statuti triestini del 1318, dai quali si originarono poi i vicedomini, nacquero per influsso della legislazione veneziana: Paolo CAMMAROSANO, *Scrittura notarile, registrazione pubblica e tradizione archivistica: il caso di Trieste, in Il notariato nell'arco alpino. Produzione e conservazione delle carte notarili tra medioevo ed età moderna*, Atti del convegno di studi (Trento, 24-26 ottobre 2011), a cura di Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, Diego Quaglioni, Gian Maria Varanini, Milano 2014, p. 808.

¹⁷ PIETRO KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano* (d'ora in poi *CDI*), a cura di Fulvio Colombo, Renzo Arcon, Tito Ubaldini, Trieste 1986, II, n. 410.

¹⁸ Sugli Argento: *CDI*, II, nn. 363, 477, 500, III, n. 505; i de Argento risultano proprietari di beni nel distretto di Capodistria ancora nel 1326 (*ADTs, Vicedomini*, II, c. 4r) e nel 1344 viene fatta menzione di un atto prodotto dal notaio Servadeo de Argento da Capodistria (*ADTs, Ban-*

È facilmente dimostrabile che la via preferenziale per l'integrazione politica degli stranieri era la pratica del matrimonio con elementi della classe dirigente locale. Prendiamo il caso dei Belli, mercanti veneziani che si trasferirono a Trieste negli ultimissimi anni del XIII secolo. Essi non acquisirono subito la cittadinanza: in un atto vescovile del febbraio 1298, tra i testimoni compare un Omobono Belli, proveniente da Venezia e qualificato come *mercator*; insieme a lui si spostò un Guidotto Belli, forse suo fratello, che compì alcuni investimenti fondiari, dato che nel marzo dello stesso anno risultava possedere beni «in villa Gas», nel distretto triestino¹⁹. Omobono combinò suo figlio Virgilio, anch'egli mercante, con Donata, proveniente dalla famiglia mercantile di origine capodistriana dei Grasso, dalla quale ebbe almeno sei figli²⁰. A sua volta, Virgilio riuscì a legarsi stabilmente a una parte dell'élite triestina, con il duplice obiettivo di favorire i propri affari e di penetrare nelle sfere della politica cittadina. Sua figlia Benasuta andò sposa a Giroldo Rubeo, che fu tra i principali protagonisti della vita pubblica di Trieste a partire dai primi anni del XIV secolo. L'altra sua figlia Maria sposò Francesco de Basilio, mentre suo figlio Nicolò – detto anche Nicoletto – si unì a Francesca di Bartolomeo di Bergogna Mesalti, esponente di una famiglia di spicco almeno fino alla metà del Trecento²¹. Ancora, sua figlia Bonaffede sposò Pertoldo Burlo, mercante locale e membro di una casata molto influente a Trieste.²²

In questo contesto un ruolo decisivo fu rivestito da Marco Ranfo, il più potente cittadino nel periodo a cavallo fra Due e Trecento e il protagonista, secondo la tradizione civica, di una fallita congiura contro il comune nel 1313²³. La sua politica matrimoniale ci dimostra chiaramente che egli prestò un esplicito favore alla cooptazione degli

chus Maleficiorum, III, c. 5v). Sui Basilio: MAFFEI, *Famiglie eminenti...* cit. Sui Tefani: ADTs, *Cancellaria*, II, c. 21v.

¹⁹ ARCHIVIO CAPITOLARE DI SAN GIUSTO DI TRIESTE, *Registro delle imbreviature di Brissa de Toppo*, cc. 145v-146v.

²⁰ ADTs, *VICEDOMINI*, XVII, cc. 6R-7R. Si veda a tal proposito DURISSINI, *Donne a Trieste...* cit., pp. 86-87.

²¹ Per il primo matrimonio MAFFEI, *Famiglie eminenti...* cit., p. 78. Il nome *Benaxuda* si ricava da ADTs, *Notarii Extimatorum*, IV, c. 17v. Per il matrimonio tra Maria Belli e Francesco de Basilio ADTs, *Vicedomini*, XVIII, cc. 55r-56r, e DURISSINI, *Donne a Trieste...* cit., pp. 96-97. Per l'unione tra Nicolò Belli e Francesca Mesalti ADTs, *Cancellaria*, III, c. 124v.

²² ADTs, *VICEDOMINI*, XVIII, c. 1rv; DURISSINI, *DONNE A TRIESTE... CIT.*, pp. 83-84.

²³ DANIELA DURISSINI, *Marco Ranfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86 (2016).

elementi forestieri. Nella genealogia familiare compilata nel 2009 da Renzo Arcon e Fulvio Colombo sono accertati i matrimoni dei suoi figli Pietro con Caterina de Rivola, Ranfa con Martino Rubeo, Michele con Lucia di Nicolò Alberti, Chiara con Baudo Botez e Agnese con Almerico Gallina. Di Zaneta non è segnalato alcun legame matrimoniale²⁴.

Rubeo e de Rivola erano famiglie triestine legate tra di loro da un'alleanza matrimoniale e all'esterno con altri gruppi familiari di origine non locale: Giroldo Rubeo, come ho detto, sposò Benasuta, figlia del mercante veneziano Virgilio Belli; Artuico de Rivola era marito di Fomia, figlia del signor Matteo da Montona²⁵.

Chi erano invece Alberti, Botez e Gallina? I primi erano una famiglia mercantile di origine veneziana²⁶. Il capostipite documentario è Pietro, attestato nel 1300, ma è con Matteo e i suoi figli Marco e Nicolò, tutti *mercatores*, che il clan fece fortuna. Già precocemente documentati come possessori terrieri nel contado tergestino, essi risultano proprietari di una cospicua fortuna immobiliare in città in un'inchiesta condotta dal comune sulle decime delle case urbane nel 1316: Marco ne aveva una nel quartiere di Riborgo e tre contigue in quello di Mercato; Nicolò possedeva due case in Riborgo; Michele abitava in una sua casa in Cavana e ne aveva un'altra molto grande, ottenuta dalla fusione di due *domus* più piccole nella stessa zona²⁷. I Botez dovettero inurbarsi dal contado verso la fine del Duecento: Bertaldo, il capostipite documentario della famiglia, è attestato nel 1300. Anche in questo caso la famiglia si arricchì notevolmente in meno di un paio di decenni, tanto che nel 1316 Domenico Botez aveva una cantina in Castello e ben tre case nel quartiere di Mercato²⁸. Sull'Almerico Gallina che sposò Agnese di Marco Ranfo non sappiamo nulla, se non

²⁴ *Quaternus domorum et decimarum civitatis Tergesti* (d'ora in poi *Quaternus*), a cura di Renzo Arcon e Fulvio Colombo, Trieste 2009, *Genealogia dei Ranfi*, p. 150. In realtà, da un testamento del 12 novembre 1348 emerge che Zaneta andò sposa a Pietro Ottoboni, membro di una famiglia dell'élite locale: ADTs, *Vicedomini*, XVIII, c. 26r.

²⁵ ADTs, *Cancellaria*, III, c. 75r. L'altra figlia di Matteo da Montona, Breta, era moglie di Pellegrino Pellegrini, di famiglia di cittadinanza triestina ma di provenienza friulana: ADTs, *Vicedomini*, XV, cc. 87rv sgg.

²⁶ Esistevano anche degli Alberti toscani che facevano capo a Corsio.

²⁷ *Quaternus...* cit., nn. 1, 13, p. 73; 52, p. 76; 531, p. 106; 591, p. 110; 663, p. 114; 831, p. 125.

²⁸ ADTs, *Quaternus de anno 1300*, c. 31v; *Quaternus...* cit., n. 326, p. 94; 756, p. 120; 857, p. 126.

che fu bandito dalla città in seguito agli sconvolgimenti politici del 1313, come si dice in un processo inedito e mai considerato sul quale tornerò subito.

Queste unioni matrimoniali ci rivelano chiaramente quale fosse la collocazione dei Ranfi in merito alla questione dell'integrazione degli elementi forestieri o in ascesa sociale ed economica. C'è però un ulteriore elemento interessante a tal proposito. Da un processo civile del maggio 1324, ricopiato nei registri della cancelleria comunale, si apprende che un tale Çernogoy *de Potbreysan*, morto intorno al 1306-1308, era padre di tre donne: Lorenza, che intorno al 1308 si era sposata con Pietro Lovasio, di famiglia che confluirà poi nel patriziato; Agnese, che aveva sposato un Iacopo *de Dobriça* nel 1309; Benvenuta detta Brunetta, che ebbe almeno due figlie, Chiara moglie di Baudo Botez e Agnese moglie di Almerico Gallina. Questa Benvenuta era dunque con ogni probabilità la moglie di Marco Ranfo.²⁹

Il processo ci dice anche che Chiara ebbe un solo marito, appunto Baudo Botez, che sposò nel 1310 e con cui rimase secondo alcuni testimoni finché ella morì – nel 1320 – secondo altri finché egli la cacciò di casa, sicché dovette riparare a Venezia. Subito dopo, il Botez convolò a seconde nozze con la figlia di Giovanni Pirinzino, di origine veronese. Invece Almerico Gallina fu bandito dalla città, e dopo la sua cacciata Agnese stette a Trieste fino al 1317.³⁰

Onomastica e toponomastica dimostrano chiaramente che il suocero di Marco Ranfo, Çernogoy *de Potbreysan*, era di origine slava e di provenienza distrettuale³¹. Peraltro, sembra che la condizione sociale originaria di quest'ultimo non fosse elevatissima: infatti allo stesso processo il testimone *Crismanus Charentepede* asserì di averlo conosciuto bene «quia utebatur sepe ire ligoniçatum cum eo», era solito cioè condurre con lui lavori di zappatura. Risulta pertanto evidente la propensione dei Ranfi a far leva su personaggi in ascesa sociale ed economica per consolidare il proprio potere.

Prima di venire all'episodio decisivo della cosiddetta congiura del

²⁹ Il suo soprannome era *Flornovella*, come viene detta nel testamento di Forestera de Icilino, risalente al novembre 1348: ADTs, *Vicedomini*, XVIII, c. 26r.

³⁰ ADTs, *Cancellaria*, I, cc. 90r-93v.

³¹ *Potbreysan* dovrebbe corrispondere a una località nei pressi di Sant'Antonio in Bosco, frazione del comune di San Dorligo della Valle.

1313, è il caso di rilevare che alcuni indizi ci rivelano che il favore prestato da alcune famiglie triestine alla cooptazione di elementi forestieri e di origine distrettuale fosse in parte osteggiato in città, creando una divisione interna all'élite locale con possibili contrapposizioni anche violente. In effetti, pare che già a cavallo fra Due e Trecento nascesse un consorzio a carattere militare proprio tra Ranfi, de Rivola e Rubeo, con ogni probabilità indotto da un clima di alta tensione acuito dall'instabilità nei rapporti con il vescovo e con Venezia.

Da un processo civile del 1328 si apprende infatti che Caterina de Rivola, moglie del defunto Pietro Ranfo, era allora proprietaria di una torre nel quartiere di Riborgo insieme alla sorella Francesca. Dalle testimonianze si evince che l'edificio fu costruito da Artuico o Lazzaro de Rivola alla fine del Duecento, che rimase poi scoperto del tetto per un certo periodo di tempo e che fu completato o meglio riedificato dopo la morte dei Ranfi³². L'inchiesta sulle decime delle case urbane del 1316 ci permette di capire che questa torre era situata nei pressi di un'altra casa dei de Rivola, di due case dei Rubeo – delle quali una di Francesca de Rivola, moglie di Ettore Rubeo – e di una casa di Benvenuto Mesalti. In riferimento a quest'ultima, nel documento si dice che Benvenuto aveva acquistato la titolarità della decima annessa da Pietro Ranfo, il quale era dunque evidentemente il precedente proprietario. Nella stessa zona, Triestolo de Rivola pagava la decima di un'altra casa allo stesso Pietro Ranfo.³³

Le unioni matrimoniali, la concentrazione territoriale di beni e persone, la struttura almeno in parte fortificata delle residenze suggeriscono la presenza di un'aggregazione consortile fra queste tre famiglie. Peraltro, ancora nel 1330 si aveva memoria toponomastica di un consorzio tra Rubeo e de Rivola, in quanto tra le loro case nel quartiere di Mercato si trovava una strada detta «via consortium».³⁴

Già prima del 1313, dunque, il processo di massiccia immigrazione e integrazione di elementi allogeniti, principalmente veneziani e istriani, aveva avuto importanti ripercussioni sull'assetto interno dell'aristocrazia tergestina, nel senso di una forte destabilizzazione in cui un ruolo significativo era rivestito proprio da Marco Ranfo.

³² ADTs, *Cancellaria*, I, c. 179r, II, cc. 104r-107v, 113v.

³³ *Quaternus...* cit., nn. 79- 80, 82, 84, 108, pp. 78, 80.

³⁴ ADTs, *Vicedomini*, VIII, c. 149v.

Veniamo allora alla vicenda nota nella memoria storica della città come «congiura dei Ranfi» o «congiura di Marco Ranfo». È impossibile definirne precisamente i contorni su base documentaria. La fonte principale sull'episodio è costituita dalle rubriche XXXVIII e XLIII del secondo libro degli statuti del 1318:

XXXVIII. Rubrica de Ramphis et suis sequacibus banitis.

Statuimus et ordinamus quod quicumque tractaverit de dando auxilium, consilium et favorem Ramphis et eorum sequacibus banitis per comune Tergesti vel miserit litteras ipsis Ramphis et eorum sequacibus vel receperit ab ipsis aliquas litteras quas si non apresentaverit dominio seu comuni Tergesti quod perdat omnia sua bona et personam, et si talis vel tales contrafacientes comprehendi non poterint, banniantur perpetuo a civitate Tergesti et omnia sua bona deveniant in comuni. Qui Ramphi tam masculi quam femine et heredes ab ipsis desedentes et eorum sequaces et heredes sui perpetuo sint baniti de civitate Tergesti, et si tales baniti vel aliquis ipsorum umquam vel aliquo tempore pervenerint in forciam comunis, quod dominium Tergesti quod pro tempore fuerit teneatur illi vel illis qui comprehendi poterunt facere incidi caput, taliter quod separetur a busto, et quod moriatur, et mulier comburatur. Et si aliquis interfecerit aliquem ex Ramphis, habeat de camera comunis Tergesti libras quadrigentas venetorum parvorum vel ex ipsis vivos presentaverit comuni Tergesti et ex suis sequacibus, habeat libras ducentas parvorum a comuni Tergesti. Et si aliquis banitorum per comune Tergesti pro quolibet banno, excepto pro homicidio, tam sequaces Ramphorum quam alii baniti interficeret aliquem ex Ramphis et ab eis desendentibus, quod libere venire possit Tergesto et stare, non obstantibus dictis bannis, et sit libere absolutus a dictis bannis. Et hoc intelligatur de Ramphis masculis tantum, et quod Rampha et Clara sorores filie quondam domini Marci Ramphi depellantur et banniantur per comune Tergesti, et quod Agnes earum soror uxor Almerici Galine numquam venire possit in Tergesto, et quod de cetero omnes mulieres uxores Ramphorum et suorum sequacium que sequerentur et essent secute maritos suos, videlicet ipsos Ramphos et sequaces Ramphorum, banniantur per comune et Tergesto venire non possint, et bona earum omnia deveniant in comuni. Et quod quilibet potestas, tempore sui regiminis, legi faciat predictum statutum bis in arengo publico, sub pena centum librarum parvorum pro quolibet potestate.³⁵

³⁵ ADTs, *Statuta 1318*, cc. 82r-83r.

XLIII. Rubrica de blasfematoribus interfectorum Ramphorum.

Ordinamus quod quecumque persona blasphemaverit illos qui interfecerunt Ramphos vel tractaverunt mortem ipsorum sive dixerit vel improperaverit dedecus aliquod de eisdem qui supradicta fecerunt, componat comuni decem libras parvorum pro qualibet vice, probato nichilominus hoc et legitime monstrato.³⁶

L'asprezza di queste pene ha indotto a ritenere che la colpa dei Ranfi fosse particolarmente grave. Per quanto attiene ai fatti in sé, non sappiamo nulla, se non che la vicenda avvenne alla fine del 1313 e si risolse nella sconfitta della *pars Ranforum*. Grazie a una testimonianza processuale risalente al 1324, depositata da colui che al momento della crisi era il cancelliere comunale, Nascinguerra Ade, sappiamo che immediatamente fu proclamato un arengo, nel quale il notaio dei malefici Bridono de Cipriano lesse pubblicamente i nomi dei banditi. Purtroppo, l'unico tra di essi che viene esplicitamente menzionato è Almerico Gallina.

Da alcune testimonianze di altri processi civili del 1324 si apprende che sia Pietro sia Giovanni Ranfo morirono nello stesso 1313³⁷. Definire la composizione dei *sequaces* dei Ranfi è pressoché impossibile. Certamente non possiamo ascrivere al loro seguito in modo automatico le famiglie legate a Marco Ranfo tramite parentela: infatti Nicolò Alberti, padre di Lucia moglie di Michele Ranfo, continuò a operare a Trieste e fu anzi ampiamente impiegato negli uffici comunali; Girolando Rubeo, figlio di Ettore – marito di Francesca de Rivola, sorella della Caterina sposata con Pietro Ranfo – fu incaricato dal Maggior Consiglio di stimare i beni confiscati dei Ranfi, e fu notaio di grande prestigio fino alla sua morte³⁸. Inoltre, come ho detto, Agnese Ranfo continuò a stare a Trieste almeno fino al 1317. D'altra parte, pare che alcuni personaggi imparentati con i Ranfi dovessero compiere delle prese di posizione nette: così si potrebbe spiegare la cacciata da parte di Baudo Botez di sua moglie Chiara, figlia di Marco Ranfo, la quale riparò a Venezia.³⁹

³⁶ ADTs, *Statuta 1318*, c. 83v.

³⁷ ADTs, *Cancellaria*, I, cc. 42v, 60v.

³⁸ Per l'operazione di stima dei beni dei Ranfi ADTs, *Cancellaria*, I, cc. 42v, 50r, 60v.

³⁹ A tal proposito si veda anche una legge contenuta in ADTs, *Statuta 1318*, c. 113rv, rubrica

Sono state avanzate varie proposte interpretative della cosiddetta congiura dei Ranfi, ma quella prevalente risale ad Attilio Tamaro e vede nell'azione di Marco Ranfo il tentativo di imporre una signoria personale sulla città. È un'ipotesi fondata sull'osservazione della ricca e onorevole carriera del Ranfo, sulla generale posizione di prestigio della sua famiglia e sugli esempi poco precedenti di insignorimento riuscito, come quello dei Castropola a Pola, o tentato, come quelli di Biachino di Momiano a Cittanova d'Istria e di Baiamonte Tiepolo a Venezia.⁴⁰

A dire il vero, anche ammettendo che si trattasse di un tentativo di insignorimento, è molto più probabile che i protagonisti fossero i figli di Marco, Pietro e Giovanni. Infatti nelle testimonianze sopravvissute si parla sempre e solo della loro cacciata o della loro morte, senza mai fare riferimento al padre. Nella primavera del 1331, per esempio, il patrizio Zuffredo de Drusmano si difese dall'accusa di aver fatto apostasia dell'Ordine dei Minori affermando che «exivisse dictam regulam sancti Francissi nondum facta professione, et intrasse in puerili etate constitutus, ac etiam exivisse dictam regulam pluribus annis antequam domini Iohannes et Petrus fratres, filii quondam domini Marci Ranfi, expulsi essent de civitate Tergesti». Siccome lo statuto comunale a cui si appellava l'accusatore era stato promulgato dopo l'espulsione dei Ranfi, il podestà assolse l'imputato.⁴¹

Il punto fondamentale è che con il tragico esito della presunta congiura fallì anche quella via dell'integrazione, per così dire, che i Ranfi avevano battuto con tanta insistenza. In effetti, si vede che dopo il 1313 riprese vigore quell'ala del Maggior Consiglio che forse li aveva costretti insieme con i loro alleati ad erigere le proprie torri e che non vedeva di buon occhio l'apertura esagerata promossa nei decenni precedenti. Uno dei timori era proprio legato ai matrimoni misti, specialmente quelli in cui le donne triestine portavano la propria dote fuori dalla città. Un altro processo del 1324 relativo all'unione tra Valesa

De mulieribus facientibus viros suos corgnam, in cui si parla delle donne adultere e sono citate anche Chiara e Ranfa e i rispettivi mariti Baudo Botez e Martino Rubeo. Secondo Daniela Durissini, si tratterebbe di un'equiparazione negli effetti della legge: DURISSINI, *Marco Ranfo...* cit.

⁴⁰ ATTILIO TAMARO, *STORIA DI TRIESTE* [1924], I, TRIESTE 1976, pp. 204-207.

⁴¹ ADTs, *Vicedomini*, VII, c. 52r. Anche nelle posizioni processuali di Zanino de Avanzago e Nicolò Alberti risalenti al 1324 si parla solo, come si è detto, della morte di Pietro e Giovanni Ranfo: ADTs, *Cancellaria*, I, cc. 42v, 60v.

di Marco Giuliani, tergestina, e Monflorito di Pietro *miles* da Capodistria ci dice ad esempio che nel 1314 il Maggior Consiglio votò una legge che vietava di formare doti più consistenti di 200 lire di piccoli per le donne che si sposassero con forestieri e che si trasferissero fuori da Trieste⁴². Secondo i testimoni Pietro Gremon e Nascinguerra Ade, questo nuovo statuto fu aggiunto in seguito al matrimonio tra Giovanni Brate da Capodistria e *Ruça*, figlia del triestino Martino de Carlo, che evidentemente aveva portato nei beni del cittadino istriano una dote esagerata.⁴³

Tale indirizzo ostile alla cooptazione era però anche motivato dalla ricezione dei nuovi cittadini, e trovò la sua sanzione nella rubrica CVI del primo libro degli statuti del 1318, la quale imponeva

quod quicumque fuerit civis alterius terre vel loci preterquam civitatis Tergesti, quod nullum officium habere debeat in Tergesto, nec de maiori consilio esse possit, nisi fecerit dominio Tergesti bona securitatem mille librarum parvorum ad obediendum omnibus mandatis seu preceptis sibi per dominium Tergesti factis et traditis in persona et bonis, et de non conquirendo alteri dominio sub dicta pena.⁴⁴

Nel 1323 fu votata un'altra legge, aggiunta agli statuti l'anno successivo, che impediva del tutto ai forestieri l'accesso al Maggior Consiglio. E ancora nel 1332 ci si premurò di specificare che questa limitazione valeva per tutte le terre al di fuori di Trieste. Sempre negli statuti del 1318 si impose a chi volesse sposare una donna tergestina di giurare la *vicinitas* alla città e di assicurarla con i beni propri e quelli ricevuti dalla moglie per contratto dotale.⁴⁵

In quest'ottica, l'*additio* statutaria del 1323 che serrò il Maggior

⁴² ADTs, *Cancellaria*, I, cc. 85r-88r.

⁴³ Pietro Gremon disse che «tempore quo dicta domina Valesa maritata fuit dicto domino Monflorito erat statutum quod quilibet habere poterat in dotibus in mobili in illa quantitate que dari poterat nubentibus extra civitatem Tergesti, et fuit bonum tempus post, et tempore quo Ruça uxor Iohannis Bratem, filia ser Martino de Karllo, maritata fuit dicto Iohanni erat dictum statutum»: ADTs, *Cancellaria*, I, c. 86r. Nascinguerra Ade affermò «quod predictum statutum contentum in dicto capitulo, quod dari non poterat alicui ultra ducentas libras, quod ad presens est nullius valoris, factum fuit postquam Iohannes Brate accepit uxorem»: ADTs, *Cancellaria*, I, c. 87v.

⁴⁴ ADTs, *Statuta 1318*, c. 55r.

⁴⁵ ADTs, *Statuta 1318*, cc. 67r, 86v.

Consiglio dando vita al patriziato costituì l'esito in un certo senso logico del processo con cui l'élite triestina si ricompattò all'indomani della crisi dei Ranfi. L'origine del ceto chiuso per legge risiede dunque forse in una reazione alle vicende evolutive dei decenni precedenti e all'orientamento socio-politico incarnato dai Marco e i suoi figli. La serrata intendeva dare una definizione precisa e stabile del gruppo dirigente del comune, dopo un periodo di grande mobilità, ma anche di incertezza, impedendo in via definitiva che si verificassero sconvolgimenti sostanziali dell'assetto sociale cittadino. Al netto di qualche rarissima integrazione successiva, il risultato fu pienamente raggiunto. D'altra parte, è chiaro che essa si qualificava come una misura volta a tutelare lo *status quo* e a evitare, per quanto possibile, un'ulteriore espansione del ceto politico, mentre non poteva incidere retroattivamente sulla sua composizione. Questo spiega perché quando nasce esso sia contraddistinto da una notevole ampiezza, e anche come mai ne facciano parte alcune famiglie di origine forestiera, talvolta in posizione preminente: anche quelle, come i veneziani Alberti, che nel loro tentativo di integrazione di fine Duecento e inizio Trecento si erano avvalse dell'aiuto dei Ranfi.

Va detto infine che la genesi del patriziato a Trieste fu un processo maturato in sintonia con gli sviluppi sociali di altre città italiane dello stesso periodo. Se infatti da un lato va negata la filiazione diretta dall'esempio veneziano, bisogna però dall'altro riconoscere che a Venezia la "serrata" fu mossa da meccanismi non dissimili, vale a dire da una spaccatura interna alla classe dirigente ricomposta una prima volta alla fine del Duecento e definitivamente risolta dopo le fallite congiure Tiepolo-Querini (1310) e Barozzi (1328). Ed è particolarmente significativo che il momento normativo decisivo per la formazione del patriziato veneziano fu una legge del 1323, votata quindi soltanto un anno dopo quella triestina, dal contenuto analogo, poiché riservava i seggi consiliari agli eredi per via paterna dei membri del Maggior Consiglio⁴⁶. D'altra parte, dalle indagini sull'Italia comunale è emerso che i fenomeni di restrizione sociale e politico-istituzionale furono piuttosto frequenti nei decenni compresi tra la fine del Duecento e

⁴⁶ ERMANNO ORLANDO, *Venezia*, Spoleto 2016, pp. 73-77, con i rimandi bibliografici alle pp. 107-108.

l'inizio del Trecento, con l'emersione di magistrature più ristrette e gruppi dirigenti dal profilo vieppiù cetuale⁴⁷. In conclusione, mi pare che da questo punto di vista il caso triestino condivida, al netto delle sue specificità, un'evoluzione più generale, a significare una forte integrazione nella civiltà dei comuni.

ABSTRACT

Nel 1322 il Maggior Consiglio del comune di Trieste votò una legge che sancì l'ereditarietà dei seggi consiliari, dando vita a un patriziato urbano. Era questo un gruppo molto ampio, composto da un'ottantina di famiglie e da un numero di individui che rappresentava parte della cittadinanza maschile adulta. L'adozione di questa struttura sociale va ricondotta alla reazione dell'*élite* triestina a un processo di vasta integrazione sociale e politica di personaggi di origine distrettuale e forestiera – principalmente veneziani e istriani – iniziato almeno con gli anni Ottanta del Duecento. Tale processo innescò delle tensioni, forse addirittura una spaccatura in seno alla classe dirigente. L'inversione di rotta si ebbe nel 1313, quando la potente famiglia dei Ranfi, che aveva decisamente promosso l'apertura nei confronti degli elementi allogeni per costruire una più ampia e solida rete di alleanze, fu cacciata dalla città. La legislazione successiva al bando dei Ranfi reca forti limitazioni ai matrimoni misti e all'integrazione socio-politica dei forestieri e stabilisce una vieppiù stringente definizione del gruppo di famiglie al potere.

In 1322, the Major Council of the Trieste commune voted a law establishing hereditary council seats, creating an urban patriciate. This was a broad group comprising approximately eighty families and representing a portion of the entire adult male citizenry. This social structure adoption resulted from the Triestine elite's reaction to a vast process of social and political integration of individuals of district and foreign origin—primari-

⁴⁷ Momenti di sintesi in RENATO BORDONE, *I ceti dirigenti urbani dalle origini comunali alla costruzione dei patriziati*, in R. Bordone, G. Castelnuovo, G.M. Varanini, *Le aristocrazie dai signori rurali al patriziato*, Roma-Bari 2004, pp. 93-106, e più recentemente MASSIMO VALLERANI, *Gli assetti istituzionali delle città comunali: forme, lessici e funzioni dal XII al XIV secolo*, in *Il Comune medievale. Istituzioni e conflitti politici (secoli XII-XIV)*, a cura di Lorenzo Tanzini, Bologna 2022, pp. 51-53, 63-64. Per quanto riguarda specificamente l'evoluzione delle assemblee consiliari, si veda l'importante libro di LORENZO TANZINI, *A consiglio. La vita politica nell'Italia dei comuni*, Roma-Bari 2014.

ly Venetians and Istrians—began in the 1280s. This process triggered tensions, possibly even a split within the ruling class. The turnaround occurred in 1313 when the powerful Ranfi family, which had actively promoted openness toward foreign elements, was expelled from the city. Subsequent legislation imposed strong limitations on mixed marriages and foreigners' socio-political integration, establishing an increasingly stringent definition of the ruling families group, culminating in the Major Council's "closure" in 1322.

PREMIO
LA CALCINA-JOHN RUSKIN.
SCRIVERE DI ARCHITETTURA,
III EDIZIONE (2024)

Angelo Maria Dolcemascolo

PALERMO: SANTA MARIA DELL'AMMIRAGLIO.
L'ALTRA FACCIA DEL MEDIOEVO

Le relazioni proporzionali nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio evidenziano il processo di sintesi tra due tracciati geometrici complementari con cui armonizzare la trama progettuale-compositiva in un organismo architettonico commensurabile.

Ruggero II, dopo la sua incoronazione nel 1130, volle esaltare al massimo il ruolo di Palermo capitale mediterranea del suo Regno. Ciò diede l'avvio a una intensa attività edilizia e urbanistica che trasformò Palermo in una città metropolitana.

Anche uomini importanti della corte del monarca vollero lasciare testimonianza della loro potenza, tra i quali l'Ammiraglio della flotta di Ruggero II Giorgio d'Antiochia, di origini greche, che commissionò l'edificazione di una chiesa dedicata alla Vergine Maria.¹

Non si conoscono nomi di progettisti, artisti o artigiani che presero parte all'edificazione della chiesa nel 1143, ma in essa confluì l'influenza dell'arte fatimide, e sembra che l'unica condizione imposta ai progettisti fu quella di soddisfare le esigenze spaziali della ritualità bizantina, all'epoca prevalente nell'Isola.

Nella Palermo normanna la politica inclusiva e integrativa di Ruggero II avvia un processo sincretico tra arabi e bizantini che si consolida nello stesso costrutto geometrico del quinconce su cui entrambi basavano la forza comunicativa delle proprie tradizioni culturali per esprimere i più alti valori spirituali. È quanto emerge da questo studio: l'essenzialità di uno specifico costrutto geometrico, il quinconce, DNA che rende arabi e bizantini culturalmente compatibili e capaci di derivare dal piano bidimensionale delle rappresentazioni musive, pittoriche e decorative, un nuovo carattere ibrido che si concreta, in architettura, nella tridimensionalità dello spazio.²

¹ GASPARE PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo, Livio Portinaio Editore, (1858) 1984, p. 284.

² ANGELO MARIA DOLCEMASCOLO, *I costrutti geometrici nella chiesa di Santa Maria*

L'analisi comparativa ha fatto emergere l'esistenza di ulteriori costrutti inediti che caratterizzano una metodologia empirica basata su presupposti scientifici estremamente sofisticati, ma nel contempo gestibili con l'utilizzo di strumenti "di cantiere" assolutamente ordinari. Anche se l'edificio in esame riguarda una chiesa nel Meridione d'Italia, edificata in era Medievale, alcune recenti verifiche dimostrerebbero il riferimento a una identica metodologia compositiva, in ambito artistico e architettonico, oltre i confini Meridionali e in epoche successive tra cui il Rinascimento italiano.

La costruzione del quinconce interpreta, per i bizantini, le regole di proporzionalità tratte dai sacri dettami, occultate e custodite all'interno in uno spazio di redenzione, il Volto del Cristo Pantocratore raffigurato sull'intradosso della cupola.

Il rigore geometrico si fissa nell'alternanza e/o successione tra il quadrato, statico, il Tempo misurabile, l'ottagono, la frazione temporale dinamica intermedia, e segna col cerchio il passaggio trascendente al cosmo infinito, l'Eternità.

La dimensione astratta del cerchio, forma perfetta, infinita, interagisce col quadrato, razionale, misurabile, che ne sdogana la misura.

Cerchio e quadrato identificano la complementarità delle due dimensioni, concreta e mistica, della natura dell'uomo.

Il rito bizantino si intreccia con le capacità astrattive degli arabi e si esprime in una *a-dimensione* spazio-temporale che prende consistenza nell'architettura ecclesiastica in quell'interlocuzione trascendente per cui l'Eternità concede sulla Terra la misura al tempo e l'Infinito la misura alla dimensione.

Il messaggio quindi, dal centro della cupola, riferisce la chiesa a una cosmogonia più ampia, universale per intonarsi alle due dimensioni liturgiche della Chiesa Cattolica Cristiana: Catabasi e Anabasi.³

Se la liturgia con la Trinità celebra l'Eternità e il Tempo infinito, la chiesa è la sede della *misura* dell'Eternità e del Tempo misurabile: «il riconoscimento dei legami stretti che collegano mosaici e dipinti al

dell'*Ammiraglio a Palermo*, Palermo 2025, p.240

³ Catabasi e Anabasi sono le due dimensioni della chiesa cattolica. La Catabasi rende unica la liturgia cristiana e rappresenta la discesa della Liturgia celeste in terra della quale Dio ha voluto far partecipare l'uomo. L'Anabasi è l'ascesa dell'uomo a Dio. La dimensione dell'anabasi è presente in tutti i culti ma nella Chiesa essa presuppone la catabasi.

contesto spaziale, funzionale, ideologico»⁴.

La commistione arabo-bizantina consente di gestire le dimensioni, orizzontale e verticale, dello spazio liturgico, dove Catabasi e Anabasi trovano assoluto riscontro nella reciprocità ciclica tra spazio e decori, e sono sancite dal quince secondo regole codificate nelle sacre prescrizioni.

Messaggio liturgico e impianto planimetrico si interfacciano nell'alternanza assiale cupola-pavimentazione, che regola il legame spirituale tra rito e platea, e rimanda l'interpretazione del racconto liturgico alle immagini musive rappresentate sulle volte e sulle pareti e nel contempo la direzione del percorso salvifico ascetico-contemplativo, ai decori dei settori pavimentali. (fig.1)

In questa interlocuzione interpretativa la complementarità del cerchio e del quadrato si evolve in un nuovo lessico geometrico di strutture tridimensionali, per armonizzare lo spazio a ciò che arabi e bizantini, nella loro tradizione, erano soliti esprimere sulla bidimensionalità del piano.

L'intradosso della cupola è il punto di sintesi delle dimensioni che legano Cielo e Terra, e trova, nella relazione tra i cerchi, l'espressione più pura e più pertinente per interpretare i dettami del *Verbo* in termini di spazio e decori.

Regole non "scritte" sono geometricamente osservate nella composizione del volto del Cristo nella cupola, poi occultate nella definizione iconografica.

Se la raffigurazione del Cristo Pantocratore è la manifestazione di Dio, i cerchi concentrici, che Panofsky identifica nello «schema bizantino dei tre cerchi», definiscono il volto di Cristo e anticipano la regola che sottintende il modulo.⁵

Così l'immagine iconica è interprete, nel tempo e nello spazio, tra Dio e l'umanità, tra l'Eternità e il Tempo, tra l'Infinito e la Misura.

In entrambi i casi, architettura e mosaici seguono il verso direzionale centrifugo, che dal Divino giunge all'uomo, e attende un effet-

⁴ MARIA ANDALORO, *I mosaici e altra pittura*, in *Storia di Palermo III dai Normanni al Vespro*, Palermo, L'Epos, 2003, p. 186.

⁵ ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, ristampa 2005/6, p. 84 (III cap.). Il testo fu pubblicato con il titolo *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", XIV, 1921, pp.188-219.

to centripeto che ricongiunga l'uomo a Sé. Ciò si propone nella *ripolarizzazione* della rappresentazione iconografica. L'icona bizantina, anche se è «piatta», non nega lo spazio. Lo sguardo iconico sposta il focus prospettico dal quadro all'interno della spiritualità dell'osservatore «dando l'impressione che i personaggi gli vadano incontro»⁶. Avviene un'inversione direzionale dalla prospettiva all'*introspettiva*, dove la dimensione da "conquistare" non riguarda la tridimensionalità pittorico-rappresentativa per stupire l'osservatore. L'immagine deve trasmettere un messaggio diretto alla spiritualità dell'osservatore.⁷

L'icona si pone in antitesi all'artificio prospettico con cui la costruzione geometrica e la disposizione dei volumi hanno un ruolo importante per definire il punto di provenienza della luce, che potrebbe trovarsi ovunque. L'icona è la Luce e trasferisce il Messaggio nella rivalutazione della dimensione spazio-percettivo. La chiesa arabo-bizantina esige la stessa omologazione.

L'uomo per rapportarsi a Dio può erigere un "tempio" a lui dedicato, ma è con la geometria che può gestire organicamente, in assoluta e indiscutibile coerenza, la misura delle forme, dei decori e dell'architettura dell'edificio, con cui sintonizzarsi al Suo ordine di perfezione, di equilibrio e di armonia.

Eternità e Tempo, espressi nella reciprocità geometrica dal quadrato al cerchio, si alternano nell'enunciazione inarrestabile tra forme pure, immagini, spazio e volumi, che ottemperano a un ritmo progressivo circolare simultaneamente centripeto e centrifugo nelle tre dimensioni dello spazio, per manifestare l'interrelazione ciclica Dio-uomo-Dio.

L'armonia organica dell'intero edificio è raggiunta solo dopo che questo processo circolare si chiude su sé stesso, fluido, senza interruzioni e senza soluzioni di continuità.

Nella sua dimensione concreta e simbolica Santa Maria dell'Ammiraglio è l'esito perfetto di una commistione di fermenti culturali provenienti dal Medio Oriente e dall'India mediata dall'*exploit* culturale di Toledo.⁸

⁶ PAVEL ALEXANDROVIC FLORENSKIJ, *Le porte regali*, (1977) a cura di Elémire Zolla, Venezia, Marsilio, 2018.

⁷ PAVEL ALEXANDROVIC FLORENSKIJ, *Le porte regali*, (1977). *Ibid.*

⁸ Dossier di Candidatura per l'iscrizione nella World Heritage List del sito seriale Palermo Arabo-Normanna e le Cattedrali di Cefalù e Monreale, dicembre 2014.

A Palermo, alla corte di Ruggero II, la geometria diventa il lessico grammaticale che segna il punto d'incontro tra culture eterogenee.

Da una parte gli arabi, eruditi estimatori del sapere, detentori rispettosi di conoscenze acquisite nel tempo tra Oriente e Occidente, autori e divulgatori di studi di carattere scientifico, astronomico e matematico; dall'altra i bizantini, razionali, custodi di una cultura dogmatizzata e ricca di significati simbolici, che affonda le sue radici nei rapporti di proporzionalità della classicità greca di Policleto (480 - 420 a.C.), e Vitruvio (80 - 15 a.C.), forti di una lunga tradizione maturata e consolidata nel tempo dopo un rilevante processo evolutivo.

Se per i bizantini il quinconce è lo schema anticipatorio degli aspetti costruttivi e compositivi per poi, dall'interno del *cerchio Voltico*,⁹ "sfumare" nel figurativo fino a svanire del tutto nella rappresentazione iconografica del Cristo Pantocratore nella cupola, per gli arabi, fervidi osservanti iconoclasti, lo stesso costruito è il lessico con cui esprimere la loro spiritualità con l'ostentazione di geometrie pure, combinate in composizioni sempre più elaborate e magnificenti, fino a raggiungere livelli di incredibile raffinatezza nella tridimensionalità dei *muqarnas*.

Nelle chiese arabo-bizantine il quinconce si pone insistentemente alla base della trama compositiva di tutti i decori pavimentali in *opus sectile* realizzati con tarsie marmoree policrome nelle nove campate della chiesa.

Nella tradizione araba la geometria rivestiva un'enorme importanza. La ricerca di soluzioni razionali per l'adattabilità in situazioni ambientali poco ospitali, spiega quanto per questa cultura la geometria potesse ricoprire un'importanza mistica.

La sacralità del riferimento alle geometrie è riscontrabile in modo particolare nel giardino islamico, in cui si sintetizza, nelle relazioni geometrico-spaziali, l'attribuzione simbolico-spirituale per cui si dedicava molta attenzione alla disposizione di alberi, percorsi, fontane, ecc.

Il giardino recintato simboleggia il *Cosmos*, paradiso, nel senso di ordine, regola e misura, che si contrappone al paesaggio arido e desertico, l'inferno, il *Caos*.¹⁰

⁹ ANGELO MARIA DOLCEMASCOLO, *I costrutti geometrici nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo, 2025

¹⁰ MARCO VANNUCCHI, *Giardini e Parchi. Storia Morfologia Ambiente*, Firenze, Alinea, 2004, p. 66.

Lo schema compositivo e progettuale dei giardini era impiantato su geometrie riconducibili al quadrato e al cerchio, per gestire scientificamente la distribuzione organica e regolare degli spazi.

Anche le piantumazioni rientrano nella griglia compositiva: «tale ordine estetico è perseguito attraverso relazioni matematiche che rispecchiano un ordine celeste e che legano la composizione delle forme dei manufatti». ¹¹

Alte mura erano innalzate a difesa del giardino dal caos esterno.

Una griglia parzializzava le forme in multipli e sottomultipli, all'interno di uno schema simmetrico quadripartito da due assi ortogonali che potevano essere percorsi pedonali o canali d'acqua.

All'incrocio dei due assi la fontana rimarca il baricentro della composizione e fonde forme quadrate e circolari che fanno intuire relazioni tra il mondo materiale e quello spirituale. «La fontana simboleggia l'ombelico del mondo, [...] le gocce del suo zampillo generano nell'acqua cerchi concentrici che rappresentano il principio di ogni cosa». ¹²

Il simbolismo dei cerchi concentrici che si formano nella fontana posta all'incrocio dei due assi, evoca quindi il misticismo del *Principio* e le direzioni della vita, gli stessi cerchi concentrici, ad intervallo costante, sono riproposti, in termini di costruzione geometrica, nello sviluppo planimetrico all'interno delle chiese arabo-bizantine, e la sua collocazione speculare alla cupola sembra sancire la derivazione del terzo asse, la dimensione verticale dello spazio, la direzione del percorso ascetico.

È possibile che già gli arabi in arboricoltura utilizzassero la tecnica oggi nota col termine di *quinconce*, che identifica la disposizione di alberi a file sfalsate per ottimizzare l'ombreggiatura necessaria a ridurre l'evaporazione, garantire la giusta quantità d'acqua e soleggiamento per tutti gli alberi e ridurre le dispersioni delle scarse, e per questo preziose, acque irrigue.

A tale scopo gli arabi, seppure con finalità di carattere pratico, avrebbero forse attribuito al *quinconce* un significato simbolico-spirituale altrettanto intenso come per i bizantini, tanto da riferirsi ad esso per riprodurre simbolicamente il paradiso in Terra.

¹¹ MARCO VANNUCCHI, p. 66. *Ibid.*

¹² MARCO VANNUCCHI, p. 67. *Ibid.*

Il quinconce pavimentale del *Naos*, la campata centrale, potrebbe evocare simbolicamente una veduta aerea del giardino recintato, con i quattro cerchi periferici, gli alberi, alimentati dall'acqua che sgorga dalla fontana, il cerchio centrale, fonte di vita e per questa ragione non a caso baricentro del giardino circondato da colonne come il viridario interno al peristilio.

Cinque cerchi, in uno spazio quadrato, contornati da una cornice a *guilloché*, una cordonatura marmorea a doppio ordine come a evocare le acque del fiume che rendono fertile una porzione di terra sottratta all'aridità del deserto.

La specularità tra il quinconce dei decori pavimentali del *Naos*, entro le quattro colonne, e la cupola traccia una verticalità assiale riscontrabile anche nella porzione absidale della Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni, coeva a Santa Maria dell'Ammiraglio.

È solo una coincidenza o esiste una precisa *Kunstenwollen*¹³, o intenzionalità progettuale, tra il quinconce e la definizione altimetrica dello spazio ecclesiastico in periodo normanno?

Il quinconce pavimentale farebbe anche corrispondere l'impianto planimetrico ad una schematizzazione di geometrie riportate sul quadrante dell'astrolabio, anch'esse riconducibili a questo costruito, per mappare, col cerchio e il quadrato, le posizioni degli astri che orientavano i naviganti tra le rotte marittime nell'oscurità della notte.

Questa constatazione indurrebbe a rafforzare il legame tra il simbolismo e il riferimento ad un preciso schema geometrico con cui esprimere, razionalmente e in termini compositivi, l'orientamento spirituale in una dimensione più ascetica che questo luogo sacro offre ai fedeli.

Nella definizione spaziale interna della chiesa il cerchio si evolve in costruzioni geometriche complementari sempre più articolate e complesse grazie a due ulteriori costrutti geometrici inediti e derivati da quinconce, rispettivamente definiti in questo studio: *progressione statica dei cerchi concentrici* e *progressione dinamica dei cerchi scalari*, con cui è possibile gestire una disposizione di geometrie che passano da un ordine statico a uno dinamico, per proporzionare le tre dimensio-

¹³ ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, ivi, p. 68

ni spaziali dell'edificio in coerenza con gli elementi decorativi in esso contenuti, e da cui hanno avuto origine a loro volta. (fig.2)¹⁴

In questo scenario la *regola dimensionale* conforma l'unico dato oggettivo di partenza, identificato nella misura del lato del quadrato planimetrico pattuita, alle Prescrizioni criptiche custodite nella cupola.

La misura del lato del quadrato planimetrico nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio corrisponde a m 10,31. La sua altezza misura circa m 15,22, e questa dimensione verticale è confermata dalle relazioni di proporzionalità tra i due costrutti derivati dal quinconce.

La comune matrice di derivazione, il quinconce, rende inevitabilmente i due sistemi intimamente interconnessi e complementari.

La "*progressione statica*" definisce lo sviluppo regolare con ritmo crescente e costante di cerchi concentrici equidistanti, e caratterizza la trama compositiva planimetrica della chiesa e dei decori pavimentali delle nove campate.

Nella "*progressione dinamica*" il ritmo progressivo è variabile nell'ordine frazionario di $\frac{1}{2}$, e definisce l'ordito progettuale delle altezze, relative e assolute, nella sezione della chiesa.

La complementarità di questi due costrutti sintetizza, nella reciprocità speculare pavimento-cupola, tutti i gradi di proporzionalità codificati delle tre dimensioni della chiesa: lunghezza, profondità e altezza, e li sincronizza organicamente con le geometrie degli apparati decorativi musivi e pavimentali.

I due costrutti interagiscono già ad un ritmo sincronico, e compongono la tessitura volumetrico-spaziale tra spazio e decori in una combinazione progressiva di cerchi proporzionali che si arresta nella definizione assoluta dell'altezza geometrica della chiesa, ovvero la distanza che intercorre tra il piano di calpestio e l'intradosso della cupola.

La disposizione di tre cerchi, di una delle due terne assiali insite nel quinconce, sembra avere un riscontro con ciò che Panofsky, per introdurre i parametri del canone del Manuale del Monte Athos, definisce: lo *schema bizantino dei tre cerchi*.¹⁵

Panofsky prende a riferimento della sua analisi il volto del Cristo su cui fa corrispondere la reciprocità geometrica di tre cerchi concentrici

¹⁴ ANGELO MARIA DOLCEMASCOLO, *I costrutti geometrici nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 2025, pp. 26, 112, 215

¹⁵ ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, ivi, p. 83

dove: il cerchio esterno definisce le proporzioni dell'aureola, il cerchio intermedio i contorni di capelli e barba, e il cerchio interno, più piccolo, ne definisce il Viso.

L'equidistanza dei tre cerchi è regolata da una disposizione assiale progressiva di cerchi equivalenti il cui diametro corrisponde al raggio del cerchio che definisce il Viso, e quindi sottomultipli di esso.

Panofsky recupera la teoria che riporta le dimensioni del corpo umano alla lunghezza del *viso* (*quadrato=testa/faccia/viso*), assunto quale unità di misura e «sede dell'espressione spirituale», secondo cui la lunghezza totale della figura, nella tradizione bizantina, doveva corrispondere a nove unità, o *visi*.¹⁶

Le proporzioni indicate non sono più basate sulle frazioni ordinarie della classicità greca che Vitruvio, a sua volta riferendosi a Policleto, faceva corrispondere a dieci unità (facce) anziché otto.

I tre cerchi concentrici hanno i centri che coincidono in un punto situato tra gli occhi e la radice del naso, e sono equidistanti tra loro secondo un ritmo costante pari al raggio del cerchio interno più piccolo, *cerchio unitario*, che circoscrive il volto del Cristo, e qui denominati *cerchio Voltico*, il cui raggio corrisponde all'*unità modulare*, ovvero il modulo *naso*.¹⁷

A questo proposito Panofsky puntualizza che «la teoria bizantina delle proporzioni si preoccupò di definire le misure dei particolari della testa nei termini del sistema modulare, cioè prendendo come unità la lunghezza del naso», che corrisponde a un terzo della lunghezza della faccia.¹⁸

Questo tipo di modulazione consentiva all'artista di definire le misure di tutti i particolari della testa e nell'osservanza dello stato di proporzionalità delle Prescrizioni e, senza ricorrere a calcoli matematici, ma avrebbe potuto eseguire un procedimento assolutamente empirico nell'intero processo compositivo dell'icona con una costante e "inalterata" apertura di compasso, unico strumento a cui riferirsi. Il quadrato unitario *Viso* è parzializzato in nove quadrati modulari equivalenti con sviluppo costante nell'ordine di 1/3.

¹⁶ ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, ivi, pp. 84-85

¹⁷ ANGELO MARIA DOLCEMASCOLO, *I costrutti geometrici nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 2025.

¹⁸ ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, ivi, p. 83

In questo caso però, anche se occupassimo i cinque settori dispari con cinque cerchi modulari otterremmo una disposizione a quinconce che non ha ancora nessuna relazione geometrica con l'iconografia del Viso.

Panofsky per tracciare i *tratti del Viso*, o *punti d'espressione*, fa riferimento ai soli cerchi concentrici: «le pupille degli occhi di solito cadono a mezzo della distanza tra la radice del naso e il primo cerchio, e la bocca divide lo spazio tra il primo e il secondo cerchio in due segmenti che stanno in rapporto tra di loro come 1:1 oppure 1:2 (nel canone del Manuale del Monte Athos)». ¹⁹

Ci si sta dunque riferendo a un sistema di cerchi ancora più piccoli, tratto dallo stesso schema dei tre cerchi individuato da Panofsky, in cui il *cerchio modulare* interno al *cerchio Voltico* diventa il vettore del sistema. Ciò significa che il quinconce, pur essendo la matrice geometrica dei due costrutti, è a sua volta derivato da un sistema di riferimento ancora più ridotto, che può essere sintetizzato in una terna di cerchi modulari sovrapposti in ragione di $\frac{1}{2}$.

Dalla terna di cerchi modulare è possibile, infatti, avviare il processo compositivo della costruzione geometrica del quinconce. Si ruota di 90° una copia dei due cerchi esterni attorno al centro del cerchio centrale così da formare, con i precedenti, una disposizione a croce. I cinque cerchi così disposti formano il costrutto di relazione del quinconce all'interno del *cerchio Voltico*. La sovrapposizione e l'accostamento dei cinque cerchi crea punti di tangenza e punti secanti che, come accenna Panofsky, nella grammatica compositiva del Volto del Cristo Pantocratore, coincidono con i *punti d'espressione*.

Gli stessi punti secanti dei quattro cerchi periferici, se riportati in pianta, segnano i punti in cui sono collocate le quattro colonne. Pur rimanendo nell'ambito di un impianto centrico, la differenza tra il sistema interno al quadrato *Viso* e quello interno al cerchio *Voltico*, è apprezzabile in termini di distribuzione spaziale. Nell'ipotesi che il diametro del *cerchio Voltico* abbia lunghezza pari a Y, se tracciamo i quattro assi passanti per i punti secanti dei cerchi periferici, ricaviamo un ritmo planimetrico di tipo $\frac{1}{4}Y$, $\frac{1}{2}Y$, $\frac{1}{4}Y$, diverso dal ritmo $\frac{1}{3}Y$, $\frac{1}{3}Y$, $\frac{1}{3}Y$ del quadrato unitario. In questo modo la centralità dello spazio planimetrico risulta rafforzata e più pertinente alle esigenze gerarchiche della

¹⁹ ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, ivi, p. 83.

liturgia, in quanto formato da una campata quadrata centrale più grande (A), il *Naos*, e quattro campate angolari quadrate più piccole (B), a loro volta interposte, da quattro campate rettangolari (C). (fig.3)

I rapporti di proporzionalità derivano dal costruito di base composto esclusivamente da cerchi e confermano un modo di procedere per schemi.

Questo procedimento si intona alle scoperte in campo matematico del periodo, riferite agli studi di Al-Khwarizmi, che codifica le prime *formule*, o regole, in campo algebrico.

Una delle sei equazioni formulate da trova assoluto riscontro nella correlazione del sistema di proporzionalità come dimostra questo studio, cui si è ricorso per razionalizzare in termini oggettivi geometrico-matematici l'intero processo compositivo, indistintamente, del manufatto architettonico e dei decori in esso contenuti.

A proposito del modulo, Panofsky scrive: «Anche se questo modulo può derivare da fonti ancora più antiche, non dovrebbe però risalire oltre il tardo ellenismo, a un'epoca in cui l'intera concezione del mondo si trasformò non senza influssi orientali, alla luce della mistica dei numeri, e in cui, con grande spostamento dal concreto all'astratto, la stessa matematica antica, [...] subisce la sua aritmetizzazione».²⁰

In genere la formula è la standardizzazione del processo che dal caso "concreto" sintetizza in "astratto" la decodifica della soluzione.

Il processo algebrico agevola una metodologia d'intervento di tipo empirico che, rispetto a quella scientifica, si basa sull'applicazione di formule codificate, desunte da processi matematici a seguito di dimostrazioni scientifiche di casi specifici che esigono lo stesso iter per ottenere soluzioni differenti e senza ricorrere a complicati calcoli matematici, ma confermerebbe l'uso del compasso, calibrato su un'apertura costante e invariata, quale unico strumento di "calcolo" con cui eseguire l'intera composizione.

In termini algebrici, l'impianto planimetrico appena descritto è quindi sintetizzabile con la formula codificata da Al-Khwarizmi: $ax^2 + bx = c$; di cui a = area del quadrato interno A; b = area dei quattro quadrati angolari B; e infine c = area dei quattro rettangoli C.

La somma di tutti gli elementi dà Y^2 , area del quadrato di lato Y,

²⁰ ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, ivi, p. 81

dove l'area del quadrato planimetrico Y^2 è la somma dell'area del quadrato centrale A , quattro volte l'area del quadrato piccolo angolare B e quattro volte l'area del rettangolo C .

Il sistema algebrico consente di operare sullo schema indipendentemente dalla misura e sottintende in qualche modo il concetto di *modello* o, quanto meno, l'osservanza del processo empirico codificato.

Lo stesso metodo empirico utilizzato per collocare le colonne consentirebbe di individuare le analogie che associano il Viso del Cristo Pantocratore alla pianta e alla sezione della chiesa.

Se ruotiamo di 180° il *quinconce* interno al *cerchio Voltico*, in aggiunta al cerchio che definisce la posizione della bocca, notiamo che il costruito che definisce il Viso e quello planimetrico della chiesa, sono assolutamente sovrapponibili.

Se associamo inoltre al costruito planimetrico il cerchio che definisce il Volto fino a comprendere il mento, otteniamo lo schema geometrico di proporzionalità che definisce la sezione della chiesa. (fig.4)

Con il riferimento ai due costrutti derivati, dei cerchi scalari e dei cerchi concentrici, la definizione di pianta e sezione diventa ancora più puntuale.

La posizione dei punti delle quattro colonne al centro del quadrato planimetrico segna l'inizio dell'intero processo compositivo-progettuale della chiesa che si articola in due fasi distinte e complementari: l'aspetto compositivo riguarderà prevalentemente la pianta per poi "trasferire" gli stessi gradi di proporzionalità per definire la sezione da cui si avvia il processo progettuale con cui determinare quota altimetrica, ampiezza e piano di posa per l'installazione della cupola, ovvero, stabilisce l'altezza geometrica interna della chiesa.

Perché è stato necessario riferirsi a questi due sistemi geometrici?

Il *cerchio planimetrico* col *quinconce* inscritto è il sistema di transizione dall'espansione concentrica orizzontale a quella progressiva decrescente verticale.

A differenza di ciò che si verifica in pianta, la *progressione dinamica dei cerchi scalari*, mediante multipli e sottomultipli, consente, sul piano verticale, di dimensionare ritmicamente in senso ascendente le altezze relative interne secondo gradi di proporzionalità decrescenti.

Come per l'alternanza delle variabili planimetriche: $\frac{1}{4}Y$, $\frac{1}{2}Y$, $\frac{1}{4}Y$, anche per i cerchi concentrici il ritmo è costante. Ciò consente di riportare la distribuzione planimetrica a un'unica variabile che corri-

sponde a $\frac{1}{8}$ del modulo *naso*. La distribuzione planimetrica è regolata da rapporti di proporzionalità dei cerchi concentrici a sviluppo costante, esattamente come accade nella costruzione compositivo-icografica del Volto del Cristo Pantocratore e sarà, quindi, regolata secondo lo stesso schema della *progressione statica dei cerchi concentrici*, come avviene nell'unità *Viso*.

Se facciamo ruotare di 90° il sistema cerchio-planimetrico/quinconce attorno all'asse, ad esempio, Nord-Sud il sistema si ribalta dal piano orizzontale a quello verticale, per stabilire con la progressione dinamica i gradi di proporzionalità altimetrici.

Questa rotazione determina la trasposizione dei rapporti di proporzionalità dalla planimetria alla sezione. Se per determinare i gradi di proporzionalità in planimetria si è fatto ricorso al costruito dei cerchi concentrici, nella sezione i gradi di proporzionalità saranno ricavati dal riferimento al costruito dei cerchi scalari.

Il raggio del cerchio planimetrico segna l'altezza delle quattro colonne, gli sviluppi successivi della progressione dinamica consentiranno di individuare lo sviluppo altimetrico del parallelepipedo basamentale, del tamburo e della cupola.

La sovrapposizione di colonne, tamburo e cupola forma il nucleo centrale della chiesa. Se escludiamo le colonne, l'insieme di tamburo e cupola ci rimandano a un chiaro elemento tipologico dell'architettura islamica, la *qubba*, che nella sua forma più astratta si compone di un cubo di base sormontato da una semisfera.

Anche in questo caso i suoi rapporti matematici sono esprimibili secondo lo stesso grado scalare che, nella sua forma più arcaica, equivalgono a 1 per lo sviluppo altimetrico del cubo e $\frac{1}{2}$ per la cupola. In realtà l'evoluzione dell'archetipo basato sulla proporzione della *qubba* è un processo complesso dove generalmente prevale il valore incrementale di $\sqrt{2}$.²¹

I cerchi della progressione scalare risentono di un ritmo regressivo costante, secondo un grado di proporzionalità frazionaria di $\frac{1}{2}$, ovvero, il diametro di ciascuno dei cerchi sarà pari alla metà del diametro del cerchio che lo precede, e quindi il doppio rispetto al cerchio successivo.

²¹ ANGELO MARIA DOLCEMASCOLO, *I costrutti geometrici nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 2025, pp. 178/184

Questo stesso ritmo, forse non a caso, è anche esprimibile in termini musicali.

A tale proposito, secondo Panofsky è anche possibile che in origine le misure dei tre cerchi potessero essere ispirate a numeri sacri, che fa risalire ai Fratelli della Purezza, una confraternita di eruditi arabi: «Faccendo parte di una cosmologia “armonistica”, non si pensava che esso potesse fornire un metodo per la resa pittorica della figura umana; suo scopo era invece d’introdurre a una vasta armonia unificante tutte le parti del mondo mediante corrispondenze numeriche e musicali». ²²

La progressione dinamica di fatto sottintende *corrispondenze numeriche e musicali* che possiamo associare a ciò che in ambito musicale è comunemente definito: *intervallo di ottave*.

Nella scala tonale accade che: se rapportassimo, ad esempio, i valori del salto di due ottave corrispondenti a 110 Hz e 440 Hz alla riduzione di un’ottava avremmo: $\text{Hz } 440 : 2 = \text{Hz } 220$ (primo salto di ottava); $\text{Hz } 220 : 2 = \text{Hz } 110$ (secondo salto di ottava).²³

Una variazione armonica analoga si verifica con la stessa frequenza ritmica nella proporzionalità armonico-matematica dei cerchi scalari.

Se spostiamo l’attenzione sui neumi e analizziamo questa volta la “durata” (sviluppo) relativa di ciascuna circonferenza rispetto alla precedente e alla successiva, e l’associamo al valore della durata delle note musicali, che vanno dalla semibreve alla semibiscroma, si verifica una interessante coincidenza di rapporti frazionari tra il ritmo progressivo della sezione della chiesa e la durata del suono della nota.

Il ritmo progressivo scalare dello sviluppo altimetrico della sezione sembra, quindi, seguire lo stesso sviluppo temporale nel riferimento alle sette circonferenze scalari sovrapposte.

In ambito iconografico la progressione di cerchi scalari risulta più pertinente a individuare tutti i gradi di proporzionalità nelle icone che riproducono figure stanti articolate, come nel caso del Pantocratore nella cupola di Santa Maria dell’Ammiraglio, in cui prevale la dimensione verticale.

²² ERVWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, ivi, p. 81

²³ Nella cultura musicale occidentale l’intervallo fra due suoni di cui uno ha frequenza doppia dell’altro si chiama intervallo di ottava. Lo stesso intervallo nell’antichità veniva chiamato diapason <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/linguaggio/intervallo.htm#:~:text=Nella%20cultura%20musicale%20occidentale%20l,suono>).

Lo sviluppo dei cerchi del costruito è inscrivibile all'interno di un triangolo, in cui ciascuno dei cerchi della progressione dinamica, oltre a essere tangenti tra di loro, sarà tangente ai due lati obliqui del triangolo.

Questa immagine rientra, inoltre, in una tripartizione circolare riconducibile a tre circonferenze sovrapposte e allineate sull'asse verticale centrale, ciascuna delle quali corrispondente a quattro *cerchi Voltici*.

Si tratterebbe della stessa tripartizione circolare riscontrabile nel Viso dell'icona e in parte anche nell'immagine iconica del Cristo, dall'aureola ai piedi.

Il frazionamento di questo triangolo secondo i sottomultipli circolari, evidenzia una combinazione progressiva di pattern triangolari oggi riconducibili ai triangoli di Sierpiński. (fig.5)

Le tessere lapidee dei mosaici pavimentali sono prevalentemente triangolari e utilizzate per comporre altre forme: quadrati, rombi, esagoni, ecc. (fig.6)

La progressione dinamica culmina in sezione nella coincidenza del centro del settimo cerchio della progressione scalare che intercetta la curvatura della cupola.

La dimensione del settimo cerchio coincide esattamente con la dimensione del *cerchio Voltico* del Cristo Pantocratore della cupola e corrisponde alla quindicesima parte della parzializzazione del *cerchio Pantocratico* nell'intradosso della cupola inclusa la cornice.

La curvatura della cupola risentirebbe dell'effetto di una costruzione che troverebbe riscontro nei moti astrali relativi che la Terra compie attorno al Sole, uno di rotazione attorno al proprio asse terrestre l'altro di rivoluzione attorno all'asse dell'eclittica. Questa coincidenza consentirebbe di determinare i parametri progettuali della cupola (ampiezza e piano di posa) e fissa nel centro del settimo cerchio scalare l'altezza geometrica interna della chiesa.²⁴ L'asse terrestre e l'asse dell'eclittica hanno un'inclinazione relativa che, all'epoca della costruzione della chiesa, anno 1143, poteva corrispondere a circa 23,23°.²⁵

Se facciamo passare l'asse terrestre verticale per il punto baricentri-

²⁴ ANGELO MARIA DOLCEMASCOLO, *I costrutti geometrici nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 2025, p. 166.

²⁵ https://it.wikipedia.org/wiki/Inclinazione_assiale

co della chiesa e l'asse dell'eclittica per il punto medio di uno dei lati del quadrato planimetrico, andremo a posizionare il sistema degli assi terrestri sul piano della sezione.

Data l'inclinazione relativa dei due assi, questi si incrociano in un punto preciso per poi proseguire oltre. La rotazione dell'asse dell'eclittica rispetto all'asse terrestre descrive due coni opposti al vertice. La base circolare del cono inferiore si posiziona a coincidere col cerchio planimetrico, così che il cono superiore rovesciato descriverà una serie di cerchi di cui solo uno interverrà nella progettazione della chiesa.

Se tracciamo una retta orizzontale passante attraverso (D) il punto di tangenza tra il quinto e il sesto cerchio della progressione scalare in sezione, questa intercetta l'asse dell'eclittica nel punto (C).

Ribaltiamo il punto (C), in maniera speculare rispetto all'asse della chiesa, in (C1) e otteniamo due punti equidistanti che in associazione al punto centrale del settimo cerchio (D) formano una terna di punti (C, D, C1), attraverso cui passa la curva che coincide con l'arco di curvatura della cupola. (fig.7)

Questo processo consente di definire lo sviluppo geometrico della cupola e la sua esatta collocazione altimetrica. Così facendo il centro del settimo cerchio segna l'esatta estensione nella sezione della chiesa, ovvero, definisce l'altezza geometrica e, quindi, il progetto della chiesa.

Il cerchio alla base del cono descritto dalla rotazione dell'asse dell'eclittica traccia una circonferenza che coincide con il cerchio esterno che incornicia l'icona del Pantocratore nell'intradosso della cupola e in quanto inedito, è stato definito in questo studio *cerchio Pantocratico*. Questo cerchio così derivato, data la sua distanza dal cerchio planimetrico, sancisce gli stessi gradi di proporzionalità di pianta e sezione, e l'icona Pantocratica "incarna" al suo interno i due costrutti complementari.

Il cerchio Pantocratico di Santa Maria dell'Ammiraglio ha un diametro che corrisponde a quindici cerchi Voltici, di cui l'icona, in esso contenuta, corrisponde a tredici cerchi Voltici, e la cornice, a doppio ordine di cerchi, ha uno spessore che corrisponde a un *cerchio Voltico*.

Il processo ciclico compositivo continua con la rotazione di 90° del settimo cerchio della progressione scalare con cui trasferire nuovamente il sistema dal piano verticale a quello orizzontale o, più precisamente, nel piano emiciclico intradossale della cupola. Con questa rotazione, il settimo cerchio scalare verticale va a sovrapporsi all'ottavo

dei tredici cerchi che compongono l'icona del Pantocratore interno al doppio ordine della cornice.

Questo cerchio segna il punto baricentrico della composizione e ricade all'altezza dell'ombelico dell'icona.

In questo modo, il sistema dinamico di geometrie circolari conclude il suo sviluppo ciclico esattamente nel punto da cui ha avuto inizio, nel punto di coincidenza di A (Principio) e Ω (Fine), ma dopo avere stabilito tutte le relazioni armoniche, che riconducono contenuto e contenitore alle stesse regole di proporzionalità.

Questo sistema di relazioni sembra confermare un metodo empirico di procedere nella composizione della spazialità interna dell'architettura di chiese arabo-bizantina a pianta centrica in periodo normanno in Sicilia e in altre parti del Meridione d'Italia, così come dimostrano altri esempi di chiese coeve, tra cui SS. Trinità di Delia e S. Nicolò Regale a Mazara. Ciò non esclude che l'analisi sia estendibile ad altre strutture monumentali di ordine religioso e civile a Palermo e nel Meridione d'Italia, e che abbia potuto influenzare la metodologia compositiva di artisti e architetti anche di epoche successive e in altre aree della penisola, come farebbero presupporre recenti verifiche in corso di studio.

In Santa Maria dell'Ammiraglio il costruito del quinconce incarna la regola di una metodologia organica compositivo-progettuale di un manufatto architettonico composto di sistemi cellulari coerenti e sovrapponibili, per omologare, con i moti astrali della Terra, lo spazio cosmico, eterno e infinito, a un ritmo costante e progressivo, per orientare l'uomo nel percorso di redenzione.

Questa sorta di racconto di pietra, scritto col compasso, questa parte infinitesimale eppure essenziale della storia delle vicende dell'architettura, fa riaffiorare nel circoscritto i segni della regola e della variazione.

Nelle chiese arabo-bizantine in periodo normanno tutto questo è tangibile, inconfutabile, calcolabile.

ABSTRACT

Nella Palermo normanna il sincretismo culturale arabo-bizantino si consolida nello stesso costrutto geometrico del quinconce. Un DNA che rende questi due organismi culturalmente compatibili, con cui entrambi esprimevano sul piano bidimensionale i più alti valori spirituali nella propria tradizione artistico-decorativa e attraverso cui, in quest'ambito, trovano il loro grado di compatibilità culturale che si concreta in un nuovo lessico di forme spazio-volumetriche della tridimensionalità della chiesa.

Le relazioni geometrico-spaziali della chiesa evidenziano il processo di sintesi tra due tracciati geometrici complementari derivati dal quinconce: la progressione statica dei cerchi concentrici e la progressione dinamica dei cerchi scalari.

I due costrutti, dei cerchi concentrici equidistanti con cui definire gli aspetti compositivi planimetrici della chiesa, e quello dei cerchi scalari, l'ordito progressivo con cui stabilire le dimensioni verticali relative nella sezione e culmina nella determinazione dell'altezza geometrica assoluta, si fondono e svaniscono del tutto nell'interpretazione iconografica nell'intradosso della cupola.

Il riscontro di riferimenti razionali in una metodologia empirica con cui concepire e realizzare uno spazio urbano intonato su relazioni geometrico-musicali, rimandano a conoscenze scientifiche attinenti a una cosmogonia geocentrica che identifica nella complementarità di cerchi e quadrati una grammatica compositiva tale da rendere questo organismo architettonico commensurabile.

In Norman Palermo, the Arab-Byzantine cultural syncretism consolidates within the geometric construct of the quincunx. This DNA renders these two organisms culturally compatible, through which both expressed the highest spiritual values in their artistic-decorative tradition on a two-dimensional plane, and through which they find their degree of cultural compatibility that materializes in a new lexicon of three-dimensional spatial-volumetric forms in the church. The geometric-spatial relationships of the church highlight the synthesis process between two complementary geometric patterns derived from the quincunx: the static progression of concentric circles and the dynamic progression of scalar circles. These two constructs merge and dissolve entirely in the iconographic interpretation of the dome's intrados, revealing rational references in an empirical methodology for conceiving urban space attuned to geometric-musical relationships.

SAGGI

Andrea Giordano e Gianmario Guidarelli¹

STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ,
DIGITAL HUMANITIES E RAPPRESENTAZIONE DIGITALE:
IL PROGETTO DI RICERCA SULL'INSULA DI SAN FANTIN

Il ruolo delle *digital humanities* nella narrazione storica e in particolare nella divulgazione di temi inerenti la storia dell'architettura e della città è sempre più importante e presente in pubblicazioni, mostre e *devices* per il turismo.

Utilizzando un modello digitale, i ricercatori possono creare una rete di fonti visive, archivistiche e bibliografiche che possono essere usate sia in sede di ricerca che come base per una adeguata strategia di divulgazione dei risultati. Infatti l'adozione di tecnologie digitali come i sistemi informativi geografici, le tecniche di mappatura geospaziale e le piattaforme di gestione e modellazione dei dati costituisce una straordinaria opportunità di rinnovare la storia dell'architettura e della città e il modo di interfacciarsi con un pubblico di studiosi, ma anche di non addetti ai lavori come cittadini, turisti e utenti di istituzioni culturali.

Una delle caratteristiche più importanti e innovative di questo nuovo approccio è la sua multidisciplinarietà, che richiede un modello di ricerca collaborativo e permette, al contempo, di coinvolgere studenti, laureandi e giovani ricercatori in gruppi di ricerca già consolidati. Un esempio virtuoso di queste opportunità è il gruppo di ricerca, attivato presso l'Università degli studi di Padova (Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale-ICEA) coordinato dagli scriventi e formato da Tommaso Sandon, Carlotta Zaramella e Erica Baldini, i cui risultati sono presentati nel saggio pubblicato in questa sede.

I. Un progetto di ricerca multidisciplinare

Presso il dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale (ICEA) è attivo un gruppo di ricerca che, in collaborazione con Duke

¹ I due autori hanno condiviso la redazione del saggio. In particolare Gianmario Guidarelli ha scritto la prima sezione, Andrea Giordano la seconda.

University, lavora da anni su questi temi, nel progetto *Visualizing Venice* (<https://www.visualizingvenice.org>).

Nel contesto di questo progetto, alcune insule di Venezia sono state sottoposte ad un'approfondita indagine storico-archivistica per ricostruire le vicende di urbanizzazione attraverso i secoli e visualizzarne le trasformazioni in appositi filmati e prodotti multimediali. I diversi "cantieri di lavoro" hanno interessato finora le insule della Biennale, di SS. Giovanni e Paolo², di Sant'Agnese (con un videoallestimento nelle Gallerie dell'Accademia)³ e del Ghetto (nell'ambito della mostra sul Cinquecentenario della istituzione del Ghetto, curata da Donatella Calabi)⁴. Nel 2024 sono state discusse da Tommaso Sandon, Carlotta Zaramella e Erica Baldini tre tesi di laurea in Ingegneria Edile-Architettura che si sono proposte di studiare l'isola di San Fantin e, in particolare, il suo campo con i tre edifici monumentali: la chiesa e la ex Scuola di San Fantin (oggi sede dell'Ateneo Veneto) e il Teatro la Fenice. In base ad una convenzione tra il Dipartimento ICEA e l'Ateneo Veneto i tre giovani ricercatori hanno potuto continuare la loro ricerca realizzando quattro filmati, nell'ambito di un progetto finanziato dal bando "Cultura 2024" della Fondazione di Venezia, in collaborazione con il Patriarcato di Venezia e la Fondazione Gran Teatro La Fenice. I quattro filmati, che costituiscono l'esito di questa ricerca, sono stati presentati nella sede dell'Ateneo Veneto il 13 gennaio 2025 e saranno resi disponibili al pubblico in diverse modalità. A questa ricerca ha collaborato anche Myriam Pilutti Namer, autrice, insieme a Giulia A.B. Bordi, di un saggio presentato in questa stessa sede.

L'isola di San Fantin è una delle aree di più antica urbanizzazione di Venezia. Pur nelle sue limitate dimensioni, presenta una notevole concentrazione di edifici monumentali raccolti intorno al campo, vero e proprio baricentro dell'isola: la chiesa di San Fantin, la Scuola di San Fantin (o dei Picai, oggi Ateneo Veneto) e il teatro La Fenice. Le plurisecolari vicende costruttive di ognuno di questi tre edifici sono caratterizzate da numerose campagne di ricostruzione che ne hanno segnato non solo la forma, ma anche il ruolo che hanno assunto nella società veneziana, ancora oggi al centro della vita della città.

² <https://www.youtube.com/watch?v=Nb3DRfdixSM>.

³ https://www.youtube.com/watch?v=u_YbtWzux4.

⁴ <https://www.visualizingvenice.org/visu/archives/249>.

Le vicende di questi edifici monumentali però, sono interrelate strettamente con lo spazio urbano: non solo il campo ma il reticolo di calli e ponti che uniscono l'insula al resto della città. In questo caso è evidente, peraltro, lo stretto rapporto tra l'architettura monumentale e quella cosiddetta "minore", così peculiare del contesto veneziano. Sul campo di San Fantin una chiesa parrocchiale ricostruita grazie alla munificenza del cardinale Zen, un piccolo edificio riconvertito a sede di una delle più prestigiose Scuole veneziane, e uno dei più importanti teatri del mondo edificato nel luogo di un complesso residenziale cinquecentesco della Scuola Grande di San Rocco costituiscono uno dei più significativi complessi monumentali della città.

Il progetto di ricerca si proponeva di riallacciare tutti questi rapporti, ripercorrendo con nuovi affondi archivistici le vicende del campo e dell'insula nella sua completezza, grazie all'uso sistematico degli strumenti delle *digital humanities*. In base a queste ricerche è stato realizzato un modello dell'insula nello stato attuale le cui trasformazioni possono essere visualizzate nelle principali tappe dal medioevo ad oggi. In questo modo è stato possibile visualizzare le trasformazioni del campo nella storia più generale dell'insula.

I quattro filmati che sono stati realizzati in base a queste ricerche sono concentrati rispettivamente sull'insula, il campo, la Scuola di San Fantin e la chiesa. La narrazione dei filmati consiste nella visualizzazione delle trasformazioni di spazi ed edifici secondo modalità multimediali che associano visivamente fotografie, documenti d'archivio e testi plurilingue in modo da coinvolgere ed informare turisti, visitatori dei tre monumenti e cittadini.

II. Storia e rappresentazione digitale

Quanto sviluppato ci fa comprendere l'effettiva trasformazione dei modi in cui possiamo rappresentare il mutamento e lo sviluppo urbano e delle sue architetture nel tempo attraverso le tecnologie digitali: infatti, mappe animate, in relazione a linee temporali, e modelli 3D georeferenziati ci permettono di rappresentare la creazione di una città e dei suoi edifici come un processo continuo, potendo rendere visibile anche come lo spazio urbano/architettonico rispecchi i cambiamenti sociali, economici, religiosi e politici. Quindi le nuove tecnologie convergono verso narrazioni innovative della storia di una città e dei suoi edifici, ma anche della sua popolazione, laddove l'utilizzo di mezzi

innovativi di comunicazione, visualizzazione e realtà aumentata - formati dinamici e coinvolgenti accessibili tramite Internet, dispositivi portatili, mostre interattive e una varietà di strumenti di apprendimento - consentono un racconto esaustivo della storia di luoghi, spazi e società. Pertanto, quanto prodotto risulta potenziato dai mezzi tecnologici con risultati anche "immateriali". Tale operato si accresce inoltre di sfumature ecumeniche, poiché i contenuti digitali, resi pubblici online, possono essere considerati come nuovi punti di partenza per ulteriori approfondimenti da parte di tutti gli interessati. In questa maniera, il sistema di conoscenza innescato da un sapere multimediale si presenta aperto e dinamico; all'interno di questo ambiente scientifico tutti - appassionati, studenti, critici o semplici curiosi - possono contribuire in momenti successivi con i loro apporti e le proprie intuizioni. Quando nel Rinascimento Leonardo mette a confronto il mondo della rappresentazione con quello della scrittura, sostenendo la supremazia del primo sul secondo, egli arriva a considerare la capacità comunicativa della pittura alla stessa stregua di una poesia muta, perché essa è in grado di toccare i sensi e far conoscere i fatti in un solo sguardo e senza l'ausilio delle parole. Viceversa, egli definisce la poesia una pittura cieca, cioè un'immagine che si forma nella mente solo dopo aver ascoltato il lento susseguirsi delle parole. Questo progetto ha quindi come obiettivo il superamento dei limiti cristallizzati di spazio e di tempo della rappresentazione rinascimentale; il supporto fornito dalle Information and Communication Technologies (ICT) permette la creazione di modelli 3D ricchi di dati che possono essere adoperati per l'analisi e le simulazioni relative alle trasformazioni dello spazio urbano e dell'architettura. E non solo. L'uso avanzato di modelli intelligenti ed interoperabili - BIM (Building Information Modeling) - ha esteso il campo di applicazione ben oltre le tre dimensioni, inglobando in sé concetti come il tempo, le misurazioni digitali compiute sul campo, la documentazione storica raccolta in archivio, i materiali costruttivi, etc. Un modo semplice per comprendere l'ampia gamma di possibilità che si apre nel mondo virtuale consiste nel pensare tale modello 3D come una piattaforma in cui è possibile, al di là del dato formale, caricare molte altre informazioni, che a loro volta possono essere organizzate e stratificate nel tempo. Dal punto di vista metodologico, i tre giovani ricercatori, oltre ad una approfondita indagine storico-architettonica, hanno compiuto un rilievo dell'insula a partire dalle basi cartografiche

già esistenti e un rilievo dei tre edifici oggetto della ricerca, per poi arrivare ad un modello interattivo ed interoperabile. Quanto prodotto dai tre ricercatori ci consente quindi di capire l'importanza della collaborazione scientifica tra le discipline della Storia dell'architettura e della città con quelle del Disegno e della Rappresentazione, sviluppando una interazione in tutte le sue fasi, dalla registrazione dello stato di fatto di un ambiente urbano attraverso il suo rilievo digitale – laser scanner e fotogrammetria – all'interpretazione della documentazione storica (catasti, mappe, vedute urbane, incisioni, dipinti, piante, prospetti e sezioni degli edifici); dalla ricostruzione dei documenti nello spazio virtuale per mezzo di modelli 3D alla divulgazione delle interpretazioni analitiche a diversi livelli di complessità, coinvolgendo il turista, lo studente e lo studioso.

La rigida e antica dicotomia che vede contrapposta la pittura (rappresentazione) alla poesia (scrittura/storia) è definitivamente superata, perché la modellazione 3D dell'architettura e della città permette di generare vere e proprie immagini parlanti in un mondo virtuale pluridimensionale e in divenire.

Quindi, il carattere narrativo e non semplicemente descrittivo di ognuno di questi filmati, insieme ad una particolare cura dedicata alla resa grafica delle ricostruzioni storiche, hanno avuto una significativa ricaduta sulla loro qualità estetica.

Ognuno dei video sarà visibile in un website apposito e *in situ* tramite QR code accessibile con comuni devices (telefoni cellulari) o tramite allestimenti multimediali (schermi, proiezioni su parete ecc.); ogni filmato potrà così costituire una base informativa preparatoria alla visita vera e propria. Grazie ad essi i visitatori potranno approfondire i singoli temi esposti nei filmati, costituendosi come base per future ricerche specialistiche e potranno affiancare anche i prossimi usi degli spazi degli edifici monumentali (concerti, mostre, eventi culturali).

ABSTRACT

Il saggio, strettamente collegato a quello seguente, si propone di discutere i principi metodologici adottati nella ricerca sull'isola di San Fantin. La relazione tra storia dell'architettura e della città e la disciplina del disegno e della rappresentazione trovano oggi nell'ambito delle digital humanities

un fecondo contesto di collaborazione. Si tratta non solo di garantire un'adeguata cornice narrativa (che si concretizza in output diversificati: video, website, app...) per divulgare i risultati della ricerca storica, ma di costituire un laboratorio di collaborazione tra diversi strumenti interpretativi dove la modellazione non è solo l'esito finale della ricerca, ma ne è parte integrante. Infatti, attraverso l'uso della modellazione i ricercatori possono ottenere due importanti risultati in sede di indagine storico-archivistica; da un lato il modello può costituire la base per organizzare una rete di fonti visive, archivistiche e bibliografiche, che peraltro costituiscono un archivio di dati per impostare un'adeguata strategia di divulgazione dei risultati. Dall'altra, la modellazione permette di visualizzare ipotesi alternative di configurazioni di edifici non più esistenti o di fasi costruttive precedenti di edifici esistenti. Lo storico potrà quindi interagire con l'esperto di rappresentazione per scegliere l'ipotesi più probabile. In questo modo l'adozione di queste tecnologie digitali permette di rinnovare la storia dell'architettura e della città in relazione anche ad un pubblico più vasto.

This essay, closely connected to the following one, aims to discuss the methodological principles adopted in research on the San Fantin insula. The relationship between architectural and urban history and the discipline of drawing and representation finds today, within digital humanities, a fertile context for collaboration. This involves not only ensuring an adequate narrative framework (realized through diversified outputs: videos, websites, apps...) to disseminate historical research results, but establishing a collaborative laboratory between different interpretive tools where modeling is not merely the final research outcome, but an integral part of it. Through modeling, researchers can achieve two important results in historical-archival investigation: on one hand, the model can constitute the basis for organizing a network of visual, archival, and bibliographic sources, which moreover constitute a data archive for establishing an adequate strategy for disseminating results. On the other hand, modeling enables visualization of alternative hypotheses for configurations of no longer existing buildings or previous construction phases of existing buildings. Historians can therefore interact with representation experts to select the most probable hypothesis. In this way, adopting these digital technologies enables the renewal of architectural and urban history in relation to a broader public as well.

Erica Baldini, Tommaso Sandon e Carlotta Zaramella

L'ARCHITETTURA DELL'INSULA DI SAN FANTIN A VENEZIA:
L'EVOLUZIONE DI UN'ISOLA TRA STORIA E INNOVAZIONE DIGITALE¹

*Introduzione. L'insula di San Fantin:
storia, architettura e trasformazioni urbane*

Studiare l'evoluzione di un luogo significa leggerne le tracce nel tempo, comprenderne le trasformazioni e individuare le relazioni tra architettura e contesto urbano. Per farlo, è necessario combinare documenti d'archivio, mappe storiche e modellazione tridimensionale digitale, utilizzata in questa ricerca per restituire le metamorfosi dell'insula di San Fantin. Grazie a un approccio innovativo, questa ricerca ha ricostruito le metamorfosi dell'insula di San Fantin, restituendo con precisione il dialogo tra edifici e città.

L'insula di San Fantin, una delle più piccole di Venezia con una superficie di circa 17.000 mq, prende il nome dall'omonima chiesa fondata nel X secolo e si trova nel cuore del Sestiere di San Marco. Collegata alle isole circostanti da sette ponti in pietra, sei di questi conducono al campo, mentre il ponte della Fenice, intitolato a Maria Callas, offre accesso al retro del teatro. Il perimetro dell'insula è delimitato da tre canali: il Rio dei Barcaroli, il Rio de la Vesta e il Rio della Verona².

L'accesso occidentale all'insula avviene tramite il ponte di San Cristoforo, ricostruito nel 1792 dopo essere stato danneggiato durante la costruzione della Fenice³. Sul lato meridionale, due ponti, Malvasia Vecchia e Verona, collegano l'insula all'area di Sant'Angelo. Il primo, originariamente in legno, fu ricostruito in pietra con spallette in ferro⁴, mentre il secondo, noto in passato come "Ponte del Tintore", subì

¹ I tre autori hanno condiviso la redazione del saggio, in particolare l'introduzione e la conclusione. Tommaso Sandon ha scritto il paragrafo 1, Erica Baldini il paragrafo 2 e Carlotta Zaramella il paragrafo 3.

² WLADIMIRO DORIGO, *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2003, p. 760.

³ GIANPIETRO ZUCCHETTA, *Venezia ponte per ponte*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1992, p. 131.

⁴ VINCENZO MARIA CORONELLI, *Pianta Iconografica di Venezia*, 1690, n. 055.

restauri nel 1758 e 1824, fino alla definitiva ricostruzione in pietra del 1864.

Sul lato settentrionale, il ponte de' Cuoridoro, ribattezzato "de' Barcaroli" nel XIX secolo, è stato ricostruito nel secolo scorso. A est, il ponte de la Piscina de la Frezzaria, realizzato nel 1843⁵, crea un collegamento diretto tra l'area di San Marco e il teatro. Infine, il ponte de le Veste, che deve il suo nome a un'antica sartoria, fu oggetto di restauri nel 1734 e nel 1762⁶, con l'aggiunta successiva di spallette in ferro, contribuendo a definire il reticolo di connessioni che caratterizza l'isola.

Il Campo San Fantin, che occupa il 20% della superficie dell'isola, ha una conformazione a ferro di cavallo dovuta alla posizione della chiesa dedicata a San Fantino Martire che, insieme alle facciate in pietra d'Istria della Scuola di San Fantin e della Fenice ha portato alla sua progressiva monumentalizzazione.

A nord del campo l'architettura dell'edificio oggi sede dell'Ateneo Veneto richiama quella delle Scuole Grandi, con il loro dispiego di ordini architettonici e sculture⁷.

Sul lato occidentale del campo si erge il Teatro La Fenice: progettato nel 1790 da Gian Antonio Selva⁸ per sostituire il Teatro San Benedetto, il suo nome fu scelto come simbolo di rinascita della compagnia teatrale. Nel corso della sua storia, il teatro è stato due volte devastato da incendi: il primo nel 1836, seguito da una rapida ricostruzione a cura dei fratelli Meduna, il secondo nel 1996, che rese necessaria una ricostruzione filologica, basata sul motto "com'era, dov'era".

Infine, sul lato orientale si trova la chiesa di San Fantin, una delle più antiche della città. Fondata nel X secolo, fu ricostruita nel XII secolo e poi radicalmente rinnovata nel 1507. Da queste prime osservazioni sulla conformazione del campo, così monumentale nonostante le sue limitate dimensioni è partita la nostra analisi degli edifici, con una particolare attenzione ad un approccio multiscale, intrecciano

⁵ TIZIANO RIZZO, *I ponti di Venezia*, Roma, Newton Compton, 1986, pp. 193-194.

⁶ GIANPIETRO ZUCCHETTA, *Venezia ponte per ponte...*, cit., p. 133.

⁷ GIUSEPPE PAVANELLO, *La Scuola di San Fantin ora Ateneo Veneto*, Venezia, Callegari, 1914, p. 11-12.

⁸ FRANCESCO MANCINO, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I teatri di Venezia e il suo territorio: imprese private e teatri sociali*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1996, p. 189.

osservazioni sui manufatti architettonici e sulle dinamiche urbane che hanno portato alla attuale configurazione.

L'analisi dell'insula di San Fantin non si è limitata a un'indagine storico-archivistica, ma si è avvalsa di un approccio multidisciplinare che ha combinato rilievo diretto, studio delle fonti cartografiche e modellazione tridimensionale digitale. Ogni calle, ogni edificio, ogni trasformazione morfologica dell'isola è stata oggetto di uno studio dettagliato, confluito nella realizzazione di un modello tridimensionale capace di restituire visivamente l'evoluzione urbana dal Cinquecento a oggi.

Il modello digitale, elaborato attraverso un lungo processo di sovrapposizione di fonti storiche quali mappe, vedute prospettiche, catasti, ha permesso di delineare le trasformazioni dell'insula in quattro fasi principali, evidenziando l'interazione tra la crescita edilizia e l'assetto urbano. Questo metodo non solo ha consentito di documentare con accuratezza le metamorfosi del tessuto urbano, ma ha offerto anche un nuovo strumento di analisi per comprendere le dinamiche di reciproca interazione tra architettura e contesto.

La digitalizzazione non solo ha consentito di ricostruire con precisione l'evoluzione del tessuto urbano, ma ha anche reso possibile la realizzazione di video narrativi (ora disponibili online)⁹ che, attraverso animazioni e sovrapposizioni cronologiche, restituiscono in modo dinamico e immersivo il rapporto tra gli edifici e il loro contesto, secondo un approccio, mai applicato prima in modo così sistematico all'insula di San Fantin.

La realizzazione dei tre video, ai quali rimandiamo, è solo uno degli output della nostra ricerca: per mostrarne le modalità di ricerca e di lavoro per l'intersezione dei dati è utile inquadrare storicamente i tre principali edifici dell'insula: l'Ateneo Veneto, il Teatro La Fenice e la chiesa di San Fantin. (fig. 1)

⁹ I quattro video sono tutti disponibili sul canale youtube dell'Ateneo Veneto. In particolare, il video sull'insula di San Fantin è disponibile qui: <https://youtu.be/DU6VN5lXJeA>; quello sul Gran Teatro la Fenice, qui: <https://youtu.be/3fcmrRDmqXk>; quello sulla Scuola di San Fantin, qui: <https://youtu.be/UZNiPLXF6J8>; quello sulla chiesa di San Fantin, qui: <https://youtu.be/IsG2QwycyJk>.

1. *Il Gran Teatro La Fenice: dialogo tra architettura e storia urbana*

Il Gran Teatro La Fenice, inaugurato nel 1792¹⁰, è uno degli esempi più significativi di relazione tra progetto d'architettura e città. Il rapporto di interazione tra il teatro e l'isola è evidente fin dalle prime fasi della sua progettazione, quando l'edificio, nel febbraio del 1790¹¹, deve adattarsi alla morfologia di un'isola già densamente edificata. Tuttavia, la costruzione del teatro ha anche influenzato profondamente l'esistente, ridefinendo spazi e percorsi, in tutte le sue vicende successive.

L'isola di San Fantin presenta caratteristiche morfologiche e funzionali tipiche delle isole della città lagunare: un denso agglomerato edilizio, con strette calli e spazi pubblici limitati. Questo fu il primo tema con il quale la Società dovette confrontarsi, emanando il bando di concorso per la realizzazione del teatro il primo novembre 1789.¹² (fig. 2)

La costruzione del teatro implicò la demolizione di case preesistenti e una riorganizzazione complessiva dell'isola. Tra le varie abitazioni demolite ci fu un grande complesso residenziale realizzato e gestito dalla Scuola Grande di San Rocco. Dal XV secolo, fino al 1806, data di soppressione di tutte le scuole da parte di Napoleone, le scuole erano istituzioni laiche dedite all'assistenza caritatevole. Grazie a donazioni e lasciti testamentari da parte dei cittadini veneziani le Scuole Grandi si fecero carico della costruzione e della successiva gestione di un cospicuo patrimonio immobiliare.

Nel gennaio del 1535, i confratelli della Scuola di San Rocco attraverso il proprio organismo direttivo, la Banca e la Zonta, decisero di costruire, data l'alta rendita posizionale, non delle case *gratis et amore Dei*, ma bensì delle residenze di lusso da gestire come fonte di rendita per finanziare l'attività assistenziale.¹³

Tuttavia, il progetto di Selva modellò l'edificio sui confini dell'i-

¹⁰ FRANCESCO LAZZARI, *Descrizione del teatro della Fenice*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1836, p. 30.

¹¹ MARIO NANI MOCENIGO, *Il Teatro la Fenice: note storiche e artistiche*, Venezia, Industrie Poligrafiche Venete, 1926, p. 12.

¹² ERMOLAO PAOLETTI, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute, ed i costumi veneziani*, II, Venezia, Tommaso Fontana, 1837, p. 151.

¹³ GIANMARIO GUIDARELLI, *Pietre come pane. L'architettura e la politica assistenziale delle Scuole Grandi veneziane*, in «Ebbi fame e mi deste da mangiare» Luoghi, principi e funzioni della *charitas* veneziana, 1260-1806», XXXII, (2018), p. 70.

sola stessa, rispettando i limiti e valorizzando le peculiarità. Questa scelta progettuale non solo garantì un'integrazione armoniosa nel contesto urbano, ma trasformò la struttura in un esempio di architettura "dialogante", capace di rispettare e arricchire il tessuto edilizio esistente.

Se l'adattamento del teatro al contesto fu un passaggio fondamentale, altrettanto significativo fu il modo in cui l'isola venne trasformata per rispondere alle esigenze funzionali del Gran Teatro La Fenice. Uno degli interventi più rilevanti è stato l'apertura del Rio oggi dedicato a Maria Callas, realizzato nel XIX secolo con la conseguente realizzazione del ponte. Si trattava di un ponte funzionalmente importante per il teatro, come scrive Giuseppe Tassini nel suo libro *Curiosità veneziane* «Il Ponte della Fenice venne eretto soltanto dopo la rifabbrica del teatro, ed è noto che nel 1819, cantando Giuseppina Fedor, si dovette, per il grande concorso, fare in questo sito un ponte di barche, il quale, al termine della stagione, venne rimosso».¹⁴ Eppure, la trasformazione urbana non solo favorì l'afflusso del pubblico, ma introdusse anche una nuova dimensione visiva e funzionale all'isola.

Parallelamente, l'allargamento delle vie d'accesso e la creazione di spazi pubblici intorno al teatro modificarono ulteriormente la morfologia dell'isola. L'area circostante La Fenice, prima caratterizzata da spazi residenziali frammentati, divenne un punto di riferimento culturale e sociale, rafforzando l'identità dell'isola come centro di vita comunitaria. La Fenice divenne il cuore pulsante di una Venezia che si stava lentamente adattando a una nuova era di modernità. Inoltre, le innovazioni tecnologiche nell'illuminazione e nell'acustica del teatro hanno contribuito alla creazione di un ambiente che non solo soddisfaceva le esigenze funzionali, ma al contempo imponeva il teatro come un luogo moderno, capace di offrire esperienze sensoriali che sarebbero più tardi divenute parte integrante della vita cittadina.

Il nostro studio ha utilizzato l'analisi delle mappe storiche per la modellazione tridimensionale al fine di ricostruire l'evoluzione dell'isola di San Fantin e del teatro. Le mappe settecentesche evidenziano la frammentazione del tessuto urbano preesistente, mentre le mappe

¹⁴ GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità Veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali*, Venezia, Filippi, 1964, p. 245.

successive alla costruzione del teatro mostrano un'isola trasformata attorno alla nuova centralità della Fenice.

I modelli tridimensionali, una volta elaborati sulla base della documentazione raccolta, hanno consentito di analizzare gli spazi interni ed esterni del teatro in relazione all'isola rivelando dettagli significativi dell'organizzazione spaziale del teatro e mostrando come la progettazione interna fosse direttamente influenzata dai limiti imposti dall'isola. Ad esempio, l'impianto rettangolare del teatro e la disposizione delle sale sono stati progettati per ottimizzare lo spazio disponibile, senza compromettere l'estetica e la funzionalità dell'edificio. (fig. 3)

Il rapporto tra il Gran Teatro La Fenice e l'isola di San Fantin è stato messo alla prova in diverse occasioni, in particolare durante i due incendi che hanno distrutto il teatro, nel 1836¹⁵ e nel 1996. Ogni ricostruzione ha rappresentato un'occasione per rinnovare questo dialogo tra architettura e contesto urbano. La ricostruzione post-1996, in particolare, è stata condotta con l'idea di mantenere l'identità storica del teatro, pur introducendo soluzioni moderne per rispondere alle esigenze contemporanee.

Gli interventi successivi hanno continuato a rispettare la relazione tra il teatro e l'isola, dimostrando come La Fenice non sia solo un edificio, ma un organismo vivo, capace di orientare l'edificato circostante al mutare delle condizioni storiche e urbane. Oggi, il teatro rappresenta un modello di resilienza architettonica e urbanistica, un simbolo di come Venezia possa preservare la sua identità pur affrontando le sfide del tempo.

2. *La Scuola di San Fantin, ora Ateneo Veneto*

La fondazione della Scuola di San Fantin risale al 1471, a seguito della fusione di due fraterne: quella di San Girolamo e quella di Santa Maria della Giustizia. La realizzazione della sede approvata il 20 ottobre del 1471¹⁶ dal Consiglio dei Dieci a seguito della supplica presentata dal «*magistro Gutificio Barberio Gastaldioni sancta Mariae de Justitia*» per erigere una cappella che ospitasse la nuova scuola. La scuola aveva come missione caritatevole quella di offrire conforto spirituale ai

¹⁵ NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 221.

¹⁶ Venezia, *Archivio di Stato*, Consiglio dei Dieci, Misti 1466-1472, reg. 17, c. 140v.

condannati, attraverso l'invio di un cappellano che confessava e consolava, e assistenza materiale provvedendo alle cerimonie funebri e alla sepoltura.

Le informazioni esistenti riguardo questo edificio riguardano quasi esclusivamente gli interventi di manutenzione che subì negli anni a causa delle sue precarie condizioni strutturali. L'attuale conformazione, però, risale al XVI secolo, quando fu necessaria una ricostruzione a seguito di un incendio avvenuto nel 1562¹⁷. Il nuovo edificio sarebbe stato costituito da due nuove sale principali distribuite su due livelli: al piano terreno un ambiente per il culto (oggi usato come Aula Magna), caratterizzato dalla presenza di due altari al suo interno, collegato tramite un pianerottolo ad una sagrestia. Una scalinata conduceva alla sala dell'Albergo (oggi, Biblioteca).

Verso la fine del XVI secolo, l'acquisizione di edifici confinanti consentì l'ampliamento della struttura, permettendo di adattarla a un uso più articolato, con spazi destinati sia alle cerimonie religiose che alle riunioni confraternali. Nel 1664 venne aggiunto un corpo di fabbrica minore, nel retro della scuola, articolato su due piani: gli ambienti a piano terra (oggi, sala Cini) erano destinati ad una nuova sagrestia; quelli al piano superiore consistevano nell'Albergo piccolo (oggi, sala Tommaseo) e nel preesistente, Albergo grande. Col susseguirsi di questi interventi ed in seguito alla crescita del numero dei confratelli, nel 1687¹⁸ la Scuola fu elevata al rango di Scuola Grande. Il decreto napoleonico del 1806¹⁹ ordinò la chiusura delle confraternite veneziane e segnò la fine dell'istituzione portando alla spoliazione della sede e alla vendita degli arredi, ad eccezione dei quadri. Gli altari precedentemente collocati nell'attuale Aula Magna furono rimossi, quello dedicato a San Girolamo ad oggi risulta disperso, mentre quello dedicato alla Crocifissione è oggi conservato nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

Poco dopo la Scuola di San Fantin è scelta come sede dell'Ateneo Veneto nato nel 1812²⁰ dalla fusione delle tre Accademie presenti in

¹⁷ CHIARA TRAVERSO, *La Scuola di San Fantin o dei «Picai»: carità e giustizia a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 6-7.

¹⁸ Venezia, *Archivio di Stato*, Scuola Santa Maria della Consolazione, b. 2, reg. Mariiegola, c. 68.

¹⁹ GIUSEPPE PAVANELLO, *La Scuola di San Fantin...*, cit., p. 14.

²⁰ MICHELE GOTTARDI, MARINA NIERO, CAMILLO TONINI, *Ateneo Veneto. 1812-2012*.

città con lo scopo di cooperare alla divulgazione delle lettere, delle scienze e delle arti. Grazie a questa istituzione nel corso del XX secolo sono stati effettuati importanti lavori di restauro, soprattutto dopo l'incendio della Sala Tommaseo nel 1914. I restauri del 1956, in particolare, hanno ammodernato l'edificio con l'introduzione di tecniche costruttive avanzate e con l'uso del cemento armato, per garantire la sicurezza e la funzionalità della struttura, che hanno comportato anche una riorganizzazione dei locali del sottotetto, dove oggi è ospitato il fondo archivistico dell'Ateneo Veneto. (fig. 4)

L'edificio attuale (fig. 4), è il risultato diretto delle varie trasformazioni che nel tempo ne hanno modellato la struttura, la funzione e il rapporto tra spazi interni ed esterni, mediati dagli ingressi sul campo, su calle de la Verona e su calle Minelli.

In seguito a queste trasformazioni, l'edificio presenta l'imposizione planimetrica canonica delle grandi scuole veneziane, con la suddivisione in due corpi principali che formavano una struttura a L, dove il piano terra ospitava una sala destinata anche alle celebrazioni religiose della confraternita e il piano superiore l'albergo, dove si riuniva l'organo direttivo della scuola per le attività caritatevoli. Questi spazi erano collegati a scalinate monumentali che, oltre a connettere i due livelli, avevano anche una utilità cerimoniale, essendo usate per le processioni e i grandi eventi pubblici della Scuola.

La facciata della Scuola di San Fantin (fig. 5), in particolare, è un esempio significativo dell'architettura veneziana del tardo Rinascimento. È caratterizzata dalla suddivisione in campate, scandite dall'ordine architettonico binato, i timpani coronano sia il portale d'ingresso che tutte le finestre e l'apparato scultoreo interagisce con l'architettura.

Le testimonianze storiche, come quelle di Temanza nel 1778²¹, confermano che la facciata principale non ha subito significative modifiche strutturali dal momento della sua costruzione, mantenendo così intatto il suo valore storico e artistico. L'integrazione dei dati storici con la modellazione digitale ha confermato questa stabilità formale, ma ha anche permesso di evidenziare alcune discrepanze dimensionali tra i rilievi antichi e la struttura attuale, suggerendo minimi assesta-

Un'istituzione per la città, Venezia, Lineadacqua, 2012, p. 162.

²¹ TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, II, Venezia, Palese Carlo, 1778, p. 492.

menti strutturali avvenuti nel corso dei secoli, difficilmente documentabili con le sole fonti storiche.

La facciata sul campo è suddivisa in due livelli, divisi in tre campate, ognuno dei quali è scandito da un ordine architettonico, ionico al primo livello e corinzio al secondo, impostato con un sistema a travata ritmica. La travata ritmica è caratterizzata dall'alternanza di interassi di diversa ampiezza, su cui interagiscono due ordii: quello minore, che inquadra nicchie, e quello maggiore che inquadra le finestre e il portale. In questo caso, quindi, il telaio può essere interpretato come l'intersezione di tre strutture che ricordano archi trionfali con una trabeazione che sporge in corrispondenza delle semicolonne.

Il primo livello è contraddistinto da finestre a edicola sostenute da colonnine ioniche e coronate da un timpano triangolare. Tali timpani includono elementi decorativi simbolici, come il pellicano, che evoca il concetto di carità, in riferimento alle attività svolte dalla confraternita. La porta principale è inquadrata da un ordine minore di colonne che sostengono la trabeazione e il timpano triangolare.

Al secondo livello, le colonne corinzie sostengono una trabeazione altrettanto trionfale, con una mancanza di decorazione nel fregio. Elementi distintivi sono le teste di leone sulla cornice e le finestre a edicola con balaustre, con colonne corinzie che conducono a timpani ornati di bucranio.

La sommità della facciata presenta un frontone con timpano interrotto da una nicchia con un pannello scultoreo che mostra una scena della *Crocifissione, la Vergine, San Girolamo e quattro confratelli ingiunocchiati*, sormontato da statue rappresentanti la Madonna e gli angeli, opera di Alessandro Vittoria e collaboratori realizzata tra il 1583 e il 1584²².

L'esame delle fonti storiche ha permesso di tracciare le principali modifiche dell'edificio, mettendo in luce le trasformazioni avvenute in risposta agli eventi storici e alle esigenze funzionali nel corso dei secoli. Al contempo, la modellazione digitale ha colmato le lacune nelle informazioni, creando una rappresentazione tridimensionale precisa che ha rivelato nuovi dettagli, in particolare della facciata, e arricchito la com-

²² RICCARDO PREDELLI, *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria*, Trento, Zippel, 1908, pp. 138-139.

preensione dell'evoluzione dell'edificio. L'integrazione dei dati storici con la modellazione digitale ha inoltre consentito di definire in modo accurato la struttura, grazie al confronto continuo con la documentazione disponibile; questa operazione ha permesso, tra le altre cose, di determinare con precisione l'effettiva altezza interpiano dell'edificio, garantendo una migliore coerenza tra le fonti storiche e lo stato attuale. Le acquisizioni fotogrammetriche hanno anche reso possibile la modellazione esatta del soffitto a lacunari dell'Aula Magna, elemento di grande pregio non presente negli elaborati grafici storici dell'epoca, ma fondamentale per la comprensione della configurazione spaziale e decorativa originaria dell'ambiente. L'elaborazione complessiva ha richiesto anche scelte interpretative, come la ricostruzione della configurazione originaria delle scale monumentali e delle connessioni tra i diversi livelli, offrendo così una visione completa e coerente della struttura architettonica. Questo approccio integrato non solo potrà facilitare la conservazione e il restauro, e diventare uno strumento essenziale per la valorizzazione e la diffusione della storia della Scuola, offrendo una prospettiva innovativa sullo sviluppo architettonico di Venezia.

3. La chiesa di San Fantin: la storia e l'evoluzione architettonica

Il presente studio esplora l'evoluzione storico-architettonica della chiesa di San Fantin, adottando un approccio che coniuga l'indagine storica con le moderne tecnologie di modellazione digitale. La scarsità e la discordanza delle fonti scritte e iconografiche hanno richiesto un'attenta selezione critica e un'integrazione attraverso l'analisi e la trasposizione digitale della conformazione urbana.

La chiesa di San Fantino Martire, vulgo San Fantin, è una chiesa parrocchiale, oggi succursale di quella di San Moisè e risulta essere una delle più antiche della città, pur essendo la data della sua fondazione incerta: alcune fonti la fissano all'850, anno del finanziamento della famiglia Molin²³, mentre altre la collocano nel 996 per iniziativa delle famiglie Barozzi, Alcidia ed Esquila.²⁴

Il primo documento che ne attesta l'esistenza risale al 1127, mentre

²³ VITTORIO PIVA, *Il Patriarcato di Venezia e le sue origini*, II, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1960, p. 86.

²⁴ FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello*, Padova, Collana di bibliografia e storia veneziana, 1758, pp. 217-219.

nel 1346 la chiesa compare nella più antica rappresentazione cartografica di Venezia, realizzata da Fra' Paolino Minorita²⁵.

Nel XII secolo la chiesa, a causa dei frequenti incendi che ne avevano compromesso la struttura, subisce una prima ricostruzione finanziata dai nobili Pisani.

Nella *Veduta prospettica* di Venezia di Jacopo De' Barbari si riconosce la chiesa dalla scritta "Fantin" riportata sul lato, corrispondente alla prima ricostruzione, in forme bizantine. Non è però possibile dare una lettura univoca di questo edificio a causa della posizione in cui viene ritratta, infatti, la parte nord risulta completamente nascosta (fig. 6), la modellazione e la ricostruzione della forma del campo circostante permettono però di formulare delle ipotesi attendibili per ricostruire il volume della chiesa.

Così come ritratto da De' Barbari, l'edificio giace sull'asse est-ovest con una forma allungata; sono chiaramente visibili due corpi di fabbrica affiancati. Il corpo più alto, cioè la navata centrale, è coperto da un tetto a due falde ed è contraddistinto dalla presenza di cinque finestre centinate equidistanti tra loro, e una decorazione a semicerchio; il più basso, a sud, è ribassato rispetto al precedente ma di pari lunghezza ed è caratterizzato da una copertura a falda singola e dall'assenza di finestre, ospita probabilmente una navata laterale o una serie di cappelle, su questa parete si apre un'entrata secondaria: un portale lapideo incorniciato da due piccoli contrafforti e sovrastato forse da una nicchia.

La facciata principale dell'edificio presenta un timpano semicircolare su modello dei frontoni di chiese codussiane²⁶ e lombardesche.²⁷

La torre campanaria svetta a nord-est rispetto alla navata centrale ed è coronata da una cuspidine conica delimitata, in corrispondenza del piano d'imposta, da quattro pinnacoli collocati ai quattro angoli della torre. Le quattro bifore poste sulle quattro pareti del campanile identificano la posizione delle campane. Il retro della chiesa è collegato agli edifici retrostanti tramite un basso muro sul quale è presente una por-

²⁵ GIOCONDO CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia: 1479 - 1855*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982, p. 9. Paolino da Venezia, pianta inserita nel suo *Compendium* detto anche *Chronologia Magna*, datato 1346, mm 48x336 Biblioteca Marciana.

²⁶ Chiese di San Michele in Isola (1468), San Zaccaria (1458) e San Giovanni Crisostomo (1495).

²⁷ Chiesa di Santa Maria dei Miracoli (1481).

ta. A nord è presente un ampio spazio recintato da un alto muro.

Per delinearne la forma quattrocentesca attraverso la modellazione digitale si è scelto di partire da queste osservazioni, integrate con il rilievo della chiesa attuale.

Si può presupporre che le fondazioni di questa seconda chiesa corrispondano parzialmente alle fondazioni della chiesa attuale. È legittimo dunque supporre, nonostante nella mappa di de' Barbari non si veda chiaramente sulla facciata est la falda del corpo di fabbrica a nord, la presenza di un secondo corpo di fabbrica ribassato a una falda spiovente, non simmetrico al corpo sud ma più corto a causa della presenza della torre campanaria.

Avendo ipotizzato la parziale coincidenza delle fondazioni, e quindi del perimetro, e conducendo un'analisi geometrica sulla xilografia di De' Barbari in prospettiva è plausibile assumere, in accordo con quanto sostenuto da Gastone Vio²⁸, che la facciata principale con il frontone nella chiesa Quattrocentesca si disponesse esattamente dov'è collocata la facciata odierna; infatti, analizzando il percorso di calle de la Verona, pur considerando le distorsioni prospettiche, si può notare che la facciata si colloca in asse con quest'ultima sia nella Veduta di De' Barbari sia attualmente. Questa tesi è avvalorata dal fatto che nei registri della parrocchia di San Fantin non compaiono spese che riguardano la costruzione di un volume supplementare verso il campo. La registrazione del pagamento per le fondamenta della "cappella granda" del 1507 è riconducibile alla fondazione della cripta ad est della chiesa, come afferma Manuela Zorzi nel suo recente saggio.²⁹

Per quanto riguarda la posizione della facciata che chiude la chiesa ad est, procedendo in modo geometrico analogamente a quanto fatto per la facciata principale, si consideri la posizione di calle Minelli e si osservi che il muro cade leggermente fuori asse verso est, proprio dove, in quella attuale, è stata aggiunta la zona presbiteriale e la cripta.

La facciata est lascia spazio a ulteriori ipotesi sulla prima chiesa. La presenza di un cordolo, che corre lungo la copertura a doppia falda del corpo più alto sulla facciata est, suggerisce un'interessante teoria

²⁸ GASTONE VIO, *I "mistri" della chiesa di San Fantin*, in «Arte veneta», XXXI (1977): "[...] possiamo ben individuare come [la chiesa] ebbe ingrandimento dal lato del presbiterio [...]".

²⁹ MANUELA ZORZI (a cura di), *Le cripte di Venezia: Gli ambienti di culto sommersi della cristianità medievale*, Treviso, Chartesia, 2018, p. 162-163.

sull'orientamento dell'ingresso della prima chiesa di cui non si hanno testimonianze circa la conformazione architettonica. Si può supporre, come già detto, che le fondazioni fossero congruenti e dunque che avesse una forma simile a quella rappresentata da De' Barbari.

Filiasi ipotizza che "ai tempi dei Romani"³⁰ al posto della Fenice ci fosse un orto perché, quando si incominciò a scavare per fare le fondazioni si trovò un grosso tronco d'albero con le radici un "graticcio formato di grossi bacchetti e vinchi ad uso di siepe da ortaglia".³¹ Gli orti si trovavano solitamente sul retro degli edifici di culto poiché il sagrato, posto convenzionalmente di fronte all'ingresso principale, nel medioevo era il luogo deputato alla sepoltura dei fedeli. Come dicono Franzoi e Di Stefano³² se effettivamente dietro la chiesa raffigurata da De' Barbari ci fosse stato un cimitero, si può ipotizzare che l'ingresso della prima chiesa fosse ruotato di 180 gradi.

Inoltre, Dorigo nella tavola in cui rappresenta l'insula ante 1300³³ evidenzia la presenza di una "proprietas non edificata",³⁴ probabilmente un *ortus* o un *zardinum*, proprio in corrispondenza dell'attuale ingresso della Fenice che potrebbe rappresentare la parte restante dell'orto sul retro della prima chiesa che stava scomparendo.

L'esigenza sorta in un secondo momento di spostare l'ingresso è stata dettata dal fatto che, una volta rimosso l'orto, pavimentata la superficie e costruite le case, il campo avrebbe ottenuto prestigio diventando un punto di aggregazione e in tale contesto avrebbe avuto dunque senso che l'ingresso si affacciasse sul campo, proprio dove lo vediamo oggi.

La chiesa che vediamo oggi è stata finanziata dal cardinale Giovanni Battista Zen che, alla sua morte nel 1501, lascia un'eredità di 10.000 ducati per la sua ricostruzione descrivendo nel dettaglio l'architettura e i materiali.

Nel 1506 la chiesa e il campanile vengono demoliti per instabilità, quest'ultimo non sarà mai più ricostruito probabilmente per mancan-

³⁰ JACOPO FILIASI, *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi di Jacopo Filiasi*, Padova, presso il Seminario, 1811, p. 383.

³¹ Ibid.

³² UMBERTO FRANZOI, DINA DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976, p. 322.

³³ WLADIMIRO DORIGO, *Venezia romanica...*, cit., pp. 762-763. Tavola ante 1300.

³⁴ Ivi, p. 652.

za di fondi. Nello stesso anno vengono demolite anche le abitazioni che erano state acquistate dieci anni prima, nel 1496, per fare posto alla nuova costruzione.³⁵

Il 25 marzo 1507 inizia ufficialmente la ricostruzione con la posa della prima pietra alla presenza del doge Loredan³⁶. I lavori vengono inizialmente affidati a Sebastiano Mariani da Lugano³⁷, che opera nel cantiere per una decina d'anni, ma procedono lentamente fino a subire un'interruzione nel 1516 per mancanza di fondi.

Nel 1522 subentra Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino, che lavora nel cantiere fino alla sua morte; il presbiterio però sarà concluso soltanto nel 1559³⁸.

Rispetto al volume della chiesa medievale (di cui come abbiamo visto si mantiene il perimetro esterno) il corpo di fabbrica è stato svuotato e ricostruito secondo un modello spaziale complesso, basato sulla rielaborazione dello schema bizantino a *quincunx*; questo schema, basato su una matrice quadrata divisa in nove riquadri cinque dei quali coperti a cupola, è stato adattato a una nuova volumetria mediante il concatenamento di due moduli, privati di alcuni elementi periferici a cui sono stati aggiunti il presbiterio (coperto da una cupola) e il vestibolo, sormontato da una volta a botte.

La chiesa di San Fantin, pur presentando un aspetto esterno semplice con rivestimenti in pietra d'Istria, custodisce al suo interno una ricca e raffinata decorazione in marmi pregiati. Tra le peculiarità più notevoli vi sono gli arredi marmorei, come le acquasantiere e gli altari. Particolare attenzione merita l'acquasantiera in marmo proconnesio, un pregiato materiale proveniente dalle cave dell'isola di Marmara, noto per la sua difficoltà di lavorazione a causa del suo odore caratteristico³⁹, famoso a Venezia dal XIII secolo quando dopo il saccheggio di Costantinopoli nel 1204, durante la Quarta Crociata, ne arriva in città una grande quantità.

³⁵ CESARE AUGUSTO LEVI, *I campanili di Venezia: notizie storiche*, Venezia, Ongania, 1890, p. 33.

³⁶ MARIN SANUDO, *I diarii di Marino Sanuto*, a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi, Venezia, tipografia del commercio di Marco Visentini, 1879-1903, Vol. VII, col. 369.

³⁷ G. VIO, *I "mistri"*, passim.

³⁸ PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche*, II, Venezia, Ongania - Naya, 1893, p. 298. Sulle complesse vicende di costruzione si veda soprattutto MANUELA MORRESI, Jacopo Sansovino, Milano, Electa, 2000, pp. 285-289, che discute anche della paternità del progetto.

³⁹ LORENZO LAZZARINI, *Il marmo proconnesio a Venezia*, in «Pietre di Venezia», 2015, p. 137.

La cripta, situata sotto il presbiterio e l'abside della chiesa, si trova accanto a un locale seminterrato sotto la sagrestia. Al centro della cripta si trova una camera sepolcrale, segnalata da una grande lastra in marmo nero nel presbiterio.

L'ambiente presenta uno stato di avanzato degrado che ne compromette l'accessibilità, infatti, il suolo è sommerso da circa 80 cm di acqua e materiale di riporto; la copertura è in volte a crociera ribassate in muratura sorrette da colonne marmoree tozze con capitelli semplici, in alcuni punti presenta segni di cedimento strutturale tanto da richiedere il supporto di puntellature in legno. (fig. 7)

*V. La modellazione digitale come chiave di lettura
del patrimonio urbano*

La modellazione digitale ha permesso di indagare con precisione l'evoluzione dell'insula di San Fantin e dei principali edifici storici presenti, superando i limiti delle sole fonti storiche e restituendo un quadro chiaro delle trasformazioni urbane. Attraverso un'analisi tridimensionale rigorosa, è stato possibile ricostruire il rapporto dinamico tra architettura e contesto, mostrando come gli edifici si adattino alla città e, al tempo stesso, ne influenzino la morfologia. Non si tratta solo di uno strumento di visualizzazione, ma di un metodo di indagine capace di rivelare informazioni altrimenti inaccessibili, aprendo nuove prospettive per la conoscenza e la tutela del patrimonio architettonico veneziano. In un contesto fragile e complesso come quello lagunare, il digitale diventa così una risorsa indispensabile per comprendere il passato e guidare con maggiore consapevolezza le scelte future.

ABSTRACT

Studiare l'evoluzione di un luogo significa comprenderne le trasformazioni nel tempo e analizzare il dialogo tra architettura e città. L'insula di San Fantin, situata nel cuore di Venezia, rappresenta un caso emblematico di questa relazione, in cui edifici di grande valore storico – il Gran Teatro La Fenice, l'Ateneo Veneto e la chiesa di San Fantin – hanno modellato e al contempo subito modifiche dall'ambiente circostante. Questo studio adotta un approccio innovativo che combina ricerca storica, analisi cartografica e modellazione digitale, offrendo una lettura inedita delle metamorfosi urbane dell'insula. Grazie alla sovrapposizione di mappe storiche, rilievi diretti e

vedute prospettiche, la ricostruzione tridimensionale ha permesso di visualizzare con precisione le trasformazioni architettoniche e urbanistiche dell'area, dal Cinquecento a oggi. L'integrazione di questi dati ha rivelato inedite connessioni tra la crescita edilizia e le modifiche del tessuto urbano, evidenziando come il teatro, la scuola e la chiesa si siano adattati agli spazi disponibili, influenzandone a loro volta l'organizzazione. La digitalizzazione, oltre a superare i limiti dell'indagine storico-archivistica tradizionale, consente di restituire in modo dinamico e immersivo l'evoluzione della città, rendendo visibile il rapporto tra passato e presente. Questo lavoro non si limita a ricostruire la storia dell'insula, ma introduce un metodo di analisi che può rivoluzionare lo studio del patrimonio veneziano. Attraverso la modellazione digitale, è possibile non solo comprendere meglio le trasformazioni urbane, ma anche valorizzare e tutelare gli edifici storici con strumenti innovativi. Un viaggio nel cuore di Venezia, dove il digitale diventa la chiave per riscoprire il passato e immaginare il futuro della città.

Studying a place's evolution requires understanding its transformations over time and analyzing the dialogue between architecture and the city. The San Fantin insula, located in Venice's heart, exemplifies this relationship, where buildings of great historical value—Gran Teatro La Fenice, Ateneo Veneto, and San Fantin church—have both shaped and been modified by their surrounding environment. This study adopts an innovative approach combining historical research, cartographic analysis, and digital modeling, offering an unprecedented reading of the insula's urban metamorphoses. Through overlap of historical maps, direct surveys, and perspective views, three-dimensional reconstruction has enabled precise visualization of the area's architectural and urban transformations from the sixteenth century to today. Data integration revealed unprecedented connections between building growth and urban fabric changes, highlighting how theater, school, and church adapted to available spaces while influencing their organization. Digitization not only overcomes traditional historical-archival research limitations but also presents the city's evolution dynamically and immersively, making visible the relationship between past and present. This work introduces an analytical method that can revolutionize Venetian heritage studies, enabling better understanding of urban transformations while enhancing and protecting historic buildings through innovative tools.

Myriam Pilutti Namer & Giulia A.B. Bordi

THE REUSE OF ANCIENT MATERIALS
IN THE CHURCH OF SAN FANTIN IN VENICE

Introduction

The church of San Fantin in Venice stands as a testament to the city's rich architectural and historical evolution. While its origins in the High Middle Ages remain uncertain, the current structure reflects its Renaissance transformation, shaped by successive phases of construction and renovation. Despite the lack of definitive evidence regarding its earliest form, a multidisciplinary approach combining digital modeling, material analysis, and archival research has provided new insights into its development.

This article is structured into two sections, each offering a distinct perspective on the church's architectural history. The first section, by Myriam Pilutti Namer, examines the reuse of materials in Venetian architecture, with particular attention to the types of marble incorporated into the church's fabric. The second section, by Giulia A.B. Bordi, investigates medieval material evidence and archival sources related to two water basins, shedding light on their functional and historical significance.

I. Reuse of ancient materials in Venice

The reuse of ancient materials in Venice was a fundamental practice that shaped the city's architectural development from its early medieval origins through the Renaissance and beyond. This phenomenon was largely influenced by the scarcity of natural stone in the Venetian lagoon, leading to the systematic recovery, transportation, and repurposing of materials from abandoned Roman sites in the *Venetia* and other Mediterranean regions. The practice was not merely a matter of economic necessity but also reflected cultural attitudes toward the past, a pragmatic approach to construction, and Venice's evolving role as a major maritime power.¹

¹ LORENZO LAZZARINI, MYRIAM PILUTTI NAMER, LUIGI SPERTI, *Ancient Marbles and*

The origins of material reuse in Venice date back to the early medieval period, when the settlement was expanding within the lagoon. With no local quarries available, Venetians turned to the nearby abandoned Roman city of *Altinum* and other mainland sites as sources of building materials. These materials, including marble and stone, were either repurposed directly or reworked into new architectural forms. Inscriptions and sculptural elements from earlier periods were frequently incorporated into new structures, demonstrating both a continuity with and a reinterpretation of the Classical tradition.²

From the 11th century onward, as Venice's wealth and technological capabilities grew, the city expanded its sources of reclaimed materials to include regions across the Adriatic and the broader Mediterranean. The conquest of Constantinople in 1204 during the Fourth Crusade played a crucial role in intensifying these practices. Large quantities of Proconnesian marble and other valuable stones were systematically looted from Byzantine buildings and transported to Venice, where they were integrated into civic and religious structures. The Basilica of Saint Mark, one of the most emblematic examples of this phenomenon, features an extraordinary array of reused materials, including columns, capitals, and friezes of varied origins, demonstrating the craftsmen's ability to synthesize diverse artistic influences.³

The organization of spoliation efforts in Venice suggests a high degree of coordination among merchants, patrons, and artisans. Unlike earlier, opportunistic reuse, which relied on nearby sources, the later medieval and Renaissance periods saw a more systematic approach to acquiring materials. Venetian merchants, who traveled extensively for trade, often brought back stone and architectural elements as ballast for their ships. This practice not only ensured a steady supply of building materials but also reinforced Venice's architectural grandeur by incorporating prestigious elements from across the Mediterranean world.

By the Renaissance, reuse remained a defining characteristic of Venetian architecture, though attitudes toward ancient materials

Stones in Venice. Architecture-Sculpture-Reuse, Venice, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2024.

² LAZZARINI, PILUTTI NAMER, SPERTI, *Ancient Marbles*, pp. 2-25.

³ LAZZARINI, PILUTTI NAMER, SPERTI, *Ancient Marbles*, pp. 90-181.

evolved. The appreciation for classical antiquity led to more selective reuse, often emphasizing the aesthetic and symbolic value of spolia. The presence of ancient elements in Venetian buildings was not merely functional but became a marker of prestige and continuity with the classical past. This shift is evident in both public monuments and private residences, where columns, reliefs, and decorative elements from earlier periods were deliberately displayed to emphasize historical depth.⁴

Even into the 19th century, the reuse of materials remained an active practice, particularly in restoration projects. More than six hundred stonemasons were documented working in Venice during this period, involved in demolition, reuse, and reconstruction efforts that continued the city's long-standing tradition of material recycling. This ongoing reliance on spolia highlights the resilience of Venetian architectural strategies and the craftsmen's ability to adapt its built environment to changing economic and political circumstances.⁵

1.1. Ancient Marbles in the Church of San Fantin

Among the various types of reused marbles in Venice, three stand out for their historical and symbolic importance: *verde antico*, red porphyry, and Proconnesian marble. These materials, originating from different regions of the ancient Mediterranean, were often repurposed in Venetian churches and palaces, serving both decorative and ideological purposes. The church of San Fantin in Venice is an important example of this practice. One notable element is the use in tondos of *verde antico*, a green-colored marble highly prized in antiquity for its rarity and beauty (Fig. 1). This marble, originally sourced from Greece, was commonly employed in Byzantine and then Venetian architecture due to its appreciation from the emperors of Constantinople.⁶

Red porphyry, another highly significant stone in Venetian architecture that was often employed in the decoration of basilicas and palaces, is particularly notable in San Fantin for its use in the tondos placed under the tomb of Vinciguerra Dandolo (Fig. 2). Red porphy-

⁴ LAZZARINI, PILUTTI NAMER, SPERTI, *Ancient Marbles*, pp. 30-65.

⁵ MYRIAM PILUTTI NAMER, *Spolia e imitazioni a Venezia nell'Ottocento: il Fondaco dei Turchi tra archeologia e cultura del restauro*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2016.

⁶ LAZZARINI, PILUTTI NAMER, SPERTI, *Ancient Marbles*, p. 153, with further bibliography.

ry was among the most prestigious materials in antiquity, reserved for emperors and high-ranking officials due to its association with power and divinity. Quarried in Egypt, it was extensively used in Rome and Constantinople and since Medieval time it has been transported to Venice through trade and conquest.⁷

Finally, it is worth mentioning the Proconnesian marble, sourced from the island of Marmara in present-day Turkey, that was the most widely used marble in Venice. Unlike the rarer *verde antico* and red porphyry, Proconnesian marble was easily accessible and available in large quantities, making it the primary material for architectural elements such as columns, capitals, and facades. In San Fantin, the imitation of Proconnesian marble in wood panels plays a crucial role in the church's counter-façade (Fig. 3), contributing to the structure's overall architectural composition⁸. [MPN]

II. The Baptismal Font and the Holy Water Stoup of the Church of San Fantin

The church of San Fantin must have been adorned with precious marbles even in the facies preceding the reconstruction of 1507⁹, since

⁷ LAZZARINI, PILUTTI NAMER, SPERTI, *Ancient Marbles*, pp. 150-151.

⁸ LAZZARINI, PILUTTI NAMER, SPERTI, *Ancient Marbles*, pp. 67-88, 147-148.

⁹ For insights into the different aspects of the church, please refer to the articles published in this issue of the journal. On the history of the church and the annexed *Scuola* see also: FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venetia, Iacomo Sansovino, 1581, pp. 46v-48r; GIOVANNI STRINGA, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata*, Venetia, Altobello Salicato, 1604, pp. 91r-92r; GIUSTINIANO MARTINIONI, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri [...] con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, et occorse dall'anno 1580, fino al presente 1663*, Venetia, Stefano Curti, 1663, pp. 119-120; FLAMINIO CORNER, *Ecclesie venete antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae [...], decas decima quarta, et decima quinta, et decadis decime sextae pars prior*, vol. XV, Venetiis, Jo. Baptistæ Pasquali, 1749, pp. 318-337; FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello [...]*, Padova, Stamperia del Seminario, Giovanni Manfrè, 1758, pp. 217-219; *I Diarii di Marino Sanuto*, a cura di Nicolò Barozzi, vol. IV, Venezia, Tipografia del commercio di Marco Visentini, 1880, col. 35 (1501, maggio); GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane*, Venezia, Filippi Editore, 1970 (1 ed. Venezia, Gio. Cecchini, 1863), pp. 231-232, 591-592; VITTORIO PIVA, *Il Patriarcato di Venezia e le sue origini*, vol. II, [Venezia], Studium Cattolico Veneziano, 1960, p. 86; *La visita pastorale di Giovanni Ladislao Pyrker nella diocesi di Venezia (1821)*, a cura di Bruno Bertoli e Silvio Tramontin, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, pp. 75-76; *Le visite pastorali di Jacopo Monico nella diocesi di Venezia (1829-1845)*, a cura di Bruno Bertoli e Silvio Tramontin, Vicenza, Edizioni di Storia e Letteratura, Istituto per le ricerche di Storia sociale e di Storia religiosa, 1976, pp. 98, 100-102; GASTONE VIO, *I «mistri»*

Marco Antonio Sabellico, in his *De situ urbis Venetae*, composed at the end of the 15th century, describes it as having «frons ædis nitida, candidoque saxo nuper instaurata» («chapel with a clear façade and recently restored with white stones», author's translation)¹⁰. In the second half of the 15th century, therefore, the building must have undergone renovations that must have added new marble to its decoration. In this regard, it cannot be ruled out that it was precisely during the renovation and then reconstruction of the sacred building, that took place between the 15th and 16th centuries, or perhaps even with later acquisitions, that the two medieval works that are the subject of this section of the paper arrived. So far, in fact, it has not been possible to find any evidence in the sources that could ensure their original provenance from the medieval church of San Fantin.

These are, in particular, a baptismal font currently at mid-height of the right aisle (Fig. 4), and a holy water stoup (or possibly another baptismal font) at the foot of the left central pillar of the main nave of the church (Fig. 5).

The basin of the baptismal font (h ca. 34 cm x diameter ca. 64 cm x depth ca. 30 cm, thickness ca. 3.5 cm), made of Proconnesian marble, has smooth walls both internally and externally, with a double simple moulding with a rounded profile running just below the upper outer rim. The font is supported by a squat cylindrical shaft of the same mar-

della chiesa di S. Fantin in Venezia, «Arte veneta», 31 (1977), pp. 225-231; LAURA ANDREATTI, *La chiesa di S. Fantin in Venezia*, tesi di laurea in Lettere, relatore Prof. Terisio Pignatti, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1979/1980; STEFANO MASO, *Intorno ad Antonio Proto. Il lavoro, la vita*, «Quaderni di Palazzo Te», 5 (1986), pp. 59-66: 63; ANTONIO SCORDINO, *La chiesa veneziana di San Fantino il calabrese*, «Brutium», 70, 1-2 (1991), pp. 10-11; GASTONE VIO, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara, Angelo Colla Editore, 2004, pp. 375-378; LUCIANO MENETTO, *L'Insula*, in ETTORE VIO *et alii*, *Venezia. Acqua, pietre e pagine. L'Insula di San Fantin*, Venezia, Centro internazionale della Grafica, 2008, pp. 47-76: 47; MERYL BAILEY, *Carrying the Cross in Early Modern Venice*, in *Space, Place, and Motion. Locating Confraternities in the Late Medieval and Early Modern City*, edited by Diana Bullen Presciutti, Leiden, Boston, Brill, 2017, pp. 244-269, with further bibliography; KATIA MARTIGNAGO, SIMONE PIASER, *Cripte di chiese costruite o ricostruite nel XVI secolo*, in *Le cripte di Venezia. Gli ambienti di culto sommersi della cristianità medievale*, a cura di Manuela Zorzi, Treviso, Chartesia, 2018, pp. 142-179 (San Fantin pp. 153-165); LUCIO MARTUCCI, *I Santi di Venezia. "Unde origo inde salus"*, Roma, Borè Srl, 2024, p. 127.

¹⁰ MARCO ANTONIO SABELLICO, *De situ urbis Venetae* [Venezia 1494], in JOANNES GEORGIUS GRAEVIUS, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, 5, 1, Leida, Petrus Vander, 1722, II, pp. 1-30: 18; also quoted by CORNER, *Ecclesiae venetae* (1749), p. 319.

ble. The artefact rests on a tripartite base articulated in torus, scotia and torus decorated with plain leaves at the four corners, placed on a high plinth of Istrian stone, perhaps not originally belonging to the artefact (Fig. 4).¹¹

On the left side of the nave of the church, at the foot of the central pillar, is a polylobate basin of a very fine-grained marble - perhaps Luni marble - (h 37 cm x max. diameter 55 cm x depth 22 cm, thickness 2.5 cm) supported by a fragment of a marble column (h 62 cm), characterised by an upward tapering that stands on an octagonal base (Fig. 5).¹²

The basin has a profile articulated in eight lobes of different lengths, along which sculpted reliefs of anthropomorphic and zoomorphic figures alternate. The high level of wear of these does not allow them to be easily read. If, therefore, for the zoomorphic elements it is possible to recognise the silhouettes of pairs of leaning back felines and small birds with intertwined tails and joined beaks, placed above what appear to be small basins, the identification of anthropomorphic subjects is much more difficult. In fact, there are four almost identical figures, placed in a frontal position, with arms stretched across the chest and faces too corroded to be able to specify their gender, characterized by smooth hair with a central parting and a length that almost reaches the shoulders, ending in curls.

As already mentioned, one of the problematic aspects concerning this sculptural work is the lack of data regarding its origin.¹³

¹¹ The sculptural work has been summarily noted in two recent dissertations: CARLOTTA ZARAMELLA, *La chiesa di San Fantin: ricerca storica e restituzione digitale*, tesi di laurea magistrale in Ingegneria Civile - Architettura, relatore Prof. Arch. Gianmario Guidarelli, correlatori Prof. Arch. Andrea Giordano, Prof.ssa Myriam Pilutti Namer, Università degli Studi di Padova, a.a. 2022/2023, pp. 91-92; GIULIA AMODIO, *Le acquasantiere figurate nell'Italia centro-settentrionale: iconografie, forme e modelli (XI-XIV secolo)*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, tutor Prof.ssa Anna Maria D'Achille, Sapienza Università di Roma, a.a. 2024/2025, pp. 306, 310.

¹² Lastly: GUIDO TIGLER, *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di Gianmatteo Caputo e Giovanni Gentili, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 132-147, particularly p. 144; GUIDO TIGLER, *Scultura e pittura del Medioevo a Treviso, I. Le sculture dell'Alto Medioevo (dal VI secolo al 1141) a Treviso, nel suo territorio e in aree che con esso ebbero rapporti. Tentativo di contestualizzazione storica*, Trieste, CERM, 2013 (Studi, 10) p. 234 note 553; FRANCESCA CALUGI, *Le sculture del portale della pieve di San Giorgio di Argenta (Ferrara)*, «Commentari d'arte», 20, 58-59 (2014), pp. 14-27, particularly p. 25 note 53; AMODIO, *Le acquasantiere*, pp. 305-310, with previous bibliography.

¹³ See also AMODIO, *Le acquasantiere figurate*, p. 306.

In the Apostolic Visitation of 1581 there is mention of a baptismal font «bene custoditus cum sua clavi» («well guarded with its lock», auth. transl.) in the altar of Saint Jerome¹⁴ that should have been removed for the liturgical adaptation of the altar¹⁵. However, the order was not carried out immediately, since during the Pastoral Visit in 1593 the basin was still found at the sacred table. From the description it seems, moreover, that the font was in some way connected to the altar, since it is reported: «[...] proseguendo la Visita andò nella cappelletta di san Girolamo, et nella mensa dell'altare ritrovò il Batisterio molto indecente» («[...] continuing the Visitation he went to the little chapel of Saint Jerome, and at the altar table he found the Batisterio very indecent» auth. transl.).¹⁶

In the current state of research, it is not possible to establish whether the furnishings mentioned in the ecclesiastical inspections can be identified with one of the two basins in the church today. However, considering that the above-mentioned reports would seem to indicate that the baptismal font was connected to the altar of Saint Jerome, one could reflect on this notation in relation to the singularly deep recesses at the base of four of the eight lobes of the figured holy water stoup, which would lead one to hypothesise its function as a housing for interlocking supports (Fig. 5). On the other hand, we should also consider the object's dimensions, which might have been too small for it to serve as a baptismal font.

To attempt a preliminary interpretation of the artefact, one can observe how the articulation of the basin could perhaps be read as a reference to the octagon that, in Christian symbolism, alludes to the Resurrection of Christ, in reference to the eighth day of Holy Week¹⁷ (Fig. 6).

¹⁴ VENEZIA, *Archivio Storico del Patriarcato*, Curia patriarcale di Venezia, Archivio "Segreto", Visite Apostoliche, *Visitationes apostolicae anno MDLXXXI*, 1581 maggio 26 - 1581 agosto 11 (henceforth ASPV, *Visitationes apostolicae*), c. 139r.

¹⁵ As ordered in ASPV, *Visitationes apostolicae*, c. 140r, where the furnishing is called «vas lapideum» («stone vase», auth. transl.).

¹⁶ VENEZIA, *Archivio Storico del Patriarcato*, Curia patriarcale di Venezia, Archivio "Segreto", Visite pastorali, b. 5, *Visitationes ecclesiarum. Liber primus. 1591, 1591 maggio 19 - 1593 ottobre 14* (henceforth ASPV, *Visitationes ecclesiarum*), c. 457r.

¹⁷ ENRICO BASSAN, *ad vocem, Fonte battesimale*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 282-293, particularly p. 283.

Regarding the iconography, the animals represented in pairs along the shorter lobes of the basin, according to Christian exegesis, lend themselves to an ambivalent reading. The two felines, in fact - but only hypothetically due to the heavily abraded surface - could be identified with a pair of lions or lionesses, which in the biblical text and in the interpretations of Christian writers are the expression of both mighty and courageous creatures, who bring their strength to bear against the wicked, and ferocious and cruel creatures, who unjustly persecute the weakest¹⁸. So also the two birds joining in their beaks could be likened to the “sparrows” of the biblical vocabulary. These animals, in the Holy Scriptures, sometimes symbolize defenseless creatures, easy prey to pitfalls, but also, at the same time, capable of rising up towards Heaven, thus away from the iniquities of earth, nesting in the Kingdom of God; at other times, on the other hand, the flight of the sparrow is an allegory of the lightness of an inconstant soul, of intemperance, pride and yielding to worldly flattery that lead these animals to fall into a trap. The sparrow may, however, also be the personification of the risen and ascended Christ¹⁹. Interesting, however, is what Maria Pia Ciccicarese points out, namely that sometimes the symbolism of the sparrows is clarified by the number they are depicted. In particular, according to the scholar, the presence of the birds in the number of two would recall the passage from the Gospel of Matthew with the example of two sparrows sold for a penny: «Are not two sparrows sold for a small coin? Yet not one of them falls to the ground without your Father's knowledge» (Mt, 10, 29), representing, therefore, the soul redeemed by Christ²⁰. This reading would thence seem to be in keeping with the interpretation of the depiction of pairs of birds on a holy water stoup or baptismal font, as in our case.

As for the anthropomorphic sculptures, it is not possible to determine whether they were originally conceived as monstrous beings. What is noticeable, despite the state of wear and tear, is that the four figures appear to have their wrists restrained by something overlapping them, in a manner perhaps similar to what can be seen on the holy

¹⁸ MARIA PIA CICCARESE, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano. II (Leone - Zanzara)*, Bologna, EDB, 2007, pp. 11-48.

¹⁹ CICCARESE, *Animali simbolici*, pp. 125-145.

²⁰ CICCARESE, *Animali simbolici*, pp. 128-129.

water stoup in the parish church of Santa Maria Assunta of Rubbiano, in the province of Parma - dated before the middle of the 12th century -, where two figures with human features are restrained by the paws of the monstrous creatures that flank them²¹. One could, therefore, perhaps hypothesize that in the San Fantin font, below the anthropomorphic figures, there were originally fantastic beings that would have been completely abraded. Otherwise, our four figures could have been depicted in the pose of holding bifid-tailed mermaids with their hands; in that case, however, they would not have been depictions of sirens, who are almost always represented with bare chests and uncovered breasts, since it is quite clear that the figures in the San Fantin basin wear a sort of tunic with a circular cut at the base of the neck. In this regard, one might then recall - but only as a suggestion that we intend to explore in a forthcoming study - the bifid tritons wearing a sort of cape from the baptismal font at Saint George's in Anstey, County Hertfordshire, dated between the late 12th and early 13th century²² (Fig. 7).

However, it does not seem to be possible to go any further with the hypothesis at present, due to the complete removal of the decoration of the lower register of the bowl. As the areas of abrasion occur in the same register as the deep recesses, it cannot be ruled out that the chiseling of any parts emerging from the body of the basin and the creation of the recesses occurred at the same time, for the same reason.

In Venice or in Northern Italy, at least to the writer's current knowledge, there do not seem to be any other holy water fonts/baptismal fonts that could serve as a fitting comparison for San Fantin's work. Consequently, in the present state of research, there appears to be insufficient robust grounds to integrate the work into a broader typological discourse that would not prove to be excessively generalized. Moreover, it cannot even be ruled out that its eight-lobed form stems from the reworking of a polylobed capital²³, although this hypothesis

²¹ SIMONA MORETTI, *La sirena e l'acquasantiera nel Medioevo: un binomio difficile*, «De Medio Aevo», 13 (2019), pp. 77-90, particularly p. 82, with further bibliography.

²² MORETTI, *La sirena e l'acquasantiera*, pp. 84, fig. 16, 86-87, fig. 19.

²³ The derivation from a reworked capital has also been discussed by various scholars, even as recently as Amodio, who remains cautious about it: AMODIO, *Le acquasantiere figurate*, p. 306, with previous bibliography.

does not seem highly probable given the volume of work that would have been necessary on the artifact. Nevertheless, a very brief review of cases that seem to share certain characteristics with the lustral font under consideration here will be offered, even while acknowledging that these are by no means exact comparisons.

A small holy water stoup with eight lobes, bearing on its four sides figures of archangels holding a globe, can be found in Saint Mark's Basilica, but it is a much smaller one than San Fantin's basin, which has been hypothesized to have been readapted as a lustral font by reworking a small capital. The date, placed at the 11th century²⁴, is also likely much earlier than that of the San Fantin bowl, which could perhaps be placed between the 12th and 13th centuries.²⁵

An eight-lobed stoup in "Greek marble", dated to the second half of the 13th century, is now preserved in the church of Santa Maria degli Angeli in Murano, although it has been hypothesized that it came from the monastery of San Lorenzo on the lagoon island of Ammiana, which was suppressed and incorporated into the aforementioned parish of Venice in 1438²⁶. However, the stoup, not much smaller in diameter than the one in San Fantin, has completely plain sides, devoid of decoration.

Similarly articulated in eight lobes is the white Verona marble stoup placed along a wall of the church of San Benedetto in Gonzaga, in the province of Mantua, dated to a period after the construction of the building, i.e. after 1330. In this case, however, the lobes are uniformly decorated with vertical bullae interspersed along the upper margin with small ovoli, and there are no figured elements.²⁷

²⁴ Catalogo generale dei Beni culturali, former *Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia*, OA C 05 00070768, author RENATO POLACCO, 1990 (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500070768>).

²⁵ We agree here with the caution and with the dating expressed by AMODIO, *Le acquasantiere figurate*, pp. 305-306, which also accounts for the chronologies oscillating between the 12th and 13th centuries proposed by previous scholars.

²⁶ Catalogo generale dei Beni culturali, former *Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia*, OA I 05 00071255, author A. FANTONI, 1990 (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071255>).

²⁷ Catalogo generale dei Beni culturali, former *Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Mantova Brescia e Cremona*, OA P 03 00136956, author D. MARCHI, 1994 (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300136956>).

An alternation of longer and shorter lobes, according to a scansion more similar to that in the lustral pile of San Fantin, occurs, on the other hand, in the eight-valves basin from the Albertian temple of San Sebastiano in Mantua, built from the seventh decade of the 15th century. The presence on the artefact of the Gonzaga enterprise of Olympus, also depicted in Mantegna's *Camera degli Sposi* (1465-1474), would constitute a further clue for the chronological placement of the work in the late 15th century and, therefore, at too low a chronological height to constitute a term of comparison for the basin of the church of San Fantin.²⁸

What we can note in conclusion is that perhaps in the holy water stoup now preserved in San Fantin, the possible symbolic meaning alluding to eternal life through the Resurrection, inherent in the choice of a polylobate form articulated in eight lobes, could have been reinforced by the subjects that were sculpted in it, which perhaps, in the overall representation, staged a contrast between symbols of Good (the animals?) and symbols of Evil (the potential monstrous beings) or depicted a series of figures alluding to the necessity, for access to Salvation, of purification, ensured by the blessed water that had to be contained in the lustral pile. [GABB]

* Please note that some content from this article has been published in the forthcoming article, *The Church of San Fantin in Venice: Digital Modeling, Archival Research, and the Reuse of Ancient Marbles*, by Carlotta Zaramella, Myriam Pilutti Namer, and Giulia Anna Bianca Bordini, «Archeologia e Calcolatori», 36.2 (2025). Myriam Pilutti Namer would like to express her gratitude to Prof. Arch. Gianmario Guidarelli and Carlotta Zaramella, whose Master's thesis in Civil Engineering and Architecture at the University of Padua, entitled "La chiesa di San Fantin: ricerca storica e restituzione digitale", she co-supervised together with Prof. Arch. Andrea Giordano during the academic year 2022–2023. This collaboration provided the opportunity to inspect the ancient marble conserved in the church and discuss its display within the architectural context. Giulia A. B. Bordini wishes to express

²⁸ Catalogo generale dei Beni culturali, former *Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Mantova Brescia e Cremona*, OA C 03 00038934, author U. BAZZOTTI, 1979 (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300038934>).

her sincere gratitude to Prof. Simone Piazza, Prof. Alessandra Guiglia, and Prof. Lorenzo Lazzarini for their invaluable assistance and insightful advice. Special thanks are also extended to Arch. Andrea Gallo for his kind support in facilitating the inspections of the church, and to Carlotta Zaramella and Dr. Giulia Amodio for generously sharing their knowledge. She would like to thank Prof. Arch. Gianmario Guidarelli and Prof. Myriam Pilutti Namer for the opportunity to publish in this review. Finally, Giulia A. B. Bordi is deeply grateful to Dr. Laura Levantino (Archivio Storico del Patriarcato di Venezia) for her invaluable support and generous commitment to the archival research.

ABSTRACT

La chiesa di San Fantin a Venezia, posizionata nel cuore del centro storico della città lagunare, ha origini remote, che affondano probabilmente nell'Alto Medioevo; tuttavia, la sua attuale configurazione è l'esito di numerose trasformazioni che si sono succedute nel corso dei secoli, a partire dalla ricostruzione della fabbrica *a fundamentis* iniziata nel 1507.

Questo articolo si concentra sull'analisi di alcune testimonianze materiali lapidee, antiche e medievali, reimpiegate nell'edificio ecclesiastico moderno. Nello specifico, Myriam Pilutti Namer indaga il fenomeno dei prodotti di reimpiego a Venezia, con particolare attenzione ai tipi di marmi antichi integrati nella decorazione della chiesa, mentre Giulia A.B. Bordi prende in esame un fonte battesimale e un'acquasantiera (che, nondimeno, avrebbe anche potuto servire per la somministrazione del Battesimo), conservati nell'aula sacra, ma di provenienza incerta.

The church of San Fantin, located in the heart of the historic centre of Venice, has ancient origins, probably dating back to the early Middle Ages; however, its current configuration is the result of numerous transformations that have taken place over the centuries, starting with the reconstruction of the building from the ground up, which began in 1507.

This article focuses on the analysis of some ancient and medieval stone artefacts that have been reused in the modern church building. Specifically, Myriam Pilutti Namer investigates the phenomenon of reused materials in Venice, with particular attention to the types of ancient marble integrated into the decoration of the church, while Giulia A.B. Bordi examines a baptismal font and a holy water stoup (which could also have been used for administering baptism), preserved in the sacred hall but of uncertain origin.

Adolfo Bernardello

RESTAURI E RESTAURATORI DI DIPINTI ANTICHI A VENEZIA.
UNA STORIA SOCIALE DELL'ARTE (1817-1849)

Più di vent'anni orsono pubblicai un breve saggio sull'arte a Venezia nel 1848¹. Nel primo anno della rivoluzione c'era bisogno di denaro per far fronte alle spese quotidiane e a lungo si ventilò l'ipotesi di lanciare sul mercato europeo i Bellini, i Tintoretto e i Veronese per prolungare la difesa della città assediata dall'esercito austriaco. Ora ci ritorno sopra dopo essermi imbattuto, nel corso delle mie indagini archivistiche, in decine e decine di elenchi di dipinti antichi ammassati, nei primi anni dell'Ottocento, nei vari depositi demaniali in attesa di essere scelti dai professori dell'Accademia di Belle Arti sia per essere restaurati per decorare le nuove sale dell'Accademia, sia per servire alla didattica e cioè all'istruzione dei giovani allievi e anche per essere distribuiti nelle chiese delle province. L'occasione mi viene offerta dalla recente pubblicazione di parte di un documento che avevo fatto fotocopiare e messo in un canto parecchi anni fa, in attesa di servirmene come si fa per le cose che si ritengono interessanti e non fugaci².

¹ ADOLFO BERNARDELLO, *Venezia 1848: arte e rivoluzione*, «Società e storia», 96 (2002), pp. 279-288.

² GIUSEPPINA PERUSINI, *Il restauro a Venezia nell'Ottocento: "un affaire accademico"*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia: l'Ottocento*, a cura di NICO STRINGA, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2016, II, pp. 167-186, allegato n. 2, pp. 654-657. Devo aggiungere che trovare questo documento in allegato mi ha stupito, non essendoci altri riferimenti a documenti tratti dall'Archivio di Stato di Venezia da parte della studiosa nel saggio in questione. Nello stesso volume, cfr. anche ANTONELLA BELLIN, *La scuola di pittura nell'Ottocento*, pp. 413-430. Stupisce *en passant* che non si sia mai provveduto a stampare una documentazione di primaria importanza per gli studiosi come il Catalogo Edwards in ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (d'ora in poi ASVe), Governo, Atti (d'ora in poi G.A.), b. 1638. Su Pietro Edwards si veda *ad vocem* SIMONA RINALDI, *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, XLII, 1993, pp. 296-298. Edwards durante la Repubblica di Venezia era ispettore per il restauro delle pitture (1778-1797); nel 1797 collabora con i delegati francesi alla scelta dei dipinti da inviare in Francia; fra 1798 e 1814 è ispettore generale all'Accademia di Belle Arti e fino al 1821, anno della morte, conservatore delle Gallerie dell'Accademia e della galleria Farsetti. Su Edwards si veda anche MICHELE GOTTARDI, *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca 1798-1806*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 299-300 e nota.

L'ingegner Guido Avesani (n. 1792), fratello dell'avvocato Giovanni Francesco (1790-1861), uno dei protagonisti del 1848 veneziano, apparteneva a una famiglia assai nota e influente di Verona, da tempo ormai trasferitasi a Venezia. Egli aveva studiato nel Collegio di Modena ed era ritenuto uomo d'ingegno specie nelle discipline matematiche. Consigliere di governo, era assai lontano dai principi politici del fratello e tenne una posizione defilata durante la rivoluzione a Venezia. Pare che a malincuore, sollecitato dallo stesso Manin, accettasse l'incarico di Delegato provinciale ed è in questa veste che andremo a esaminare il documento che egli stese presentandolo al Magistrato politico provvisorio nel maggio del 1849, documento poi posto agli atti in luglio³.

È una relazione molto dettagliata quella di Avesani. Cercheremo di riassumerla. Egli ricordava che nel 1818 un decreto governativo aveva istituito la Commissione provinciale di Belle Arti che aveva lo scopo di schedare le opere d'arte esistenti nelle chiese e negli stabilimenti pubblici di Venezia e provincia per provvedere, ove fosse necessario, al loro restauro, sentito il parere del presidente dell'Accademia di Belle Arti. Come sa chi abbia scorso anche solo il catalogo Edwards, nei vari depositi demaniali erano riposte centinaia di dipinti in attesa di essere scelti per un eventuale restauro, così come quelli all'interno delle chiese cui avrebbero dovuto provvedere innanzi tutto le varie fabbricerie, le quali generalmente ricusavano di intervenire lamentando la mancanza di fondi. Nel 1819, rammentava ancora Avesani, il governo aveva deciso di erogare un fondo annuale di seimila lire austriache per provvedere alle varie spese che avrebbero comportato i restauri. La Commissione pertanto stabiliva quali opere dovevano essere restaurate, scelti i professori dell'Accademia di Belle Arti con cui stipulare un regolare contratto che prevedeva compenso e tempi, permettendo loro di compiere il restauro nella propria dimora. La sorveglianza era affidata a visite periodiche di delegazioni (in genere tre membri) composte da docenti dell'Accademia. Nel 1830 un ulteriore decreto decise che la somma, già esigua, doveva impiegarsi non solo per le chiese di Venezia, ma anche per quelle di tutte le province, provocando le proteste della Commissione, la quale però riuscì fino al 1846 a evitare che la disposizione

³ Notizie esaurienti sui fratelli Avesani offre Pietro RIGOBON, *Gli eletti alle assemblee veneziane del 1848-49*, Venezia, a cura del Comitato regionale veneto per la celebrazione centenaria del 1848-49, 1950, pp. 10-23.

governativa divenisse operante. La qual cosa, sia detto da noi, stupisce non poco data l'inflessibilità dell'amministrazione austriaca. Avesani, infine, rievocava la composizione della Commissione presieduta dal Delegato, affiancato come vice presidente dal podestà di Venezia e qui ricordava fra i membri il cavalier Antonio Mulazzani di cui apprezzava in particolare i meriti⁴. Morto Mulazzani, «ch'era l'anima e la vita della Commissione tutto rimase paralizzato». In effetti la commissione agiva di concerto per ogni affare attraverso Mulazzani e il segretario, venendo convocata in pieno solo quando si trattava di casi rilevanti come le proposte di restauro di dipinti. Avesani ricordava qui il presidente dell'Accademia Leopoldo Cicognara, legittimato dal prestigioso incarico conferitogli nel 1808 da Napoleone, che nel 1817 interveniva per impedire il progressivo deterioramento delle tante opere conservate nelle chiese veneziane accompagnandolo con un esplicito attacco al clero poco sensibile alla loro conservazione e proponendo varie misure le quali, attuate, salvarono «dalla perdizione molte gemme d'arte di quest'unica Città», fra le quali la grande pala di *San Pietro Martire* della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Ma «il vituperio lamentato dal Cicognara» proseguiva con quadri preziosi traforati da chiodi per sovrapporvi ornamenti «o mezzo abbruciati da candele o spruzzati di cera», come accertavano spesso i restauratori una volta sul luogo. Tuttavia Avesani riteneva che affidare il compito di vigilanza alla sola Accademia non fosse sufficiente, dato che i professori, impegnati quotidianamente nella loro attività didattica, non potevano dedicare molto tempo alle visite a chiese o ad altri luoghi. Né concentrare i più pregiati dipinti nelle sale dell'Accademia sarebbe stata una soluzione praticabile per i molti ostacoli che sarebbero insorti, fra cui una sollevazione popolare, come in effetti era accaduto in qualche caso in provincia, nel timore che la pala o il dipinto non sarebbero più stati restituiti alla chiesa. Il miglior partito era dunque mantenere la Commissione composta da *amatori e artisti* e presieduta dal Delegato provinciale.

E qui Avesani, forse un po' ottimisticamente, constatava che ormai non molti quadri si trovavano in condizioni precarie, per cui il compi-

⁴ I membri erano il nobile Sebastiano Giustiniani, il consigliere governativo Neumaÿer, Marco Bernardo, Marc'Antonio Barbaro, i professori dell'Accademia di Belle Arti Sebastiano Santi, Felice Schiavoni e Luigi Ferrari oltre al segretario Stefano Medin, il quale spontaneamente si era offerto di continuare a fare il segretario.

to della Commissione sarebbe stato precipuamente quello di conservatrice dei capolavori restaurati e di quelli ancora bisognosi di riparazioni, oltre a ogni oggetto d'arte in una città «ricca di figli distinti in ogni ramo». Egli concludeva con l'esortazione che, a differenza delle disposizioni dei dicasteri viennesi, il fondo da destinare ai restauri non fosse più fissato a lire seimila all'anno, ma ad una cifra variabile a seconda del bisogno.

A Francesco Triffoni (1797-1861), ex consigliere di governo che ora presiedeva temporaneamente il Magistrato politico provvisorio, non restava che accompagnare la relazione del Delegato al governo provvisorio presieduto da Daniele Manin, non senza avvertire realisticamente che nelle condizioni in cui versava la città assediata non era possibile autorizzare alcun restauro salvo quelli accordati come «mezzo di sussistenza ad artisti mancanti di lavoro, e miserabili»⁵.

L'allegato alle relazioni enumerava 191 opere collocate in una sessantina di chiese di Venezia con i rispettivi autori e accanto i restauratori che si erano alternati fra il 1822 e il 1846⁶. A questo punto, rifacendoci alla sdegnata denuncia di Cicognara sulle condizioni di molti dipinti all'interno delle chiese forati da chiodi o spruzzati di cera da incuranti devoti, abbandoniamo la Venezia assediata alla vigilia della resa alle truppe austriache e proviamo a entrare in un altrove anteriore, forse non ignoto a un Mulazzani: entriamo cioè nel venerabile recinto dei restauratori che avevano operato in anni precedenti.

Nel 1821 il dipinto di Paolo Veronese, *La Visitazione dei Magi* tolto dalla chiesa dei Frari era stato consegnato alla Biblioteca Marciana; secondo il conservatore dell'Accademia di Belle Arti Bernardino Cor-

⁵ ASVe, Governo provvisorio, b. 104, 9943, Dipartimento IV, Istruzione, 27 giugno-2 luglio 1849. Due anni dopo la polizia riteneva Avesani «versatile, ed inclinato a piegare secondo gliene torni buon conto. In tutti i tempi, e sotto i vari Governi buoni, o tristi, legittimi, o meno, seppe con destrezza, offrendosi ad ogni maniera di servizio, implorare ed ottenere grazia, e favori». Delegato nel 1848, «la stampa lo fece segno a rimarchi (ASVe, Atti restituiti dall'Austria, Pietro Pin Marzio, commissario del sestiere di San Marco al direttore dell'ordine pubblico Luigi Martello, 22 luglio 1851; ivi, Informazioni redatte da Martello il 28 luglio: accusato nel 1848 da un giornale di essere austriacante «egli serviva più per non esporsi, che per convinzione». A differenza del fratello avvocato, accettò da Manin l'incarico delegatizio «per evitare conseguenze, e dispiaceri». Vero è che Martello ridimensionò in seguito parzialmente il ritratto negativo come risulta da un rapporto del direttore di polizia Mathias Schrott al generale Karl Gorzkowski, Venezia 30 agosto 1853).

⁶ ASVe, Governo Provvisorio, b. 104, 9943, *Prospetto dei restauri operati dalla Commissione di Belle Arti*, Venezia, 18 maggio 1849.

niani degli Algarotti occorreva «rifoderarlo con buona tela» e pulire l'annerimento. Una commissione di tre professori riuniti dal segretario dell'Accademia Antonio Diedo (Luigi Zandomeneghi, Galgano Cipriani e Lattanzio Querena) aveva proposto Giuseppe Baldissini con un costo di lire italiane 770. Se non che Baldissini era già occupato come Giuseppe Gallo Lorenzi, cosicchè Corniani, in quanto conservatore, ricevette l'autorizzazione a farlo dal governo.⁷

Ad Asolo la tavola di Lorenzo Lotto, *La Vergine assunta in cielo* fu trovata mancante di un pezzo a causa di un «abbrucciamento». Il compito di foderarla e aggiungere il pezzo mancante fu affidato da Antonio Diedo alla «diligentissima signora Mercagi», credo l'unica persona di sesso femminile presente sul mercato restauratorio, per lire italiane 870⁸. Nella chiesa di San Giovanni Crisostomo vi era un'opera di Giovanni Bellini «annerita e malconcia da ritocchi», scriveva sempre Diedo al governo proponendo di affidarla alle cure di Giuseppe Gallo Lorenzi che aveva dato buona prova con un'altra opera di Bellini a San Salvatore e con una pala di Sebastiano Dal Piombo a Treviso. Un lavoro dal costo stimato di 1300 lire, ma Lorenzi se ne sarebbe accontentato di 1100.⁹

Vicenda assai aggrovigliata è quella riguardante la chiesa di Fontanelle (Treviso), nel 1822. Un temporale danneggia la cappella maggiore. Il perito chiamato dalla fabbrica parrocchiale trova l'opera scrostata, sconnesse le tavole, sollevata l'imprimitura. Ma chi è l'autore? Diedo parla di un abbaglio ritenendo che la tavola sia di Tiziano e non di Bonifacio come presunto dal perito locale. Comunque bisogna trasportarla a Venezia per essere restaurata. Parte allora Corniani con l'incarico di trasportare da Fontanelle anche un dipinto del Pordenone, mentre dalla Commenda di Malta verrà scelto un quadro di Francesco Montemezzano da consegnare in cambio alla chiesa di Fontanelle, una specie di baratto per non scontentare i fontanellesi. Alla fine (novembre del 1822) la tavola del Pordenone (annerita, sconnessa e incurvata)

⁷ ASVe, G.A., b. 1956, XIX 3/9, 30 ottobre 1820-12 novembre 1822. Per *La Cena di Papa Gregorio* del Veronese trasferita da Milano al convento dei padri Serviti sul Monte Berico a Vicenza se ne vedano le vicende in G. A., b. 1254, XXVII\27, 25 novembre-28 dicembre 1817. Il dipinto presentava qualche lesione e mancanza di colore: affidato il restauro ad Antonio Florian egli prescrisse alcune misure per preservarlo da infiltrazioni di acqua dall'alto e dalla parete.

⁸ Ivi, b. 2174, XVI 9/5, 6 luglio 1822-23 novembre 1823.

⁹ Ivi, b. 2174, XVI 9/4, 22 novembre 1822.

dovrebbe essere affidata alle cure di Giuseppe Gallo Lorenzi ben quotato dopo «l'appauditissimo restauro del Palma giovane» ai Frari.¹⁰

Dopo un accurato lavoro Giuseppe Baldissini, «questo vecchio sperimentatissimo restauratore», riconsegna a San Marziale la pala di Tiziano *Tobia e l'Angelo*. Cicognara a questo punto ricorda che bisogna fare bene attenzione a non affidare restauri a mani che non siano «esperte, e circospette, quanto quelle del sig. Baldissini» e ne approfitta per ricordare al governo di stanziare più fondi perché dal suo insegnamento possano uscire buoni allievi inclini al restauro.¹¹

Altre complesse vicende accompagnarono il restauro del tizianesco *Martirio di San Lorenzo* ai Gesuiti. Su mandato della Commissione di Belle Arti tre membri (il barone Antonio Mulazzani, Luigi Zandomeneghi e Marco Barbaro) il 24 settembre 1834 si recarono a casa di Gaetano Astolfoni cui era stato affidato il restauro della tela che, a quanto pare, doveva essere assai malandata. Portata a Parigi nel 1797 e riportata a Venezia nel 1815 per intervento sovrano, si era constatato che «il restauratore parigino» aveva provocato ulteriori guasti in un'opera già deteriorata: in luogo di una regolare completa foderatura aveva posto molti pezzi di tela che si erano staccati e anche lacerati. La parte della tela che aveva più sofferto era quella rappresentante dei

¹⁰ Ivi, b. 2174, XVI 9/2-9/3, 28 agosto 1820-24 novembre 1822.

¹¹ Ivi, b. 1638, XXI 4/2, 15-29 marzo 1820. Cicognara ritenne non conveniente rimettere il dipinto al posto precedente, ma in una posizione lontana da umidità, esalazioni e fumi, ben rischiarato dalla luce in modo da poter essere ammirato «ancora per qualche secolo». A Baldissini venne affidato anche il restauro di *Maddalena in casa del Fariseo* di Alessandro Moretto e di *Gesù che fa toccare le piaghe a S. Tommaso* di Cima da Conegliano 22 luglio-30 dicembre 1820. Per un altro dipinto del Moretto (*Nostro Signore in casa del Fariseo*) staccato e portato dall'atrio della Congregazione di Carità all'Accademia di Belle Arti per volere di Cicognara, per servire all'istruzione degli allievi, si veda il preventivo (lire italiane 562,87) per foderatura e restauro steso da Antonio Florian in G. A., b. 1254, XXVII/27, 22-23 gennaio 1818. Il restauro effettuato nel 1817 da Baldissini al quadro di Giovanni Bellini, *La beata Vergine sedente in trono corteggiata da San Giobbe e da altri Santi* fu ritenuto degno di lode dalla commissione giudicatrice formata da Teodoro Matteini, Liberale Cozza e Lattanzio Querena (G. A., b. 1254 XXVII/27, 20-24 novembre 1817). Nella chiesa di San Francesco a Portogruaro il dipinto di Cima da Conegliano, *San Tommaso che intinge il dito nelle ferite di Cristo* si trovava in disordine, ma fortunatamente non risultavano pregiudicate «le teste delle tredici figure», se non «nelle vesti, nelle mani, e piedi». Cicognara suggerì di affidare nuovamente il restauro a Baldissini: ma essendo egli «già vecchio, ed affollatissimo di lavori», era più opportuno trasferire il quadro a Venezia anziché inviare l'artista a Portogruaro. Infine il governo acconsentì al trasporto presso l'Accademia di Belle Arti con l'avvertenza di riscuotere la spesa dalla fabbrica, non volendo caricarla sul Tesoro. Secondo un conoscitore il costo sarebbe stato di 400 lire italiane (G. A., b. 1254 XXVII/27, 10 maggio-31 dicembre 1818).

nudi. Astolfoni progettava «di levare tutta quanta la pittura sovrapposta e di mettere così a scoperto quanto del Tiziano vi rimaneva onde in seguito passare al radicale restauro del quadro». Ma la Commissione, temendo che alla fine l'opera si dovesse chiamare più di Astolfoni che di Tiziano, ritenne che dopo la rifoderatura si ponesse allo scoperto solo una sesta parte cioè «quella a parte diritta ed a piedi del quadro ove vi sono molti nudi [...] i più pregiudicati per le sofferte redipinture». In novembre Diedo scrisse al governo che per richiamare in vita «le parti ignude le quali reclamano nuova vita» occorreva «una profonda scienza anatomica» e chiedeva che si procedesse a operare all'interno dell'Accademia. Giudicava che ci sarebbe voluto un anno almeno e un compenso non minore di lire 1800. Egli proponeva alla commissione di togliere l'incarico ad Astolfoni e di darlo a Sebastiano Santi. Accolta interamente la proposta del presidente, il governo decise che il quadro sarebbe stato restaurato all'interno dell'Accademia sotto la sua vigilanza e in cambio fu affidata ad Astolfoni la riparazione di un dipinto del Pordenone, a Susegana. Il 19 gennaio 1835 due membri della Commissione unitamente a tre professori dell'Accademia (Odo-rico Politi, Luigi Zandomeneghi e Lodovico Lipparini) bussarono nuovamente alla porta di Astolfoni, che abitava a palazzo Mocenigo, a San Stae. Il quale dopo aver ridotta l'opera «in nuovo telaio e con nuova fodera» aveva avvertito che per trasportarla all'Accademia, data la sua mole, occorreva ridurla a un rotolo e ciò poteva produrre dei guasti. Calcolate spese e compensi per il lavoro e per il trasporto, ignoriamo quando iniziasse il restauro, ma è certo che, trascorso un anno, Santi nell'aprile del 1836 chiese una proroga per esaurire il compito che, a termini del contratto, avrebbe dovuto compiere in dodici mesi. Insorta successivamente qualche disparità di opinioni fra la Commissione e il pittore di storia, Diedo in settembre, per tagliar corto, ritenne opportuno sospendere il lavoro e consentire a Santi di recarsi a Trieste per concluderne un altro restato in sospeso. Infine il 12 febbraio 1837 fu annunciato ufficialmente che il restauro de *Il Martirio di San Lorenzo* era compiuto.¹²

¹² G. A., b. 3865 XVII 5/2, 24 settembre-12 dicembre 1834 e b. 5667, LXX 4/1, 16 gennaio 1835-17 febbraio 1837. A giudizio di Diedo il *Martirio di San Lorenzo* era opera superiore al *Martirio di San Pietro* conservato nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Nel 1817 la contessa Caterina Pezzana K.a de Marco aveva rivendicato la proprietà del dipinto in quanto suo padre

Non è detto che gli analfabeti non apprezzino l'arte: a Susegana per esempio un dipinto del Pordenone, assai malandato, conservato nella chiesa del paese doveva essere trasportato a Venezia per restaurarlo. Se non che ciò provocò una sollevazione di villici e popolani «o guidati da pregiudizi religiosi, o nella loro ignoranza», come scrisse il Delegato di Treviso, che vi si opposero nel timore che non venisse più restituito. Per evitare casi simili si decise talvolta di offrirne un altro in cambio, analogamente a quanto si è visto in precedenza per Fontanelle¹³.

Fra i vari problemi che si presentavano alla Commissione, uno dei maggiori erano le condizioni di degrado, denunciate da Cicognara, in cui versavano gran parte delle opere all'interno delle chiese. È quello che successe anche per il *San Pietro Martire* di Tiziano Vecellio nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Nel 1841 la fabbricceria denunciava di aver chiesto da due anni che la pala venisse portata all'Accademia di Belle Arti per essere restaurata. Due anni più tardi un'ispezione affidata a due ingegneri della Direzione delle pubbliche costruzioni (l'aggiunto Pietro Pigazzi e il direttore Pietro Paleocapa) rilevò che la muraglia dell'altare dove era collocata la pala era rivolta a tramontana verso le Fondamente Nuove, un'esposizione «malaugurata e funesta» tanto più accresciuta dall'umidità salina. Piuttosto che proteggerla con un muro di cemento o di pozzolana, Paleocapa non si rendeva conto perché non si spostasse la pala a mezzogiorno nella seconda nicchia dell'altare di San Vincenzo, a destra dell'entrata del tempio, dove c'era meno umidità e più luce per ammirarla. Questo suggerimento, aggiungiamo noi, avrebbe salvato l'opera dall'incendio anni dopo. Ma la nutrita Commissione guidata da Mulazzani decise di erigere un muro esterno un po' distante da quello della basilica «formando una camera isolata» che avrebbe eliminato o ridotto l'umidità. Nel 1844, ripresi i lavori di grande complessità, fu costruito un muro esterno fino alla parete della chiesa in fondamenta e uno all'interno dell'altare fino al collaudo definitivo nel novembre del 1846. Ventuno anni dopo, come

aveva fatto costruire l'altare nella chiesa dei Gesuiti dove era stato poi collocato. Richiesta ritenuta inattendibile dall'Ufficio Fiscale Centrale, come in precedenza dal presidente dell'Accademia di Belle Arti e respinta dal governo (G. A., b. 1012 XXVII/69, 25 giugno-12 luglio 1817).

¹³ G. A., b. 3865 XVII 5/2, 13 settembre 1834. E si veda pure il caso di Ariano Polesine: Lipparini e Gallo Lorenzi, che si erano recati sul posto per esaminare un quadro di Benvenuto Tisi detto il Garofalo, consigliavano molta prudenza per persuadere i villici a cederlo (G. A., b. 6566 LV 5/4, Galvagna a Pallfy, 25 novembre 1841).

si sa, della pala non sarebbe rimasto che un mucchietto di ceneri.¹⁴

Per la *Vergine assunta in Cielo* del Tintoretto su cui, a quanto possiamo supporre, vi era stato un intervento precedente, convennero un giorno all'Arciconfraternita di San Rocco, inviati dall'Accademia, Odorico Politi, Lodovico Lipparini e Giuseppe Gallo Lorenzi, i quali osservarono che il dipinto era «tanto scarso ed ineguale di colore» per essere stato trascurato in passato, «infermo in tutte le pieghe, e abbandonato nelle carni», da non essere suscettibile di un plausibile restauro sulla vernice. A causa dell'«indiscreto antico lavacro» si poteva ricorrere solo a qualche ritocco alle macchie oscure rispettando il resto: «tanto più si guadagnerà quanto meno verrà fatto» era la loro diagnosi che giudicava insussistente «la supposta rovina del quadro» e indispensabili le correzioni da loro proposte.¹⁵

I professori dell'Accademia non si tiravano indietro. Non sarebbe irilevante ricostruire pazientemente una statistica degli impegni assunti da ciascuno di essi per riparare i guasti dovuti al tempo o alla incuria, anche se credo che questo campionamento poco interesserebbe gli specialisti di storia dell'arte. Comunque sia, lo stesso Lorenzi qualche tempo prima chiese una proroga per poter concludere il suo mandato secondo il contratto stipulato: si trattava di due pittori quattrocenteschi, Paolo e Lazzaro Sebastiani [in realtà Bastiani]. L' *Evangelista San Giovanni e Santi* a San Pietro di Castello e la *Vergine in trono con altri celesti* nella chiesa di San Donato a Murano, che avevano molto sofferto «per la vetustà» e il primo in modo particolare era ridotto «quasi alla total sua perdizione».¹⁶

¹⁴ G. A., b. 6569 LV 13/1, 26 giugno 1841-18 marzo 1843. La commissione comprendeva cinque artisti, alcuni rappresentanti della fabbriceria, tre ingegneri. Come è noto un incendio distrusse la pala nel 1867. Per la dettagliata descrizione dei vari interventi assai complessi G. A., b. 7581 LXXIV 11/3, 17 novembre 1844-15 novembre 1846.

¹⁵ G. A., b. 5667 LXX 4/1, 2 giugno 1834.

¹⁶ G. A., b. 3865 XVII 5/2, 21 febbraio-16 agosto 1832. Lorenzi ottenne la proroga dal governo. Nella relazione del restauratore si menzionano due Bastiani e non il solo Lazzaro (Venezia, 1430-1512). Quanto agli impegni assunti dai professori, si veda per esempio il caso di Lattanzio Querena, Giuseppe Gallo Lorenzi e Girolamo Prepiani che avevano assunto altri lavori invece di quelli pubblici «non per altro, che per sussistere» (G. A., b. 5667 LXX 4/1, 31 agosto 1839). Per una classifica basata sul numero di restauri assegnati ai singoli restauratori dal 1826 al 1828, ivi, b. 3865, XVII 5/1. Tema interessante da sviluppare sarebbe quello degli scambi di dipinti per compensare una chiesa quando qualcuno le veniva tolto e inviato all'Accademia di Belle Arti. Un esempio significativo sul famoso dipinto del Veronese accordato all'Accademia dopo il ritorno da Parigi si trova in b. 1254 XXVII/27, Cicognara alla Delegazione di Venezia, 5 giugno 1818.

E ora affrontiamo, per finire questo breve *excursus* su quadri e restauratori, una figura controversa come quella di Bernardino Corniani degli Algarotti (1776-1818), membro dell'Accademia dal 1816 e nel 1821, dopo la morte di Edwards, nominato Conservatore delle Gallerie dell'Accademia di Belle Arti, battendo due concorrenti. Appartenente a una famiglia di segretari del Senato, che le vicende della caduta della Repubblica nel 1797 avevano portato al dissesto, non gode di buona fama per le sue capacità e per il suo impegno tanto che i quadri affidatigli «periscono con grave danno» come, per esempio, una tavola di Marco Basaiti nella chiesa di San Giobbe (*Cristo nell'Orto*) che «quasi si perdettero» e altre opere in varie chiese da lui trascurate come due tavole «che si staccano dalla Tavola» di Giovanni Bellini ai Santi Giovanni e Paolo e alla Madonna dell'Orto (*La Vergine*). Nei magazzini dell'Accademia, inoltre, giaceva «in cattivo stato» un'opera tolta dal refettorio della chiesa di San Giacomo alla Giudecca. Più che al merito correva voce che il posto gli fosse stato assegnato grazie ai favoritismi di personaggi autorevoli fra cui il protomedico Francesco Aglietti, suo parente e secondo presidente dell'Ateneo Veneto dopo Cicognara, e il barone Mulazzani. Aveva acquisito molte capacità, ma non «gran cognizioni come restauratore di quadri» per cui si diceva che fa bene se si limita «alle semplici politure e raschiature», lasciando da parte il pennello. Era nota una disputa con un membro dell'Accademia, Antonio Florian, sul restauro di alcuni dipinti della Galleria Morosini, e infine che Corniani avesse fondato una piccola impresa per restauri con vari salariati fra cui due molto stimati per la loro abilità, Francesco Bianchini e Francesco Brancalone. Tutto questo secondo il

Quanto alla proibizione di esportare, da parte di privati, opere di rilievo all'estero si vedano i tentativi di Cicognara non sempre suffragati da un successo nel carteggio in G. A., b. 1254 XXVII/27, 28 dicembre 1817-16 novembre 1818. Allarmato Cicognara segnalava che uno speculatore aveva staccato un affresco del Veronese da villa Foscari a Malcontenta e chiedeva maggior vigilanza; «nella folla dei quadri» da esaminare (più di 200 opere) non aveva autorizzato l'uscita di Salvator Rosa, *Diogene e Alessandro* e di Marco Basaiti, *San Sebastiano* (G. A. b. 1254 XXVII/28, 10-20 febbraio 1818). Precedentemente aveva destato scalpore il tentativo, scoperto dalla polizia, di alienare da parte degli juspatroni dell'Abbazia di Santa Maria della Misericordia un *Angelo Raffaele* di Cima da Conegliano per saldare le prediali debitorie contratte in vita dagli agenti dell'abate ormai defunto. L'Abbazia era un'istituzione «destinata al soccorso dei miseri» (G. A., b. 1009 XXVII/32, 6 gennaio-25 febbraio 1817). Sua Maestà proibì l'esportazione di opere d'arte, con esclusione di quelle degli artisti viventi, dopo le Risoluzioni 19 settembre e 23 dicembre 1818 con notificazione del 10 febbraio 1819.

direttore della polizia Cattanei interpellato dal governatore von Spaur che aveva ricevuto una denuncia anonima sul Corniani, che appariva allo stesso Cattanei in certi punti un po' esagerata.¹⁷

Altre lettere anonime pervenute in seguito secondo Cattanei rivelavano «che si cerca di malignarlo». Informazioni riservate escludono che Corniani avesse guastato altri dipinti di chiese «povere»; Bianchini e Brancaleone non dipendevano più da lui; raramente egli veniva scelto a far parte della Commissione di professori giudicatrice di dipinti. Quanto ai doveri attinenti alla sua carica non si curava né dei giovani allievi frequentanti l'Accademia, né dei quadri giacenti nei depositi erariali e nemmeno dei dipinti rimasti negli studi degli artisti, fra cui due di Girolamo da Santacroce restaurati da sei anni da Antonio Florian, accusa che poi si rivelò priva di fondamento. Quanto alle opere da lui risanate «si vedono ora in talune dei guasti rilevantissimi» come «la tavoletta di Giovanni Bellini» alla Madonna dell'Orto, che «va a brano a brano a perdere il colore che si distacca dalla tavola»; la *Nascita di Maria* del Contarini ai Santi Apostoli «ormai è nera ed opaca quasi com'era pria del restauro»; l'abate Pietro Pianton, interpellato, dichiarò di aver visto a Pordenone «due quadri assassinati dalla di lui imperizia»¹⁸. Un esame sui vari dipinti in questione venne condotto su richiesta del presidente dell'Accademia da Odorico Politi e Luigi Zandomeneghi i quali, tenendosi sulle generali, giudicarono che i danni in quelle parti dei dipinti riparate da Corniani, all'incirca un anno prima erano ritenuti scevri da deterioramenti. A questo proposito Diedo scrisse al governo che non aveva mancato di stimolare il conservatore per ottenere un servizio sufficiente, ma inutilmente a causa dell'età e delle frequenti indisposizioni. Le prove positive da lui prestate avevano convinto vent'anni prima Cicognara a nominarlo membro dell'Accademia; come impresario di restauri ciò era stato approvato dalla superiorità; cadevano le accuse per guasti ai quadri su cui aveva operato; restava però a suo carico di non aver provveduto, come suo dovere, a

¹⁷ G. A., b. 5667, LXX 4/1, Carlo Cattanei de Momo a Johann Baptist von Spaur, 2 settembre 1834. I due concorrenti erano Giovanni Edwards O' Keller (n. 1791), figlio di Pietro, e un certo Giuseppe Maiset che si occupava di quadri e restauri. Per i compiti del Conservatore si veda G. A., b. 6565, LXX 1/5, anno 1835.

¹⁸ G. A., b. 5667 LXX 4/1, Cattanei a Spaur, 22 agosto 1836. Per chiese «povere» si intendono quelle che non avevano fondi sufficienti per finanziare il restauro dei loro dipinti.

sottrarre al degrado i dipinti posti in un deposito. Il rapporto di Diedo si concludeva con la richiesta al governo di provvedere al rimpiazzo di Corniani.¹⁹

Ma le vicende di Corniani erano lungi dal concludersi e dovevano riservare molte sorprese. Innanzi tutto una lite senza risparmio di colpi si accese fra lui e Antonio Florian. Abbiamo già accennato in precedenza alla questione del Tintoretto a San Rocco e sui dubbi sollevati sul restauro operato da Florian, tanto che venne inviata una commissione (Politi, Lipparini, Gallo Lorenzi) per accertarlo. Essi giudicarono che quanto era stato compiuto, eseguito «forse con troppa profusione di tempo e di spesa», andava realizzato secondo i criteri prescritti dalla Commissione di Belle Arti. Ma non andava punito, come lo sarebbe stato se avesse praticato al dipinto un «indiscreto lavacro». Del resto non era cosa nuova, essendo Florian, a detta di Diedo, «bastantemente noto per la sua negligenza e inconstanza di operare».²⁰

I contrasti personali si accentuarono negli anni fino ad assumere aspetti sempre più intricati. Intervenne in sua difesa il genero di Florian il quale, per «inconvenienti espressioni» usate nei confronti del governo, subì addirittura un arresto di 48 ore; secondo Giovanni Querci Della Rovere, tale il suo nome, il suocero sarebbe stato accusato anni prima da Corniani di aver rovinato il Tintoretto dell'Arciconfraternita di San Rocco, mentre avrebbe lui danneggiato la galleria del conte Domenico Morosini, ex podestà di Venezia, cedendo per poche lire tre quadri al ritrattista Girolamo Prepiani. La disputa doveva avere esiti assai imprevisi, ben al di là dei contrasti personali fra Corniani e Florian. Era ormai maturato il tempo per disfarsi di un uomo che non dava più affidamento? Da Vienna la Commissione aulica degli studi, piuttosto

¹⁹ G. A., b. 5667 LXX 4/1, Diedo al governo, 5 settembre 1836. Vedi anche GIANDOMENICO ROMANELLI, *Gli Algarotti, i Selva, i Corniani: scienza, arte e collezioni in Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti*, a cura di MANLIO PASTORE STOCCHI e GILBERTO PIZZAMIGLIO, atti dell'omonimo convegno tenuto a Venezia nel 2012, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2014, pp. 203-219.

²⁰ G. A., b. 5667 LXX 4/1, Gallo Lorenzi-Lipparini-Politi, 2 giugno 1834; Diedo al governo, 5 giugno 1834. Il governo, data «questa poca sua esattezza» e «li gravi titoli di querela», decise di sostituire Florian con «altro valente artista», 21 agosto 1835. Nel 1837 la Commissione aulica degli Studi rimproverò il governo veneto per aver escluso anche nel 1835 Florian dai restauri, Vienna 12 giugno 1837. In effetti, malgrado acciacchi e critiche, dalla documentazione emerge che Florian riceveva molti incarichi di restauri; su Florian (1770-1838), cfr. LAURA MOCCI in DBI, 48, 1997, pp. 324-326.

ambiguamente, lasciò al governo veneto la decisione «di allontanare il nobile Bernardino Corniani dalla provvisoria carica di conservatore delle Gallerie». Per la prima volta si fa menzione esplicitamente alla categoria di provvisorietà. Il conservatore inoltrò ricorso contro una decisione che lo dichiarava «inetto [...] ed ammalaticcio» e fece le pratiche per ottenere il trattamento normale di pensione. All'interno del governo si verificò una profonda disparità di vedute fra i singoli consiglieri: il relatore, riprendendo fra l'altro parola per parola le accuse contenute nel rapporto di Cattanei di due anni prima, negò che gli spettasse la pensione secondo le norme vigenti, mentre la minoranza (quattro consiglieri) ritenne «una svista» del governo aver tenuto per lunghi anni Corniani come «interinale» e che il suo lungo servizio meritava un qualche riguardo. Come scrisse poi il governo al presidente Francesco Galvagna, Corniani non era mai stato formalmente nominato conservatore delle Gallerie dell'Accademia; la sua era in realtà la condizione «di un interinale sostituto, di un supplente interinale» cui non spettava diritto alcuno. Crollava un intero edificio cui si era dato mano a partire dal 1820 e questo non può mancare di stupire conoscendo le rigorose procedure burocratiche in vigore nella monarchia austriaca. A Corniani si negò dapprima di rivolgere domanda di grazia a Sua Maestà per ottenere la pensione; anche una prima istanza al viceré Ranieri fu respinta e solo un anno dopo gli fu accordata la normale pensione di lire 735,177 all'anno per un servizio di anni dieci praticato «con zelo, fedeltà, ed onore».²¹

²¹ Giovanni Querci Della Rovere era un noto esportatore di quadri. Per fare un esempio nel 1831-1832 ne esporta 108; fra 1830 e 1834 ottengono il nulla osta 1320 dipinti antichi (G. A., b. 3867 XVII 5/2). Per un calcolo approssimativo data l'imprecisione delle fonti, fra 1845 e 1847 vengono esportati 497 quadri da ditte commerciali o da negozianti specializzati nel ramo come Antonio Sanquirico che compare spesso nei documenti (G. A., b. 7580 LXXIV 8/2-8/30; b. 7582, LXXIV 12/10. Chi ha capito l'importanza di questo tema è VALERIA PARUZZO, *Antiquari e gallerie commerciali nella Venezia asburgica*, «Predella», 54, 2023, pp. 91-105 e tavole XXIII-XXVI. Per l'intervento di Querci a favore del suocero e contro Algarotti, G. A. b. 5667 LXX 4/1, 27 giugno 1836, Allegati A-T; ivi, Commissione Aulica degli Studi al governo, 30 settembre 1837; ivi, Corniani al governo, 5 ottobre 1837, che ne ribadisce la cessazione; ivi, Consiglio di governo, 3 agosto 1838 con il voto contrario di quattro consiglieri alla relazione di San Pietro; ivi (8 luglio 1839); Galvagna scrisse al governo che Corniani, assunto nel 1821 per la morte di Edwards, era nella condizione di «un semplice diurnista», compensato per sedici anni con lo stesso soldo del conservatore precedente. Di PARUZZO si veda inoltre *Tra Venezia e Brescia. Questioni di gusto nella corrispondenza tra Giovanni Querci della Rovere e Paolo Tosio*, in *Arte e carte nella Brescia dell'Ottocento. Fonti per il collezionismo e il mecenatismo*, a cura di SARA TOMMI, Fonti per la

Qui si è voluto dare solamente un saggio su un argomento degno di nota che offre molteplici spunti, ciascuno meritevole di approfondimenti. Al di là e oltre la visione degli esperti di storia dell'arte cui interessa indagare aspetti sostanzialmente legati ad analisi del bello in un'opera d'arte, più modestamente ci siamo proposti di battere sentieri secondo prospettive diverse. Avendo presente quanto diceva Ronald Syme che preferiva «leggere le fonti» rispetto al «mormorio» secondario della bibliografia, ci interessa far emergere, per quanto consentono le fonti alle quali ci abbeveriamo quotidianamente nelle nostre ricerche, le vicende di uomini impegnati nel loro lavoro, che si tratti di restauratori, di professori dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, di amministratori, ciascuno portatore dei propri difetti, delle proprie aspirazioni, talvolta in lite con i rivali come si può notare scorrendo queste righe. In sostanza è un saggio di storia sociale, un intervento molto diverso da scritti basati su valutazioni di ordine esclusivamente estetico. In conclusione, ci si augura che questo breve contributo possa essere occasione per allargare e approfondire le indagini in un campo ancora ben lontano dall'essere dissodato, come peraltro appuriamo quotidianamente consultando le polverose carte d'archivio.

Storia, Storia delle fonti – Studi, 3, 2022, pp. 57-90. Per una complessa vicenda in cui Querci della Rovere ricorse alla Pretura Urbana accusando di diffamazione Luigi Zandomeneghi si veda G. A., b. 5675 LXXII 2/616, 17 aprile-26 ottobre 1837. In una lettera Zandomeneghi aveva riportato quelle che erano «semplici vociferazioni» circolanti sul conto di Querci mentre la polizia confermava che era ben diffusa in città la taccia che fosse «dedito all'insonesto lucro». Anche Giovanni Edwards O' Keller, figlio di Pietro, querelò Zandomeneghi per «accusa contro il proprio padre» e per esser stato a suo dire danneggiato a un concorso per il museo Correr. Giovanni da Antonio Diedo era considerato «di temperamento alquanto strano e pericoloso». Infine pretura, governo e cancelleria aulica riunita posero fine alla vicenda. Gli animi dei nostri protagonisti erano già surriscaldati: l'anno precedente Edwards O' Keller aveva pubblicato un opuscolo (*Confutazione di recente sentenza con cui sembra interdetto ai Letterati non Artisti il dare ragione delle Arti belle*) per cui Zandomeneghi si era ritenuto «preso di mira e posto quasi in derisione per la sua *Opera del Bello*». Si discusse se fosse opportuno allontanare Edwards O' Keller dall'alloggio del custode accademico Andrea Tagliapietra, dove era stato accolto dallo stesso Tagliapietra per riconoscenza dei benefici ricevuti dal padre Pietro Edwards, mentre era conservatore delle Gallerie. Il governo giudicò che non vi fosse motivo di allontanarlo dall'alloggio. (G. A., b. 5670 LXX 10/15, 1° ottobre 1836-26 marzo 1837).

ABSTRACT

Una storia sociale dell'arte (1817-1849) L'autore si propone di interrogare documenti ricavandone particolari inediti. La vitalità inesauribile delle fonti archivistiche, reperite soprattutto nell'Archivio di Stato di Venezia, gli permettono di andare al di là della tradizionale visione degli studiosi di storia dell'arte connessa ad analisi di carattere estetico che non appartengono alla sua formazione. Il saggio tenta di ricostruire le complicate vicende di uomini impegnati nel loro lavoro, in particolare di specialisti nel restauro di dipinti antichi secondo i punti di vista e le tecniche del loro tempo, talvolta in contesa per disparità di vedute con i loro colleghi, di docenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, di amministratori e di dirigenti governativi che vigilavano sui costi dei restauri, offrendo una descrizione del clima complesso in questo ambito della società veneziana fra 1797 e 1850.

The author interrogates archival documents to extract unpublished details. The inexhaustible vitality of archival sources, found primarily in the State Archives of Venice, enables him to transcend the traditional approach of art historians focused on aesthetic analyses beyond his scholarly formation. The essay reconstructs the complex narratives of professionals engaged in their work, particularly specialists in the restoration of ancient paintings according to contemporary viewpoints and techniques, sometimes conflicting with colleagues over methodological differences, alongside professors from the Accademia di Belle Arti in Venice and administrators and government officials who monitored restoration costs, providing a description of the complex climate within this sphere of Venetian society between 1797 and 1850.

Maura Manzelle

DELLA NATURA ANTI-MONUMENTALE/PROSPETTICA/
GEOMETRICA/CLASSICA DI VENEZIA.
L'ALLESTIMENTO DI CARLO SCARPA PER IL MONUMENTO
VENEZIA ALLA PARTIGIANA COME RIFLESSIONE
SULLA *VENETIANITAS*

*Architettura come atto critico: ricerca della venetianitas
e messaggio civile in un progetto di allestimento*

Il progetto di Carlo Scarpa per il basamento della scultura *La Partigiana* di Augusto Murer ai Giardini della Biennale è noto¹.

Mettendo però a confronto per la prima volta le fotografie del bozzetto della scultura su piedistallo presentato al concorso, i disegni per il piedistallo elaborati dallo stesso Murer — per la prima volta pubblicati — e quelli di Scarpa, è possibile da un lato indagare il processo di elaborazione del progetto di collocazione, dall'altro sottolineare modi di sviluppare ed esprimere un pensiero critico sull'architettura — e la città — *attraverso l'architettura*².

Il bozzetto e i disegni di Murer, infatti, pongono già i temi del sorreggere e porgere il corpo della partigiana, della ricerca della distanza dal suolo urbano — che è distanza di rispetto e cura —, dello sfondo dell'opera come elemento che ne consente la lettura.

I disegni di Scarpa — che ricercano un luogo di collocazione del

Con la pubblicazione di questo saggio la Rivista dell'Ateneo Veneto partecipa al "Festival della Resistenza VENEZIA è LIBERA", iniziativa per le celebrazioni dell'ottantesimo Anniversario della Liberazione 1945-2025.

¹ Si veda MAURA MANZELLE, *Un "progetto tentativo". Il Monumento Venezia alla Partigiana di Carlo Scarpa (Riva dei Partigiani - Venezia, 1964-1969)*, in *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere e arti*, Venezia, Ateneo Veneto, CCVIX, terza serie 21/II (2022), 2023, pp. 139-170, 2 pagine illustrazioni fuori testo, e la bibliografia lì indicata.

² Si ringrazia la famiglia Murer per aver concesso la pubblicazione dei disegni provenienti dall'Archivio Museo Augusto Murer – Falcade BL (d'ora in poi AMAMBL) ed inoltre: ROMA, *MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo* (d'ora in poi MAXXI), Collezione MAXXI Architettura, Archivio Carlo Scarpa (d'ora in poi ACS), cassetto 51, cart. 190 e cart. 191 (da Trevignano), "Monumento alla partigiana con scultura di A. Murer (Giardini di Castello), Venezia, 1968", presso l'Archivio di Stato di Treviso; VENEZIA, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro (d'ora in poi AGIAMVe); l'Archivio Generale del Comune di Venezia (d'ora in poi AGCVe).

monumento non accettando quello stabilito dalla commissione del Concorso — coniugano quanto attraverso l'architettura — con le forme dell'*eidōs* — può essere detto per esprimere il titolo stesso del Monumento — anch'esso, peraltro, oggetto di lunga elaborazione: *Venezia alla Partigiana*.

Il piedistallo deve quindi esprimere *Venezia*, e con questo la *venetianitas*, per porgere *La Partigiana* di Murer, come omaggio di *questa* città alle azioni di chi è stato pronto a sacrificarsi anche per essa.

Tale ricerca dei modi di esprimere le caratteristiche del territorio veneto — i suoi elementi, la sua luce, i suoi tempi — appartiene senza dubbio alla poetica di Scarpa che ne ha fatto specifico tema, ad esempio, nell'allestimento del Padiglione del Veneto *Il senso del colore il governo delle acque*, alla Mostra delle Regioni *Italia '61*³. Qui, insieme a Mario Deluigi, Scarpa ha utilizzato vetro, colori, mosaici, luce, acqua per esprimere il loro particolare modo di consistere in questo contesto.

Nel Monumento *Venezia alla Partigiana* tale ricerca viene ripresa, portando a un esito costruito le letture di Venezia fatte da Sergio Bettini e Giuseppe Mazzariol, utilizzando la strategia di collocazione come atto critico, secondo una posizione debitrice alle teorizzazioni di Bruno Zevi, radicale nel sostenere che «[...] l'attività figurativa non è diretta che in casi eccezionali alla creazione poetica. Di norma, è operazione critica, commento più che invenzione»⁴.

La ricerca ha inoltre consentito di reperire quelli che possono essere indicati come i sei disegni scelti da Scarpa per illustrare la sua idea alla commissione del concorso — qui anch'essi per la prima volta pubblicati: disegni non conclusivi che non illustrano una soluzione univoca, risolta, ma che rispondono piuttosto a quel “progetto tentativo” che appartiene al modo di procedere di Scarpa, e che rende il senso della sua ricerca della *venetianitas*.

³ Per la visualizzazione di alcune immagini:

https://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/opere_scheda.php?valo=i_6_81 (consultazione gennaio 2025).

⁴ BRUNO ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino, Einaudi, 1973, si cita dall'edizione raccolta in BRUNO ZEVI, *Leggere, scrivere, parlare architettura*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 94.

Antefatti. Contesto e temi dell'opera

Nella notte tra il 27 e il 28 luglio 1961 a Venezia una carica di esplosivo fece esplodere la scultura in maiolica policroma di Leoncillo Leonardini, selezionata dalla commissione composta da Giulio Carlo Argan, Sergio Bettini, Giuseppe Mazzariol, Diego Valeri, Bruno Zevi, posta su un basamento in cemento armato elaborato da Carlo Scarpa con la collaborazione di Valeriano Pastor a comporre il Monumento *Il Veneto alle sue Partigiane*. Collocato nei Giardini napoleonici a Castello nei pressi dell'ingresso de La Biennale, il monumento era stato inaugurato l'8 settembre 1957.

La risposta all'attentato fascista fu la volontà di ribadire il ruolo delle donne nella Resistenza con la realizzazione di un nuovo monumento, sostenuta sia dal comitato antifascista subito costituitosi tra le varie associazioni partigiane, sia dal Comune di Venezia, tramite il Vicesindaco Armando Gavagnin, particolarmente sensibile al tema in quanto attivo partecipe della Resistenza a Venezia⁵.

Con questo intento il Consiglio Comunale nella seduta del 31 luglio 1961 deliberò la riedificazione del monumento a spese del Comune⁶.

Venne istituito, con la cura organizzativa della Direzione delle Belle Arti del Comune di Venezia, un Comitato composto da rappresentanti dell'Amministrazione Comunale, della Resistenza e da personalità della cultura artistica italiana⁷: ne fanno parte l'ingegner Giovanni Favaretto Fisca Sindaco di Venezia che lo presiede, il dottor Armando Gavagnin Vice-Sindaco di Venezia, Presidente del Comitato Federativo della Resistenza, il professor Mario De Biasi, Assessore alle Belle Arti e alla Pubblica Istruzione del Comune di Venezia, il professor Giuseppe de Logu, Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, storico e critico d'arte, il professor Giuseppe Fiocco, storico e critico d'arte dell'Università di Padova, il professor Giuseppe Mazzariol, Direttore della Fondazione Querini Stampalia, storico e critico d'arte, il professor Pietro Zampetti, Direttore delle Belle Arti del Comune

⁵ Si veda: *La partigiana veneta. Arte e memoria della Resistenza*, a cura di Maria Teresa Segal, Venezia, Nuovadimensione, 2004, pp. 89.

⁶ AGCVe, volume Consiglio Comunale, seduta del 31 luglio 1961.

⁷ Bando del concorso allegato al Documento 10 gennaio 1964, n. 647939 – Direz. Belle Arti – Ricostruzione del Monumento alla Partigiana, L'Assessore delegato riferisce, AGCVe, Belle Arti, 64738/1964.

di Venezia, storico e critico d'arte, l'avvocato Renzo Biondo, Segretario Provinciale della Federazione Italiana di Associazioni Partigiane, l'avvocato Anselmo Boldrin, Presidente dell'Associazione Partigiani Cristiani, il ragioniere Enrico Pelosi, rappresentante dell'Associazione Veneta Volontaria della Libertà aderente al F.V.L. e dell'Associazione Ex Internati Politici Antifascisti, Giorgio Trentin, Presidente Provinciale dell'Associazione Partigiani d'Italia, Lorenzo Turi, Segretario Provinciale dell'Associazione Nazionale Perseguitati Politici Antifascisti. Alcuni testimoni ricordano la presenza nel Comitato di Francesco Valcanover, Sovrintendente ai Beni storici e culturali di Venezia, di Diego Valeri, poeta e scrittore, Presidente della Fondazione Bevilacqua La Masa, dell'ingegner Farina: visto i ruoli ricoperti, potrebbe trattarsi di partecipazioni informali alle discussioni svolte durante le riunioni ufficiali del Comitato⁸.

A margine è necessario annotare che Bruno Zevi manteneva contatti con Giuseppe Mazzariol, non senza esprimere pareri in materia⁹ e che Egle Renata Trincanato, in quanto Capo Divisione Tecnico-Artistica del Comune di Venezia, era chiamata a liquidare per competenza alcune delle spese relative alla realizzazione del monumento¹⁰.

In questo modo al Comitato partecipavano non solo le diverse forze politiche presenti nella Resistenza e nelle associazioni costituite nel dopoguerra, ma anche gli intellettuali e studiosi più attenti alle tematiche della *formatività* veneziana, contemporaneamente coinvolti nella direzione delle maggiori istituzioni culturali volte a promuovere

⁸ La composizione della Commissione è ricordata da Trentin, che dimentica Fiocco, in GIORGIO TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, in *La partigiana veneta*, pp. 80-81. La presenza attiva di Fiocco in Commissione è attestata dalla lettera di Giuseppe Mazzariol ad Augusto Murer, datata Venezia 15 luglio 1964, su carta intestata Fondazione Scientifica Querini Stampalia – Il Direttore, AMAMBL. Renzo Biondo riferisce che il Comitato era presieduto dal Vice-Sindaco Armando Gavagnin, che sicuramente ebbe un ruolo importante nella vicenda; si veda RENZO BIONDO, *Come in una poesia di Meneghetti*, in *La partigiana veneta*, p. 87. Trentin viene indicato inoltre come funzionario della Direzione Belle Arti del Comune di Venezia e Segretario della Fondazione Bevilacqua La Masa, coordinatore organizzativo e culturale dell'iniziativa.

⁹ Si veda nella nota 16 quanto riportato in merito.

¹⁰ AGCVe, volume Consiglio Comunale. Categoria Segreteria Generale. Ripartizione Belle Arti. Deliberazioni. 1/196420.01.1964 o.d.g. n. 17. delibera n. 64739/1963 BB.AA., prot. 64739 del 10 gennaio 1964, L'Assessore delegato riferisce.

¹¹ Alla Direzione delle Belle Arti del Comune di Venezia erano Mario De Biasi, Assessore alle Belle Arti e alla Pubblica Istruzione del Comune di Venezia, e Giorgio Trentin come funzionario.

una rinascita della città dopo il periodo bellico e a farne un emblema non solo nazionale ma anche internazionale.

In un primo momento Giacomo Manzù, indicato all'unanimità dal Comitato, aveva avuto un incarico ufficiale diretto dal Comune, ma dovette rinunciare a causa dei molti impegni. Per la nuova designazione si decise di bandire quindi un concorso riservato a scultori veneti, nonostante un parere contrario della Prefettura di Venezia¹¹, sia per questioni legate ai contenuti che per questioni organizzative¹²; gli otto scultori veneti individuati dal Comitato e indicati nel Bando di concorso sono: Augusto Murer, Marcello Marchesini, Carlo Conte, Napoleone Martinuzzi, Giovanni Paganin, Ennio Pettenello, Giuseppe Romanelli, Romano Vio¹³.

Il tema del tributo della *terra veneta* al sacrificio delle *sue* partigiane, quale messaggio dell'opera sulla base delle istanze espresse da Egidio Meneghetti, Presidente, dopo Silvio Trentin, del Comitato Regionale Veneto della Resistenza¹⁴, si coniuga con la necessità di dirlo con le forme dell'*eidòs*, di trovare modo perché l'arte stessa si esprima tramite i suoi specifici modi di significare, tema questo caro a Giuseppe Mazzariol¹⁵.

Nella seduta del 20 gennaio 1964 il Consiglio Comunale adotta due deliberazioni della Giunta datate 10 gennaio: una delibera riguar-

¹¹ La Prefettura di Venezia comunica che la Giunta Provinciale amministrativa di Venezia il 24 febbraio 1964 aveva deliberato che non era approvabile la limitazione del numero dei concorrenti, ritenendo che la partecipazione dovesse essere aperta «a tutti coloro che partecipino all'arte della scultura in Italia», AGCVe, volume Consiglio Comunale. Categoria Segreteria Generale. Ripartizione Belle Arti. Deliberazioni. 1/196420.01.1964 o.d.g. n. 17. delibera n. 64739/1963 BB.AA., prot. 13165/101 BA del 6 marzo 1964.

¹² TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, p. 81.

¹³ I bozzetti presentati al concorso, in bronzo, ai sensi del bando di partecipazione sarebbero rimasti di proprietà dell'Amministrazione Comunale e destinati alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro di Venezia a costituire una sezione di opere di scultura ispirate alla Resistenza Italiana. Tutt'ora lì conservati, i bozzetti sono stati esposti nella mostra *La partigiana veneta. Arte per la Resistenza*, Ca' Pesaro, 23 aprile - 30 maggio 2005. Si veda TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, p. 82.

¹⁴ Si veda il Bando del concorso allegato al Documento 10 gennaio 1964, n. 647939 - Direzione Belle Arti - Ricostruzione del Monumento alla Partigiana, L'Assessore delegato riferisce, AGCVe, Belle Arti, 64738/1964.

¹⁵ Il monumento, in base alla documentazione citata, doveva essere dedicato al sacrificio della donna italiana, ma assunse un carattere identitario locale. Si veda TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, p. 81.

¹⁶ GIUSEPPE MAZZARIOL, *Segno iconico e segno del logos*, «Venezia Arti», 1990, n. 4, pp. 8-11.

da l'acquisto del "bozzetto", come viene definito, della scultura di Leoncillo¹⁶ per collocarlo nella Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, dove è tutt'ora conservato, ricordando che «Per tener fede a tale impegno [di ricostruzione] la Civica Amministrazione ha deciso di indire apposito concorso per la erezione di un nuovo monumento che dovrà essere realizzato in bronzo e la cui inaugurazione dovrà avvenire in occasione delle celebrazioni conclusive del ventennale della resistenza italiana»¹⁷; altra delibera¹⁸ riguarda la «Ricostruzione del monumento alla Partigiana», in cui si stabilisce: «1 – di bandire il concorso per la ricostruzione del Monumento alla Partigiana, da inaugurarsi nella primavera del 1965, secondo le norme indicate nel regolamento discusso ed approvato dal Comitato costituito su designazione dell'Amministrazione Comunale» specificando le spese per l'espletamento del concorso, per la realizzazione del monumento e sua fusione in bronzo, dedicando uno specifico capitolo di spesa a «L'ideazione e costruzione del piedistallo» che quindi è identificato sin dal bando di concorso come argomento specifico rispetto alla scultura¹⁹.

La collocazione del monumento indicata nel bando di concorso

Al nuovo monumento l'Amministrazione Comunale intendeva conferire un rilievo notevole e quindi, come relaziona l'Assessore,

¹⁶ Il "bozzetto" di Leoncillo è in realtà la prima versione della scultura, sostituita da quella posta in opera evitando che la partigiana raffigurata portasse al collo un fazzoletto di colore rosso, giudicato inadeguato a rappresentare le varie posizioni politiche appartenenti alla Resistenza.

Una lettera del 3 novembre 1961 di Bruno Zevi a Giuseppe Mazzariol riporta: «Leoncillo telefona. Dice di aver saputo che il Monumento alla Partigiana 'sarà oggetto di un concorso'. Non sa nulla di preciso e vorrebbe che non gli si facesse un torto. Mi pare che abbia ragione. Inoltre, aggiunge che possiede a studio un altro esemplare del Monumento e sarebbe pronto a cederlo. Che dirgli?». In altra lettera a Mazzariol, Zevi, esprimendo considerazioni in merito all'artista da scegliere, esclude Picasso. Archivio Giuseppe Mazzariol – Fondazione Querini Stampalia Venezia, Corrispondenza b3 Zevi.

¹⁷ AGCVe, volume Consiglio Comunale. Categoria Segreteria Generale. Deliberazioni. 1/1964, 20.01.1964 o.d.g. n. 16, delibera n. 64738 deliberazione della Giunta Comunale in merito all'acquisto del "bozzetto" del monumento.

¹⁸ AGCVe, volume Consiglio Comunale. Categoria Segreteria Generale. Ripartizione Belle Arti. Deliberazioni. 1/196420.01.1964 o.d.g. n. 17, delibera n. 64739/1963 BB.AA. Ratifica della deliberazione della Giunta Comunale in merito alla «Ricostruzione del Monumento alla Partigiana».

¹⁹ Ivi, [pagine non numerate, ma p. 2].

«inserendolo in una posizione di più ampia visibilità e di più intimo e diretto contatto con la popolazione che non quella che caratterizzava il precedente monumento. Il Comitato ha quindi ravvisato in maniera inequivocabile nella zona ove la popolare via Garibaldi sbocca sulla Riva dei Sette Martiri prospiciente il Bacino di S. Marco, il luogo più adatto, anche per i profondi legami che essa ha con la storia della Resistenza Veneziana, ad accogliere ed a valorizzare il suddetto Monumento»²⁰.

La posizione era stata indicata dall'esponente del PCI in Consiglio Comunale già nella seduta del 31 luglio 1961²¹.

Il bando di concorso fissa la scelta del luogo, riprendendo queste motivazioni e specificando che si tratta di mettere il monumento

«al centro dell'arco costituito dal Bacino di San Marco, in uno dei punti maggiormente visibili per chi entri in Città proveniente dal mare, come da documentazione fotografica e da pianta topografica qui allegate.

Nell'ideazione del Monumento gli artisti concorrenti dovranno quindi tenere in particolare considerazione le specifiche condizioni ambientali, architettoniche e di spazio, della suddetta zona»²².

La documentazione fotografica e la pianta fotografica citate come allegati al bando non sono state rinvenute, ma copie eliografiche della Planimetria «Comune di Venezia – Ufficio Tecnico Sezione viabilità Venezia Insulare, Stralcio planimetrico del sestiere di Castello dalla Riva della Ca' di Dio – Riva S. Biagio – Riva dei Sette Martiri – ai Giardini- Fronte su Bacino S. Marco e zona retrostante», in scala 1:1000, datate 21 gennaio 1964 sono presenti in Archivio Carlo Scarpa: in matita blu è evidenziata la zona ai piedi del ponte della Veneta Marina all'incrocio tra via Garibaldi e Riva dei Sette Martiri; si tratta presumibilmente di quanto allegato al bando, mentre le fotografie — non rinvenute — potrebbero essere state le basi degli schizzi di Murer

²⁰ AGCVe, volume Consiglio Comunale. Categoria Segreteria Generale. Ripartizione Belle Arti. Deliberazioni. 1/196420.01.1964 o.d.g. n. 17. delibera n. 64739/1963 BB.AA., prot. 64739 del 10 gennaio 1964, L'Assessore delegato riferisce.

²¹ AGCVe, volume Consiglio Comunale, seduta del 31 luglio 1961.

²² Bando del concorso allegato al Documento 10 gennaio 1964, n. 647939 – Direz. Belle Arti – Ricostruzione del Monumento alla Partigiana, L'Assessore delegato riferisce, AGCVe, Belle Arti, 64738/1964.

— molto dettagliati nella rappresentazione del contesto —, a indicare quali punti di vista privilegiati per la visione del monumento fossero stati immaginati dai committenti²³.

Entro il 15 marzo 1964 dovevano essere consegnati i bozzetti dei concorrenti, unitamente a

«opportuni disegni, in scala relativa, destinati a chiarire il progetto di inserimento del Monumento nel contesto architettonico lagunare della zona prescelta. Tale progetto dovrà logicamente prevedere, da parte dell'artista, l'ideazione del piedistallo su cui sarà destinato a posare il monumento»²⁴.

La formula stabilita dal bando sembra essere frutto di un compromesso all'interno della commissione di concorso, tanto che lo stesso Bando stabilisce anche che

«L'ideazione e l'esecuzione del piedistallo destinato a sorreggere il Monumento dovranno avvenire sulla base di una collaborazione con un architetto scelto di comune accordo tra l'artista stesso e il Comitato [...], al quale Comitato competerà, comunque, ogni decisione definitiva»²⁵.

È quindi evidente l'importanza che il Comitato, fin dal Bando di Concorso e ribadendolo come vedremo in fase di aggiudicazione, attribuisce alla localizzazione dell'opera nella città e al basamento, quindi agli elementi che consentiranno di stabilire un rapporto tra scultura e contesto. Gli aspetti citati fanno leva su questioni emotive, culturali e politiche, ma anche architettoniche e urbanistiche, tenendo in considerazione le modalità della percezione dell'opera.

²³ Copia eliografica, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 191 (da Trevignano), sottocart. Documenti, doc. n. 52798 e altre copie.

²⁴ AGCVe, volume Consiglio Comunale. Categoria Segreteria Generale. Ripartizione Belle Arti. Deliberazioni. 1/196420.01.1964 o.d.g. n. 17. delibera n. 64739/1963 BB.AA., prot. 64739 del 10 gennaio 1964, L'Assessore delegato riferisce, [pagine non numerate, ma p. 6].

Qui si stabilisce anche che i disegni dovevano essere consegnati presso la sede della Direzione Belle Arti del Comune, Ala Napoleonica, Piazza San Marco. I disegni, unitamente ad altra documentazione amministrativa del concorso come i verbali e le consegne, non sono ancora stati rinvenuti né al Museo Correr, né all'Archivio Generale del Comune di Venezia, né alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro dove si tennero almeno alcune delle riunioni del Comitato.

²⁵ *Ibid.*

L'ipotesi di allestimento elaborata da Augusto Murer

I lavori della commissione avrebbero dovuto terminare entro il 15 aprile 1964 ma evidentemente i lavori di selezione non furono semplici²⁶.

Con lettera del 24 luglio 1964 il Sindaco di Venezia Giovanni Favaretto Fisca comunica a Augusto Murer la vittoria nel concorso, stabilita unanimemente dal Comitato riunitosi il 15 luglio nella Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

Il Sindaco aggiunge

«Desidero anche informarla del parere unanime manifestato dalla Commissione sull'opportunità che la realizzazione architettonica del basamento, destinata a sorreggere la scultura, nonché dello stesso suo inserimento nel contesto architettonico della zona prescelta, avvenga, secondo i termini del Bando di Concorso, attraverso una stretta collaborazione con un architetto di comune fiducia»²⁷.

La individuazione della competenza di *un* architetto per il basamento e l'inserimento della scultura non si limita quindi alla concreta realizzazione dell'idea richiesta all'artista, ma

a lui viene demandata l'istituzione del rapporto tra scultura e città, seppure non facendo nomi plausibilmente già pensando a Carlo Scarpa sia per il precedente costituito dal basamento della scultura di Leoncillo sia per i rapporti con Mazzariol e in generale con l'ambiente culturale del committente.

Dovendo immaginare una mediazione tra l'immaginario dello scultore e l'apporto dell'architetto, il Sindaco aggiunge ancora

«Mi auguro che su tale problema sia possibile giungere ad un comune accordo e sin d'ora Le preannuncio che non appena avuto una Sua conferma positiva verrà indetta una apposita riunione a Venezia a cui saranno chiamati a partecipare oltre ai membri della Commissione, Lei stesso e l'architetto prescelto»²⁸.

²⁶ *Ibid.* Sul possibile ruolo del progetto di Scarpa nel raggiungimento dell'unanimità nella scelta operata dal Comitato si veda BIONDO, *Come in una poesia di Meneghetti*, p. 88.

²⁷ Lettera del Sindaco di Venezia ing. Giovanni Favaretto Fisca, datata Venezia 24 luglio 1964, su carta intestata del Comune di Venezia, prot. 64739, AMAMBL.

²⁸ *Ibid.*

Augusto Murer aveva presentato al Concorso il bozzetto in bronzo de *La Partigiana*, di misura cm. 16x83x29, posto su un piedistallo di cui resta documentazione in due fotografie, prese da angolazioni diverse e diverse per il posizionamento della scultura sul basamento: in un caso la scultura appare adagiata interamente all'interno della piattaforma, nell'altra — dotata di targhetta che indica «Augusto Murer. Bozzetto scelto per Monumento “La Partigiana”» e quindi ripresa dopo la selezione — i piedi della scultura aggettano dalla piattaforma. In entrambi i casi la scultura è orientata con il volto che guarda all'opposto del fondale costituito da un setto verticale che interseca la piattaforma, con la scritta dedicatoria «Alla partigiana»²⁹ quindi immaginando una preferenziale visione frontale del monumento (fig. 1).

In tale bozzetto l'assenza del contesto — e forse il risalto da dare alla scultura — conferiscono al basamento una certa semplificazione — pur mantenendo l'impostazione che appare chiaramente delineata negli schizzi che invece risultano maggiormente eloquenti.

Murer aveva infatti elaborato una serie di schizzi di studio per la collocazione dell'opera all'inizio di via Garibaldi, all'incrocio con Riva dei Sette Martiri, lì dove era stata posta la lapide per ricordarne il sacrificio, nell'area prevista nel bando di concorso³⁰. Si può ipotizzare — vista anche la ricchezza di dettagli che descrivono il contesto — che tali schizzi siano stati elaborati sulla base della documentazione fotografica allegata al bando di concorso.

Datati 1964 e firmati, sviluppano l'idea di un piano orizzontale sollevato da terra su cui è poggiata la scultura, piano intersecato da un

²⁹ AGIAMVe. Una fotografia è allegata alla scheda di catalogazione del bozzetto di Augusto Murer *La Partigiana*, l'altra è conservata nella serie Autori, sottoserie Autori interni, fascicolo Augusto Murer, Sottocartella Materiale fotografico/illustrativo, busta Opere Museo Ca' Pesaro – “La Partigiana” inv. 2499; verso: AGIAMVe, Archivio fotografico, n. M 1208. Il bozzetto della scultura, privo di basamento, è tutt'ora conservato nella Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro di Venezia.

³⁰ Nove schizzi di studio della collocazione del monumento sono conservati presso l'Archivio Museo Augusto Murer – Falcade Bl. Disegni preparatori per il Monumento e fotografie del gesso della scultura furono inviati da Murer a Giorgio Trentin alla Direzione delle Arti del Comune di Venezia per l'esecuzione delle fotografie, affidate alla ditta Giacomelli di Venezia (lettera di Giorgio Trentin a Augusto Murer, datata Venezia 10 settembre 1965, su carta intestata Comune di Venezia, Direzione delle Arti, AMAMBl; tali disegni non sono stati a momento reperiti da una ricerca online all'Archivio Generale del Comune di Venezia, né nella sezione Belle Arti, né nell'Archivio Giacomelli <https://www.comune.venezia.it/it/afdvenezia> (consultazione gennaio 2025).

setto verticale così come appare nel bozzetto consegnato al Concorso.

Innanzitutto, appare chiaro come l'elaborazione di Murer, coerentemente a quanto richiesto dal bando, avesse portato a una *scultura su basamento*, senza una scissione tra opera e piedistallo — in parallelo alla dialettica *quadro e cornice* —, concetti da tempo messi in discussione sia in campo pittorico che ad esempio, radicalmente, da Brancusi in campo scultoreo.

Dopo uno schizzo datato 1963 per lo studio solo di volto e mani intrecciate di una scultura, gli schizzi del 1964, non numerati e quindi per i quali è difficile stabilire una successione, rappresentano sia la scultura su basamento nel rapporto interno tra le sue componenti, sia l'opera nel suo contesto.

L'idea fondamentale è costituita da una piattaforma sollevata, "galleggiante" sulla pavimentazione della Riva, a costituire un piano orizzontale perfetto, intersecato da uno svettante pennone di bandiera e da un basso e materico setto su cui porre la dedica del monumento (fig. 2).

Gli approfondimenti dell'idea trattano in altri schizzi alcuni elementi ricorrenti, nonostante il monumento venga collocato in punti diversi della Riva: la piattaforma orizzontale che risulta staccata da terra; una struttura sottostante di appoggio su tre punti situati in corrispondenza della scultura, al vertice opposto dove si imposta un pennone di bandiera, sul setto orizzontale.

Lo schizzo di studio del sistema di appoggio su tre punti³¹ restituisce la consapevolezza di Murer nell'uso di sistemi minimi di contatto — isostatici —, in contrasto con la fisica adesione alla piattaforma del corpo della partigiana morente.

Il basso setto orizzontale, dalla forte matericità, in parte interseca la piattaforma, in parte ne esce, ed è posto in modo da fare da sfondo alla scultura.

Il contesto — le facciate dei palazzetti di via Garibaldi e di Riva dei Sette Martiri da un lato, la vista sul bacino di San Marco verso l'isola di

³¹ Tale soluzione di appoggio di Murer ricorda per sagoma, oltre che per concetto, quanto elaborato da Carlo Scarpa per la pensilina del Giardino delle Sculture all'Interno della Biennale di Venezia, del 1951-1952. Si veda lo schizzo:

<https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=2788> (consultazione gennaio 2025). Il progetto è conservato presso l'Archivio Carlo Scarpa.

San Giorgio o la punta della Dogana con la Chiesa della Salute dall'altro — sembra essere evocato per la valutazione del rapporto tra orizzontale e verticale nell'opera inserita nella città, oltre che per trovare giusta collocazione (figg. 3-4).

Alcuni degli schizzi elaborati da Murer tra quelli rinvenuti ragionevolmente facevano parte degli elaborati consegnati per il concorso.

La comunicazione ufficiale del Sindaco a Murer era stata preceduta da una lettera personale di Giuseppe Mazzariol, datata 15 luglio 1964³², in cui, oltre a comunicare di essere riuscito a condurre la commissione a conferirgli il premio e a elogiare la poesia e il tormento dell'opera, conclude, senza alcuna formula interlocutoria

«Una sola raccomandazione: l'inserimento urbanistico, e la progettazione del piedistallo e di tutto ciò che è inerente alla messa in opera della statua, compreso il punto di vista, devono essere progettati e realizzati, in collaborazione con te, da Carlo Scarpa».

Il ruolo che avrebbe potuto assumere il basamento è evidentemente un tema ben presente a Mazzariol, che infatti aggiunge, senza possibili mediazioni,

«È una condizione "sine qua non" per arrivare al capolavoro. Difatti la soluzione architettonica da te progettata non è l'optimum sotto nessun punto di vista.

Questa mia raccomandazione l'ho fatta anche al Comune e l'ho fatta metter a verbale.

Su questo punto desidero da te un cenno d'impegno»³³.

La drasticità del giudizio sulla soluzione elaborata da Murer sembra essere motivata da una decisione a priori di affidare il progetto a Scarpa, anche se effettivamente la piattaforma di Murer non riesce a "prendere luogo" ossia a radicarsi in una posizione, nonostante varie prove che gli schizzi appunto illustrano.

³² Lettera di Giuseppe Mazzariol ad Augusto Murer, datata Venezia 15 luglio 1964, su carta intestata Fondazione Scientifica Querini Stampalia – Il Direttore, AMAMBL.

³³ Lettera di Giuseppe Mazzariol a Augusto Murer, datata Venezia 15 luglio 1964, su carta intestata Fondazione Scientifica Querini Stampalia – Il Direttore, AMAMBL.

Mazzariol ha già in mente gli elementi che l'architettura deve esprimere attraverso il piedistallo come elemento di mediazione tra l'opera e la città: inserimento urbanistico e punto di vista sono strategici, in una città non strutturata per le visioni di monumenti come punti focali di prospettive.

Una versione diversa in merito all'autore delle scelte di collocazione del monumento viene restituita da Giorgio Trentin³⁴: secondo la sua ricostruzione, Scarpa fu incaricato «su proposta e richiesta dello stesso Murer»³⁵ di sviluppare la sua idea di collocare la statua su di una piattaforma galleggiante, che sempre secondo Trentin appariva già nella base del bozzetto di concorso come «una struttura metallica in grado, con apposito stantuffo, di innalzarsi o abbassarsi, seguendo i tempi e i ritmi delle maree»³⁶; Trentin attribuisce a Murer anche l'ideazione di quella che definisce «una sorta di anfiteatro, a blocchi sconnessi di marmo, scendente da un punto della riva dei Sette Martiri sino all'acqua»³⁷ che giudica non pienamente interpretata e risolta dal progetto di Scarpa sia tecnicamente che per il rispetto delle condizioni percettive, visive e proporzionali.

Il bozzetto della scultura conservato alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro a Venezia è oggi privo del basamento, ma dalle citate fotografie del bozzetto su basamento presentato da Murer al Concorso tale affermazione non viene confermata, né, soprattutto, lo fanno gli schizzi analizzati presenti nell'Archivio Augusto Murer di Falcade.

Renzo Biondo, componente della commissione, riferisce di aver inizialmente votato per il bozzetto di Marchesini non consentendo quindi l'unanimità della scelta operata dalla commissione e che per questo venne chiamato a ripensarci da Gavagnin: per una ulteriore valutazione del bozzetto di Murer si recò a visitarlo a Falcade «per avere dettagli circa il modo di collocazione di un monumento apparentemente così "pesante". Mi chiari il progetto di collocazione sull'acqua della laguna

³⁴ TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, pp. 83-84. L'attribuzione a Murer della scelta di porre la scultura vicina all'acqua viene avanzata anche in Maria Teresa Segà, *Introduzione. Fragile come creta, solida come bronzo. La memoria della Resistenza e due monumenti alla Partigiana Veneta*, ivi, p. 23.

³⁵ TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, p. 84.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

di fronte all'ingresso della Biennale, su un piedistallo mobile, ideato dal prof. Carletto Scarpa, che avrebbe assecondato il ritmo delle maree, facendo apparire il monumento sempre sulla linea di galleggiamento. L'idea mi sedusse, talché decisi di dare la mia adesione al progetto Murer, che passò così all'unanimità»³⁸.

Il circostanziato ricordo di Biondo suggerisce un coinvolgimento di Scarpa — almeno a livello informale — prima della definitiva proclamazione del vincitore e già in questa fase l'elaborazione della collocazione e dell'idea della gradonata digradante verso l'acqua, con il cassone galleggiante a sorreggere la scultura, il che conferirebbe particolare significato alle parole che impongono il nome di Scarpa da Mazzariol rivolte a Murer — che dal tono non sembra esser stato partecipe di tali consultazioni.

La collocazione del monumento nel progetto di Carlo Scarpa

Il 16 settembre 1964 il Sindaco di Venezia Giovanni Favaretto Fisca scrive a Scarpa comunicandogli la recente conclusione del concorso per la ricostruzione del monumento alla Partigiana con l'assegnazione del primo premio al bozzetto presentato da Augusto Murer, incaricato quindi dal Comitato di realizzare il monumento in bronzo in un luogo già scelto, allo sbocco della via Garibaldi su Riva dei Sette Martiri.

Il monumento dovrà essere inaugurato il successivo aprile nelle celebrazioni del Ventennale della Resistenza, e quindi la scadenza per la realizzazione viene indicata nel 15 febbraio 1965. A questo proposito, continua,

«Desidero comunicarLe ora che, in ottemperanza ai termini del Bando di Concorso, il Suo nome è stato prescelto di comune accordo, tra lo scultore Augusto Murer e la Commissione, come quello dell'architetto chiamato a collaborare allo studio per la realizzazione del piedistallo destinato a sorreggere l'opera e il suo relativo inserimento nel contesto architettonico della zona prescelta»³⁹.

Scarpa viene invitato a recarsi il 24 settembre per la prima riunione,

³⁸ BIONDO, *Come in una poesia di Meneghetti*, p. 88.

³⁹ Lettera del Sindaco di Venezia, ing. Giovanni Favaretto Fisca a Carlo Scarpa 16 settembre 1964, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1842.

unitamente a Murer e alla Commissione, alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro a Venezia, dove i lavori del Comitato si erano svolti.

Nella stessa data il Sindaco scrive a Murer per la convocazione, esortando «dovranno essere presi con l'Arch. Scarpa, prescelto di comune accordo tra Ella stessa e la Commissione, gli opportuni accordi per la progettazione del basamento destinato a sorreggere l'opera e la sua definitiva sistemazione in loco»⁴⁰.

Sergio Los, all'epoca collaboratore di Scarpa per questo progetto, ricorda che Trentin accompagnò Murer da Scarpa e insieme si recarono a Cà Pesaro per prendere visione del bozzetto⁴¹.

Tenendo conto di quanto sopra ipotizzato, ossia che Scarpa iniziò le sue elaborazioni prima della conclusione dei lavori della commissione di concorso e che proprio la sua soluzione contribuisca alla definitiva scelta all'unanimità della scultura di Murer, è possibile esaminare i disegni relativi al progetto conservati nell'Archivio Carlo Scarpa che restituiscono un processo progettuale che si snoda attraverso elaborazioni condotte secondo un "progetto tentativo", tornando sempre sugli stessi elementi, con spostamenti a volte radicali a volte minimi, inseguendo "spunti", fino a riconoscere la "riuscita"⁴².

Scarpa inizia analizzando la possibilità della collocazione del monumento all'incrocio tra via Garibaldi e Riva dei Sette Martiri stabilita dal bando di concorso e raffigurato negli schizzi di Murer: la prima parte della sua elaborazione parte, infatti, dalla ipotesi di Murer di collocare la scultura sopra una piattaforma posta sulla Riva.

Si aprono qui due temi di ricerca progettuale: quello del rapporto tra la scultura e il basamento come mediatore con il contesto e in particolare strumento di relazione con l'acqua; quello della localizzazione del monumento.

Interessante è un disegno evidentemente — per la grafia — preparato da un collaboratore che rappresenta in pianta in scala 1:100 la riva

⁴⁰ Lettera del Sindaco di Venezia Giovanni Favaretto Fisca a Augusto Murer, datata Venezia 16 settembre 1964, su carta intestata Comune di Venezia, AMAMBL.

⁴¹ Nostra intervista a Sergio Los, Vicenza, 25 giugno 2004.

⁴² Su questo metodo di Scarpa e specificamente sul processo progettuale del Monumento *Venezia alla Partigiana*, rinvio al mio scritto *Un "progetto tentativo"*, pp. 139-170, 2 pagine illustrazioni fuori testo; in questo saggio sono trattati i riferimenti di questo metodo alla teoria estetica di Luigi Pareyson.

dalle Prigioni a San Marco sino ai Giardini della Biennale. Rispetto alle posizioni della Salute e di San Giorgio vengono tratteggiati assi visuali misurati in gradi, il che fa pensare alla ricerca del punto più opportuno di inserimento del monumento in una sequenza di fatti spaziali costituita dalle rive e da relazioni con le emergenze architettoniche del Bacino di San Marco⁴³.

Su un foglio a quadretti strappato da un piccolo *block notes* Scarpa indica schematicamente la riva con un imbarcadero e un cambio di direzione, un cerchio tra terra e acqua e annotazione «primo appunto fatto vedere al vice sindaco Gavagnin». Sull'altro lato del foglio riporta la punta edificata dell'incrocio tra via Garibaldi e Riva dei Sette Martiri con indicazione tramite una cerchiatura di posizionamento tra acqua e terra, definito meglio da altro schizzo sullo stesso foglio con un'area di maggiore ampiezza e articolazione, di fronte al palazzo sulla Riva, quindi non all'imbocco di via Garibaldi⁴⁴.

Tale foglio appartiene a un gruppo di cinque disegni su carta quadrettata di *block notes* di medie dimensioni sembrano ragionare da un lato sulla piattaforma rettangolare immaginata da Murer, che viene scomposta, tagliata, segmentata rimanendo nella sagoma rettangolare; dall'altro su uno spazio che possa accogliere e dare un contesto al sistema basamento-scultura, un bacino⁴⁵.

Altri tre disegni sono redatti su due fogli di carta da lettere intestata «Istituto Universitario di Architettura di Venezia - Istituto di Storia dell'Architettura – Il Direttore», facendo quindi pensare a una elaborazione sviluppata a stretto confronto con Mazzariol⁴⁶.

Tra questi, uno schizzo studia il supporto rettangolare con la scultura che viene posta verso un angolo e un oggetto al vertice opposto (il pennone di bandiera di Murer?); è presente in sezione l'idea di un digradare della riva attraverso blocchi quadrati⁴⁷.

Altro schizzo indaga una soluzione completamente diversa, costituita da una piattaforma a base quadrata planimetricamente a filo esatto

⁴³ MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, doc. n. 37750.

⁴⁴ *Ibid.*, doc. n. 2252.

⁴⁵ Si tratta dei disegni *ibid.* doc. n. 2253, doc. n. 2254, doc. n. 2255, doc. n. 2256.

⁴⁶ *Ibid.*, doc. n. 2244, doc. n. 002249. Zevi insegna allo IUAV dal 1948 al 1963, Mazzariol dal 1962 al 1973.

⁴⁷ *Ibid.*, doc. n. 2244.

della riva. Tale piattaforma risulta in prospetto poggiate su un pilone centrale, con la scultura supportata in sommità, aggettante, e altimetricamente un po' sollevata; vengono segnate quelle che potrebbero essere quote diverse dell'acqua a seconda delle maree⁴⁸.

Un disegno riporta il rilievo della pavimentazione della riva, del ponte della Veneta Marina e della piccola scala di discesa all'acqua esistente nei pressi per consentire imbarco e sbarco: sembra questa essere la posizione prescelta da Scarpa, solo parzialmente diversa da quella indicata dal bando. La scala digradante verso l'acqua — e quindi l'idea fondamentale del progetto — è già quindi presente nel contesto⁴⁹.

Altri quattro disegni su carta da lettere non intestata⁵⁰ costituiscono un'altra sequenza di studio.

Uno schizzo in penna rossa disegna in modo più preciso una riva con la pavimentazione in "masegni" e bordo in pietra d'Istria, un ponte (il fatto che non sia rappresentato un attracco dei vaporette e la dimensione della sistemazione del monumento porta a ipotizzare si tratti del ponte della Veneta Marina, quindi nei pressi della prima ipotesi di localizzazione). La scultura di Murer è posta su una piattaforma mistilinea che oltrepassa il limite della riva, posta verso ovest con i piedi aggettanti sull'acqua; oltre alla vera e propria piattaforma della scultura, campita in tratteggio, sembra essere prevista una zona non campita che contiene la scritta dedicatoria e sul bordo mistilineo è indicato un punto (forse sempre il pennone previsto da Murer)⁵¹.

Sempre mantenendo una posizione molto vicina a quanto stabilito, vicino al ponte della Veneta Marina, il basamento e la scultura vengono posti decisamente oltre il bordo della riva, su una piattaforma planimetricamente irregolare, mistilinea dai bordi concavi, a forma di semi-bacino, sorretta da un pilone conico, leggermente rilevata rispetto alla riva, porgente verso l'alto la partigiana. Scarpa indica «NO»⁵².

Altro disegno è ancor più esplicitamente di altri una rielaborazione dell'ipotesi di Murer: schizzata in penna rossa e con sovrapposta un'altra versione in pennarello nero, la piattaforma immaginata da Murer

⁴⁸ *Ibid.*, doc. n. 002249.

⁴⁹ *Ibid.*, doc. n. 2245.

⁵⁰ *Ibid.*, doc. n. 2236, doc. n. 2247, doc. n. 2251, doc. n. 2271.

⁵¹ *Ibid.*, doc. n. 2251.

⁵² *Ibid.*, doc. n. 2236.

con la scultura e il pennone di bandiera viene da Scarpa innanzitutto avvicinata al bordo di una riva e poi deformata in una sagoma lenticolare. Lo schizzo è in prospettiva; l'ombra segnata al di sotto della piattaforma, tracciata sul prospetto della riva, fa comprendere che l'ipotesi è di una piattaforma aggettante sull'acqua⁵³.

Scarpa in un altro schizzo in pennarello nero riprende in pianta il disegno della riva con "masegni" e bordo in pietra d'Istria, il ponte e la figura lenticolare della piattaforma aggettante sull'acqua⁵⁴.

Ancora due schizzi in pennarello nero indagano su una riva con bordo in pietra d'Istria una piattaforma mistilinea aggettante sull'acqua; in uno schizzo viene indicato un punto (pennone?), nell'altro, in penna rossa, la collocazione della scultura di Murer con i piedi aggettanti sull'acqua. A bordo disegno è annotato uno studio di forma circolare al momento non identificabile⁵⁵.

Disegni di sezione pongono una piattaforma con la scultura semplicemente appoggiata sulla pavimentazione della riva a filo con l'acqua e altra sezione che inizia a spezzare la riva per digradarla verso l'acqua⁵⁶.

La svolta nella scelta della collocazione sembra essere contenuta in schizzi elaborati su una planimetria dell'Ufficio tecnico del Comune di Venezia, dove sono presenti entrambe le aree possibili. La planimetria è relativa all'intera area dei Giardini e della Biennale con il tessuto costruito fino a via Garibaldi e Scarpa annota a matita e pennarello rosso il pontile dei Giardini e l'ingresso della Biennale: lì posiziona il monumento, tra terra e acqua tra il pontile e il cambio di direzione della riva e sviluppa uno schizzo di prospetto che contiene tutti i temi della soluzione definitiva. Il verde folto dei giardini retrostanti, anche qui rappresentato, assume un ruolo importante, riprendendo — si può ipotizzare — un elemento già contenuto negli schizzi di Murer, che con la matericità del setto posto a sfondo della scultura evocava un ambiente naturale, roccioso, presumibilmente alludente a quel Veneto montano nel quale tante azioni della Resistenza si erano svolte.

A margine del disegno però appare l'ipotesi di collocazione del Monumento nella zona di Riva dei Sette Martiri ai piedi del Ponte della

⁵³ *Ibid.*, doc. n. 2271.

⁵⁴ *Ibid.*, doc. n. 2247.

⁵⁵ *Ibid.*, doc. n. 2272.

⁵⁶ *Ibid.*, doc. n. 1733.

Veneta Marina con studi della scomposizione in blocchi della fondamenta sembra in prossimità della citata piccola scala di accesso all'acqua, ma anche l'ipotesi di collocazione più avanti nella Riva, visto che in sezione è raffigurato un edificio che la delimita. Ancora in questa ipotesi sono presenti due varianti entrambe con una piattaforma appena rilevata dal suolo, così come ipotizzato da Murer ma ponendosi a bordo della riva: una possibilità raffigurata è di mettersi a filo del bordo in pietra d'Istria della riva, l'altra possibilità di rompere questo bordo e abbassare verso l'acqua la piattaforma con la scultura⁵⁷.

Le indagini sui due posizionamenti proseguono quindi parallelamente, probabilmente nella consapevolezza della necessità di confrontarsi con la posizione stabilita dal Comitato e già ratificata dal Comune, interpretata da Murer nella sua proposta di basamento, per poter giungere a mettere in discussione ciò che era consolidato nell'immaginario, e stravolgerlo.

A confermare questa ipotesi sono due serie di fotografie datate 1965: una serie composta da sei scatti commissionati al fotografo Ferruzzi e riguardanti il sito della Riva dei Sette Martiri, tra i quali uno riguarda in particolare il bordo della Riva ai piedi del ponte⁵⁸; l'altra serie è composta da otto scatti commissionati al fotografo Giacomelli e riguardano il sito di fronte ai Giardini della Biennale, con riprese sia da terra che dall'acqua⁵⁹. Sicuramente le immagini erano finalizzate ad approfondire le ipotesi di Scarpa e a giungere ad una decisione in merito all'area di collocazione del monumento.

I sei negativi di schizzi di Carlo Scarpa⁶⁰ rinvenuti alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro di Venezia⁶¹, relativi alla

⁵⁷ *Ibid.*, doc. n. 1732.

⁵⁸ Foto Ferruzzi 1965, *Venezia, Riva di Castello*, Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Fotografico del Museo Correr, Fondo negativi Varie n. 14742.

⁵⁹ Foto Giacomelli 1965, *Venezia, Riva di Sant'Elena*, Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Fotografico del Museo Correr, Fondo negativi Varie n. 14740.

⁶⁰ I disegni non sono firmati ma vengono qui attribuiti a Carlo Scarpa in quanto gli originali sono conservati al MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, presso l'Archivio di Stato di Treviso.

⁶¹ AGIAMVe, serie Autori, sottoserie Autori interni, fascicolo Augusto Murer, Sottocartella Materiale fotografico/illustrativo, busta Opere Museo Ca' Pesaro – *La Partigiana* inv. 2499, busta 95041 *Monumento alla Partigiana – Belle Arti*.

Tre dei disegni fotografati i cui negativi sono a Ca' Pesaro risultano anche raggruppati in una copia eliografica (insieme a uno studio in scala 1:20 solo della scultura rispetto alla piattaforma)

collocazione e alla conformazione del basamento per la scultura di Murer, potrebbero essere i disegni elaborati da Scarpa su probabile richiesta di Mazzariol che hanno supportato la selezione della scultura di Murer, o già in mano di Murer e visti da Biondo sempre ancor prima della proclamazione del vincitore, oppure, come vedremo, frutto di una elaborazione che prende l'intero anno successivo, ma in ogni caso di tratta della sintesi dell'idea, con disegni scelti presumibilmente dallo stesso Scarpa per convincere del nuovo posizionamento del monumento in primo luogo il Comitato e ovviamente anche Murer.

Uno schizzo planimetrico redatto in scala 1:500 (fig. 5)⁶² è relativo alla collocazione della scultura in Riva dei Partigiani e riporta in basso a destra «dalla pianta del Comune»: si tratta di una elaborazione di Scarpa redatta a mano e strumenti sovrapponendo, come di consueto per lui, una carta trasparente sopra la riproduzione della planimetria dell'area.

La zona di collocazione del monumento risulta essere tra il pontile dei Giardini e quello della Biennale, che viene indicato come «pontile speciale della Biennale ogni 2 anni», là dove la riva cambiando seccamente direzione cambia profondità, diventando poi una fondamenta di sezione più ridotta che costeggia il recinto dei Giardini napoleonici.

Il basamento della scultura, per quanto ancora informe, rompe la continuità della Riva ponendo quindi la partigiana di Murer tra acqua e terra; la scultura è già raffigurata con i piedi aggettanti sull'acqua e orientata, così come poi sarà allestita, con il volto verso terra in qualche senso quindi verso il fondale, all'opposto di quanto ipotizzato da Murer. Grande enfasi è data nel disegno alla massa dei giardini retrostanti — dove Scarpa annota «fondo verde molto folto» — e all'inserimento di zone verdi a circoscrivere il monumento. L'area è delineata con una linea spezzata che conferisce al vero e proprio basamento un'ulteriore spazio di pertinenza che media con il passaggio pubblico. L'estensione complessiva della sistemazione è indicata in 60 metri.

In altro schizzo planimetrico dai tratti maggiormente semplificati (fig. 6)⁶³ vengono tracciati la linea della Riva e della fondamenta con la

conservata al MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, come doc. n. 1879: si tratta dei disegni qui pubblicati in figg. 5,6 e 8.

⁶² Il negativo corrisponde al doc. n. 002289 conservato presso il MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190.

⁶³ Il negativo corrisponde al doc n. 002286, *ivi*.

fermata della Biennale portata a due pontili, mentre viene eliminata la fermata dei Giardini, la selva dei Giardini con in testa il monumento a Francesco Querini, il basamento sempre informe de *La Partigiana* nella medesima posizione tra acqua e terra ma con una definizione dell'area effettuata con un perimetro a L, di più ridotta estensione e sembra di minor coinvolgimento di elementi ulteriori al basamento a mediare con il passaggio. Scarpa scrive «provare anche così + ridotto».

Gli altri schizzi riguardano in dettaglio il basamento della scultura, studiato senza riferimento al posizionamento preciso, collocato nel passaggio tra acqua e terra.

Altro disegno (fig. 7)⁶⁴ presenta infatti una pianta con la Riva spezzata dal basamento articolato in blocchi quadrati e la scultura posta su piattaforma verso ovest, con una conformazione complessiva ancora non matura rispetto alla configurazione finale; uno schizzo di sezione in basso a sinistra dove sembra che la scultura dovesse essere posta in posizione elevata, poco al di sotto della quota della riva, mentre altri blocchi digradavano verso l'acqua, senza esatta coerenza tra sezione e pianta. Un osservatore è posto sull'angolo a sinistra nel punto di interruzione della balaustra della riva. Il titolo annotato a margine è sempre *Venezia a la partigiana italiana*.

Uno schizzo in prospettiva da terra presenta un basamento informe ma a gradoni digradanti verso l'acqua, una imbarcazione e un'isola — San Giorgio — con un campanile sullo sfondo; in primo piano a destra uno schizzo di blocchi cilindrici rispetto ad un piano digradante⁶⁵.

Uno schizzo (fig. 8)⁶⁶ studia il dettaglio della scultura rappresentata in prospetto, isolata, e in pianta, con i piedi aggettanti sull'acqua, posta in relazione allo spigolo a 90 gradi del supporto rappresentato come un piano senza dimensioni stabilite, con una forma aperta: Scarpa annota «forse è meglio girata così». Nello stesso disegno è la pianta dell'intero basamento, composto di blocchi quadrati sfalsati con un'isola di maggiori dimensioni che sorregge la scultura; un cordone di blocchi a base circolare è posto a mediare con la fondamenta; tra i blocchi Scarpa indica «qui luce invisibile».

⁶⁴ Il negativo corrisponde al doc. n. 001968, ivi.

⁶⁵ Il negativo corrisponde al doc. n. 2336, ivi.

⁶⁶ Il negativo corrisponde al doc. n. 2267, ivi.

Altro studio della pianta (fig. 9)⁶⁷, in scala 1:50, non si presenta maturo nella conformazione dei blocchi isolati rispetto alla soluzione finale ma con un chiaro inserimento rispetto alla riva, spezzata, e alla posizione del basamento proprio nella piega, ove cambia direzione. Nella parte bassa il disegno in prospetto della scultura, con schizzi di studio del rapporto con l'acqua a diverse quote di marea; sulla destra una prospettiva dall'acqua di studio del rapporto tra i blocchi e la recinzione verso riva fatta in cilindri sollevati da terra, con indicazione «cassone di cemento (zavorrato) galleggiante si può fare; mah». In alto a sinistra è presente uno studio dei cilindri con sommità inclinata posti a recinzione verso la Riva; la scritta dedicatoria è posta verso acqua, non verso terra; in alto a destra ancora una prova del titolo: *Venezia alla partigiana italiana*.

Se questi sei schizzi potrebbero essere quelli selezionati da Scarpa per convincere il Comitato e il Comune, certamente contengono e sintetizzano già tutti gli elementi dell'allestimento finale, anche se la quantità di tentativi diversi documentata dai disegni presenti in archivio Scarpa restituisce una elaborazione a lungo meditata: dopo una lettera dell'Assessore all'Urbanistica Agostino Zanon Dal Bo del 22 gennaio 1965 che chiede a Scarpa almeno di fissare un incontro⁶⁸, nell'aprile dello stesso anno Biondo chiede all'avvocato Luigi Scatturini — per il quale Scarpa nel 1962-1963 progettò la ristrutturazione della casa-studio — di intercedere presso Scarpa affinché concluda il progetto⁶⁹; Augusto Murer stesso sollecita Scarpa scrivendogli direttamente, con tono formale, e chiedendogli un incontro «per definire il piedistallo alla scultura della partigiana. Il bronzo sarà pronto fra una quindicina di giorni quindi il tempo stringe»⁷⁰.

Alla ditta Giacomelli il 31 luglio 1965 vengono riconosciuti compensi per l'esecuzione di fotografie della zona di San Marco e Riva dei Sette Martiri, esecuzione di copie eliografiche della pianta del bacino di San Marco, esecuzione fotografie del bozzetto del monumento, fo-

⁶⁷ Il negativo corrisponde al doc. n. 001979, *ivi*.

⁶⁸ Lettera su carta intestata datata 22 gennaio 1965, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D3389.

⁶⁹ Lettera di Luigi Scatturini a Scarpa, a Asolo, dal tono confidenziale, datata 13 aprile 1965, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. 3390.

⁷⁰ Lettera redatta a mano di Augusto Murer da Falcade a Carlo Scarpa, senza data, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1843.

tografie della Riva dei Partigiani e dell'imbarcadero ai Giardini: sembra si possa trattare di materiali di base per una elaborazione sul nuovo posizionamento del monumento.

Il medesimo documento di pagamento riconosce il compenso per la fusione in bronzo della scultura, eseguita dalla Fonderia Artistica GIBIESSE di Verona⁷¹.

Seguono lettere di Giorgio Trentin, Direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia, di agosto⁷² e settembre 1965⁷³ che danno conto dei tentativi di contattare Scarpa ad Asolo e all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per sollecitare l'invio dei disegni che avrebbero dovuto esser consegnati già da un mese, facendo riferimento ad una lettera del mese precedente e ad un'altra spedita dal Vicesindaco Gavagnin⁷⁴, entrambe rimaste senza risposta⁷⁵.

Ancora venti giorni dopo torna sull'argomento Gavagnin che, ricordando le promesse di incontro disattese e il rinvio dell'inaugurazione dal 25 aprile 1965 a quello dell'anno successivo cui l'Amministrazione comunale era stata costretta dal ritardo nell'elaborazione del progetto, pone un ultimatum a Scarpa minacciandolo di rivolgersi ad altro professionista⁷⁶.

Nell'agosto 1965 Trentin in una ennesima lettera a Scarpa di sollecito alla consegna dei disegni definitivi fa riferimento alla «zona definitivamente prescelta, sulla Riva dei Partigiani»⁷⁷, il che farebbe pen-

⁷¹ AGCVe, volume Consiglio Comunale. Categoria Segreteria Generale. Ripartizione Belle Arti. Deliberazioni. 1/196420.01.1964 o.d.g. n. 17. delibera n. 64739/1963 BB.AA., prot. 34162-64739 del 31 luglio 1965.

⁷² Lettera di Giorgio Trentin a Augusto Murer, datata Venezia 19 agosto 1965, su carta intestata Comune di Venezia, Direzione delle Arti, AMAMBL. Lettera di Trentin a Scarpa, agosto 1965, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D3391.

⁷³ Lettera di Giorgio Trentin a Augusto Murer, datata Venezia 10 settembre 1965, su carta intestata Comune di Venezia, Direzione delle Arti, AMAMBL. Lettera di Giorgio Trentin a Scarpa, 10 settembre 1965, indirizzata a Scarpa sia all'Istituto Superiore di Architettura di Venezia che ad Asolo, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1844.

⁷⁴ Lettera dattiloscritta su carta intestata datata 3 settembre 1965, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D3387-D3388.

⁷⁵ Solo nel 1966 Sergio Los convince Carlo Scarpa a trasferire il suo studio a Venezia presso lo IUAV, (nostra intervista a Sergio Los, Vicenza, 25 giugno 2004).

⁷⁶ Lettera datata Venezia, 30 settembre 1965, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1848.

⁷⁷ Lettera di Giorgio Trentin a Carlo Scarpa, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart.

sare che la modifica della localizzazione dell'opera, presumibilmente ipotizzata da Scarpa ancor prima della conclusione del concorso, richiese quasi un anno.

Il 26 ottobre 1965 in una lettera Giorgio Trentin ringrazia Scarpa per avergli inviato, tramite il suo assistente architetto Los, «un gruppo di disegni preparatori relativi al basamento del monumento alla Partigiana», sollecitandolo contemporaneamente a consegnare i disegni definitivi, per ottenere «il necessario nulla osta della Sovrintendenza ai Monumenti»⁷⁸.

Sicuramente, quindi, lo sviluppo dell'idea iniziale impegna Scarpa per circa un anno, tanto che Trentin si ripete il 19 novembre 1965, chiedendo oltre ai disegni definitivi anche la consegna del plastico⁷⁹.

L'elaborazione del progetto si delinea da subito come sofferta, molto complessa e forse mai conclusa se si devono considerare i cambiamenti e le riluttanze sino alla fase realizzativa, attestati oltre che dai disegni anche dalla corrispondenza: Scarpa non risponde né alle lettere né alle telefonate, tanto da indurre nel 1968 il Sindaco a un ultimatum di consegnare i disegni esecutivi per il completamento del monumento entro il 8 aprile 1968, minacciando «nel caso non sarà provveduto a quanto sopra, le opere ancora da realizzare saranno attuate con materiali di fortuna»⁸⁰.

Segue la disperata lettera del 20 maggio 1968 del Vicesindaco Gavagnin che ricorda a Scarpa l'impegno preso a marzo di incontrare l'impresa «per le ultime intese necessarie al fine di giungere alla fase conclusiva dei lavori ormai tanto prossima» ma «Lei divenne introvabile»⁸¹.

L'opera — inizialmente prevista per il 25 aprile 1965 — verrà inaugurata solo il 25 aprile 1969⁸².

Documenti, doc. n. D3391.

⁷⁸ MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1849. Presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna non sono presenti pratiche relative al Monumento in quegli anni.

⁷⁹ MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1850.

⁸⁰ Lettera datata 26 marzo 1968, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D3392.

⁸¹ MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D3393.

⁸² Lettera datata 3 aprile 1969 di invito all'inaugurazione scritta a Scarpa dal Sindaco, in qualità di Presidente del Comitato per l'inaugurazione del Monumento alla Partigiana, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1857.

*Venezia anti-monumentale/prospettica/geometrica/classica:
la lettura critica di Bettini e Mazzariol espressa dall'opera
di Carlo Scarpa*

La questione della collocazione del monumento diviene per Scarpa occasione per svolgere esplicitamente una riflessione sul rapporto tra i monumenti plastici e Venezia, facendosi portavoce delle posizioni teoriche già espresse da Bettini e dal suo allievo Mazzariol in numerosi scritti⁸³, non senza influenze teoriche di Zevi⁸⁴.

Infatti, nella *Breve relazione sull'inserimento urbanistico dell'opera plastica di Augusto Murer dedicata alla 'Partigiana', con cenni esplicativi relativamente al progetto del prof. Carlo Scarpa* si legge

«La struttura urbana di Venezia non consente l'inserimento di monumenti plastici senza soffrirne gravemente nella sua integrità formale.

La storia artistica della città documenta in maniera rigorosa tale asserzione, che potrebbe trovare ampie motivazioni nell'ordine linguistico generale che presiede "ab origine" e fino a tutto il settecento, al farsi stesso di Venezia. Infatti, fatta esclusione per il monumento equestre al Colleoni, opera del Verrocchio-Leopardi (non staremo a ricordare che l'ubicazione è scaturita da un malizioso "qui pro quo"), nessun monumento è stato dai veneziani posto a decoro di luoghi aperti – campi, campielli, slarghi, ecc., ma chiese, edifici pubblici e palazzi hanno accolto la statuaria nella sua funzione celebrativa, oltre che estetica.

L'ottocento, ignaro del carattere della città, non ha mancato, con altre gravi alterazioni, di incorrere anche in questo peccato di presunzione. Così, al di là e al di fuori di un giudizio di qualità sui singoli monumenti plastici ot-

Estratto di p. IV de *Il Gazzettino di Venezia*, 25.04.1969 (Archivio *Il Gazzettino*, Venezia); nella fotografia qui pubblicata sono già visibili le bricole che segnalano il monumento, ritenuto pericoloso per la navigazione.

Fotografie del monumento durante i lavori e appena inaugurato (oltre a fotografie più tarde) sono presenti nell'Archivio fotografico Album di Venezia del Comune di Venezia <https://www.albumdivenezia.it/sicap/opac.aspx?WEB=Venezia> (consultazione gennaio 2025).

⁸³ Per una trattazione del tema già svolta da chi scrive e la bibliografia li citata si veda: *Per una interpretazione del pensiero di Giuseppe Mazzariol su architettura e territorio*, in *Etica, creatività, città. Giuseppe Mazzariol e l'idea di Venezia*, a cura di Giorgio Busetto, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 152-165; *Sulla forma della città. Da de' Barbari a Le Corbusier*, *ibid.*, pp. 166-177; *Lo spazio architettonico come sintesi dell'esperienza artistica nella didattica di Giuseppe Mazzariol*, *ibid.*, pp. 200-213.

⁸⁴ La necessità di adottare in architettura principi anticlassici è sostenuta da Zevi in particolare in tre saggi sul linguaggio architettonico raccolti in ZEVI, *Leggere, scrivere, parlare architettura*, pp. 552.

tocenteschi, non si può non rilevare come il loro inserimento costituisca una alterazione grave delle libere e dinamiche prospettive del contesto urbano, fissando dei punti fermi quasi sempre inaccettabili»⁸⁵.

Il riferimento al monumento equestre a Bartolomeo Colleoni realizzato tra il 1480 e il 1488 da Andrea del Verrocchio e completato da Alessandro Leopardi, posto in Campo San Zanipolo a Venezia⁸⁶ riecheggia le parole che Mazzariol aveva rivolto a Murer: «Un monumento a Venezia ha fatto tremare le vene e i polsi anche al Verrocchio, e li farà tremare anche a te»⁸⁷. Tale preciso riferimento all'unico monumento statuario presente a Venezia su suolo pubblico prima delle trasformazioni ottocentesche sembra confermare lo scambio avvenuto tra Scarpa e Mazzariol in merito al rapporto tra monumenti isolati e forma urbana a Venezia.

Queste considerazioni portano Scarpa a proseguire e contestualizzare il ragionamento in relazione alla scelta di collocazione de *Alla Partigiana* di Murer, proponendo appunto una alternativa alla collocazione prevista dal Comune:

«Si è quindi pensato che collocare la statua della “Partigiana Veneta” nello slargo prospiciente la via Garibaldi fosse un errore di carattere urbanistico. Questo non toglie la legittimità di questa originaria indicazione, in relazione agli accadimenti civili di cui quella zona è stata teatro nel momento più aspro ed eroico della resistenza veneziana: il massacro di sette patrioti compiuto dai tedeschi. Ma tale avvenimento risulta consacrato da una lapide, cui il monumento alla “Partigiana”, situato in posizione defilata e di scorrimento ai piedi del ponte della Veneta Marina, poco o nulla avrebbe potuto aggiungere.

Chi scende il ponte, o chi, venendo da via Garibaldi, si dirige nei due versi di San Marco o dei Giardini, non avrebbe trovato motivo di sosta, incentivo alcuno alla meditazione. Pertanto, dopo aver esaminato la località indicata-

⁸⁵ Due fogli dattiloscritti, senza data, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1837-D1838.

⁸⁶ Si nota, a margine, che la scultura del Verrocchio rappresenta il cavallo al passo, ossia con una zampa sollevata e quindi su soli tre appoggi, risolvendo per la prima volta un problema statico ricorrente nella statuaria equestre. Il tema dell'appoggio su tre punti è ripreso da Scarpa nella penultima del *Giardino delle Sculture* e, come sopra descritto, da Murer nei suoi studi per il basamento de *Alla Partigiana*.

⁸⁷ Lettera di Giuseppe Mazzariol ad Augusto Murer, datata Venezia 15 luglio 1964, su carta intestata Fondazione Scientifica Querini Stampalia – Il Direttore, AMAMBI.

mi e sopra descritta, ho pensato che una collocazione dell'opera di Murer sullo sfondo verde dei giardini napoleonici avrebbe ovviato a quasi tutte le controindicazioni sopra ricordate. E ho immaginato come una nuova piccola darsena protraentesi in laguna, situata nei pressi della Biennale.

Costituita una zona a palafitte in cemento, emergenti dal livello normale dell'acqua a misure variate, trova posto una piattaforma galleggiante, su cui la "Partigiana" verrà situata.

L'idea è molto semplice: questo bronzo parteciperà delle vicende dell'elemento vivo della città, l'acqua. L'alta e la bassa marea, il movimento continuo dell'acqua favoriranno punti di vista molteplici, sempre nuovi, e naturali. Mi è parso così che Venezia accogliesse e nel modo più affettuoso, quest'opera, che testimonia, al di là dei fatti politici, l'eternità di un sentimento di sofferente ed eroica gentilezza, di cui la donna veneta è stata, in quel momento storico, indimenticabile protagonista»⁸⁸.

Il riconoscimento della struttura anti-monumentale di Venezia è ricco, dunque, delle riflessioni proposte da Sergio Bettini e Giuseppe Mazzariol, a Scarpa vicini in molte occasioni⁸⁹.

La ricerca delle strutture formali ricorrenti — o della *forma formante* per dirlo con le parole di Pareyson⁹⁰ — si radicava nella consapevolezza della necessità di innovazione secondo espressioni contemporanee e nella simultanea volontà che queste si innestassero in continuità con la tradizione figurativa veneta.

Sono questi temi largamente dibattuti all'interno dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dove lo stesso Mazzariol insegna e dove Giuseppe Samonà li propone in una declinazione che unisce architettura e disegno urbano:

«[...] si dice dai conservatori che Venezia esprime un particolare carattere spaziale fuori dalle misure coordinate, dai sistemi regolatori, dalle strutture pausate con un metro che coordina gli spazi in unità razionali come avviene generalmente ovunque dal Rinascimento in poi. Venezia ha invece una strutturazione edilizia che nasce dal gioco flessi-

⁸⁸ Due fogli dattiloscritti, senza data, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, sottocart. Documenti, doc. n. D1837-D1838.

⁸⁹ Per un approfondimento della figura di Giuseppe Mazzariol e degli elementi concettuali condivisi con Carlo Scarpa si veda *Etica, creatività, città. Giuseppe Mazzariol e l'idea di Venezia*, a cura di Giorgio Busetto, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 287.

⁹⁰ LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, (prima ed. a puntate in *Rivista Filosofica* 1950-1954, prima ed. libraria Torino, 1954), Milano, Bompiani, 1988, p. 337.

bile dei volumi svariati in cui l'espressione si fonda su una crescita occasionale dilatata poco per volta nel tempo e tuttavia tenuta insieme da una misura che è stata sempre parte della atmosfera di Venezia, una misura piccola, intimamente legata ai bisogni degli uomini, spaziata in estensioni concordi alle esigenze sociali, e però nell'insieme intima, invitante, armoniosa. Pur sfuggendo, questa sua universale misura, ad un apprezzamento sintetico che ne individui materialmente il modulo. In base a questo ragionamento i conservatori negano a noi architetti moderni la possibilità di adeguarci allo spirito dell'ambiente, alla sua unità che nasce dalla varietà»⁹¹.

Il riconoscimento degli elementi che costituiscono la forma della città è quindi fondamentale per promuovere nuove architetture in grado di inserirsi nel contesto urbano senza ovviamente sostenere il concetto di "ambientamento" aborrito anche da Zevi. Questo riconoscimento può avvenire solo con un esercizio critico storicamente fondato che — come afferma Sergio Bettini⁹² — consente un'interpretazione delle costanti formali reperibili in ogni città che abbia forma coerente, essendo questa una operazione critica che non limita la libertà creativa.

Allo stesso disegno culturale apparteneva l'illuminato proposito di chiamare a Venezia i grandi esponenti dell'architettura dell'epoca perché dessero il loro apporto al dibattito in forma di pubbliche conferenze: si ricordano quella tenuta il 30 ottobre 1948 da Richard Neutra — organizzata da IUAV e Biennale — in seguito alla quale si dichiarò interessato alla progettazione di un restauro innovativo sul Canal Grande; quelle dei primi anni '50 di Pier Luigi Nervi; la visita di Wright nel giugno 1951 in occasione del conferimento della Laurea Honoris Causa (e con Angelo Masieri esaminò l'area per la quale fu da lui incaricato del progetto in volta de Canal, vicino a Ca' Foscari, in seguito alla sua morte divenuto il progetto del Masieri Memorial per volontà della famiglia); più tardi di Alvar Aalto. Le Corbusier è nella città lagunare nel settembre 1952, per una lezione agli studenti della scuola estiva CIAM allo IUAV: nel suo contributo tratta il tema generale di Venezia, schizzando su grandi fogli di carta da scenari e

⁹¹ GIUSEPPE SAMONÀ, *Pianificare Venezia*, IUAV lezione d'apertura a.a. 1953-54, «Venezia architettura», anno 3, numero 3, nuova serie, novembre 1953, pp. 2-4.

⁹² SERGIO BETTINI, *Forma di Venezia*, Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 2005, p. 24 (prima edizione Padova, 1960).

partendo dalla definizione dell'elemento fondamentale nella struttura della città:

«Venezia è come un livello ad acqua. Voi avete bisogno nelle tempeste della vita, nelle difficoltà di un'impresa, di avere due cose per costruire: un livello ad acqua e un filo a piombo. [...] Venezia è fatta di elementi così limpidi che vi si vedon sorgere e apparire tutti i fenomeni dell'architettura e dell'urbanistica»⁹³.

Quel piano orizzontale che separa terra e acqua è il sistema di riferimento che Sergio Bettini definisce quella «linea inafferrabile, quasi indistinguibile, dove l'aria e l'acqua si toccano»⁹⁴ — elementi puri, immateriali, di colore — costituente il paesaggio originario che ha determinato il gusto non plastico, ma ottico, che caratterizza la città di Venezia, dove

«In relazione a una morfologia artistica, tanto la distesa del mare, quanto la distesa del cielo, non sono che superfici, quasi assolute, di colore: indeterminabili con formule geometriche, inesprimibili con la sintassi prospettica, sottratte alle leggi classiche della composizione»⁹⁵.

Il mondo dell'architettura viene quindi insistentemente interrogato sul futuro possibile di questa città, rifiutando una logica di cieco conservatorismo ma anche di ambientamento della nuova architettura e cercando di trovare nella radice stessa della forma urbana i modi dell'innovazione.

In questa chiave sono da leggere gli studi in corso in quegli anni '50, studi sui palazzi che strutturano la città ma soprattutto sull'"edilizia minore" da parte di Samonà e Trincanato, e gli *Studi per una operante storia urbana di Venezia* pubblicati da Muratori nel '59, ma anche, più tardi, la fondazione dell'Università Internazionale dell'Arte di Venezia, i cui corsi Giuseppe Mazzariol dirigerà dal 1970 al 1973.

Non potevano mancare casi di applicazione: l'inurbamento di Sac-

⁹³ LE CORBUSIER, *A propos de Venise. Conferenza di Le Corbusier tenuta agli studenti della scuola del Ciam, a Venezia*, «Venezia architettura», anno III, n. 1, nuova serie, p. 6.

⁹⁴ SERGIO BETTINI, *Venezia. Nascita di una città*, Milano, Electa, 1988, p. 50.

⁹⁵ BETTINI, *Forma di Venezia*, pp. 49-50.

ca Fisola nel 1956, i progetti elaborati per il Quartiere S. Marco a Mestre a partire dalla fine degli anni '40 e realizzati in parte negli anni '50, il concorso per le barene di S. Giuliano del 1958, anticipato già nel 1949 dal progetto per un quartiere presentato dalla Facoltà di architettura di Venezia al VII congresso CIAM tenutosi a Bergamo, il progetto di Ignazio Gardella per Casa Cicogna alle Zattere del 1958-1962, il Palazzo Rio Nuovo di Vietti, Scattolin e Pea con giardino di Pietro Porcinai del 1957-1961, il *Concorso nazionale per i progetti preliminari di un nuovo ospedale civile a Venezia* del 1963, per il quale la commissione assegnò due secondi premi, ma non individuò un vincitore, rafforzando l'intento di interpellare Le Corbusier⁹⁶, il Concorso Internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto del 1964, il progetto di Kahn per il Palazzo dei Congressi ai Giardini della Biennale del 1969.

Tutti questi progetti si confrontano — con attenzioni ed esiti diversi — con il tema della interpretazione della *venetianitas*. In gioco vi era la capacità di Venezia, città storica per eccellenza, di rinnovarsi e immettersi nel processo di rilancio economico-produttivo della Nazione, come emblema della possibilità di operare nelle città storiche con ricostruzioni o con inserti di sostituzione del tessuto edilizio.

La necessità di trovare anche occasioni concrete per contribuire al dibattito sulla trasformazione della città viene pienamente condivisa con Samonà da Mazzariol, fautore sia dell'invito a Le Corbusier per l'ospedale civile⁹⁷, che di Kahn per il palazzo dei congressi⁹⁸, ma anche di molti interventi realizzati da Carlo Scarpa a Venezia tra i quali, appunto, il Monumento *Venezia alla partigiana*.

Interpretare in chiave moderna, attuale, la “maniera veneziana” rimane dunque il problema, che significa comprendere la struttura della città e della sua figuratività e portarla a nuovi esiti.

«Parlare della ‘bellezza’ del Canal Grande è generico. In che cosa

⁹⁶ Il progetto di Le Corbusier presenta un'assonanza e un debito nei confronti del progetto presentato con il motto *Tadzio*, del gruppo Romano Chirivi, Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Luciano Semerani.

⁹⁷ Si veda MAURA MANZELLE, *Le Corbusier e/a Venezia*, «d'A», n. 28/L[es] Etranger[es], dicembre 2005, pp. 52-61.

⁹⁸ Si veda *Louis Kahn e Venezia. Il progetto per il Palazzo dei Congressi e il Padiglione della Biennale*, a cura di Elisabetta Barizza, Gabriele Neri, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2018, pp. 222.

consiste, veramente, la singolarità di queste straordinaria via d'acqua lunga oltre quattro chilometri?» si chiede Carlo Ludovico Raggiati, intervenendo nella polemica suscitata in città dal progetto di Wright per il Masieri Memorial⁹⁹.

A questa domanda Sergio Bettini diede risposta proponendo lo studio della forma delle città storiche come opere d'arte e tra queste lo studio dei caratteri che rendono Venezia non confondibile con un'altra città, pur nella continua sedimentazione di fatti urbani:

«Non c'è da meravigliarsi dunque, se l'arte veneziana, e Venezia stessa, sono fin dalle origini orientate verso una sintassi antigeometrica, antiprospettica — o, a dir meglio — verso un linguaggio composto a grado di una geometria provvisoria e speciosa, che moltiplica, intreccia, decompone, ricostruisce e lascia infine allo sguardo, su campi d'oro e d'azzurro, solo le macchie mobili e felici d'un canto di colore senza fine»¹⁰⁰.

Lo scopo di tale analisi della forma di Venezia è il contributo che la conoscenza storico umanistica può dare alla messa a punto dei modi in cui le città storiche possono essere trasformate.

E in particolare “A Venezia il *primum* figurativo non è [...] il singolo edificio, ma la città intera”¹⁰¹.

Come quindi esprimere “la città intera” nelle sue norme figurative utilizzando la concreta occasione dell'allestimento di un monumento in una città anti-monumentale? Questo il tema posto a Carlo Scarpa per l'allestimento de *Alla partigiana*.

Nel 1963, un anno prima dell'inizio del progetto di Scarpa per il basamento a blocchi della *Partigiana* di Murer, Giuseppe Mazzariol aveva pubblicato con Terisio Pignatti un volume sulla pianta prospettica di Venezia di Jacopo de' Barbari del 1500¹⁰². Per Mazzariol questa pubblicazione costituisce l'occasione per leggere il carattere paratattico della città e sottolineare come il suo *Kunstwollen* sia incentrato

⁹⁹ CARLO LUDOVICO RAGGIANTI, *Masieri memorial. Lettura alla radio*, «Venezia architettura», anno 4, n. 1, nuova serie, maggio 1954, p. 5.

¹⁰⁰ BETTINI, *Forma di Venezia*, p. 50.

¹⁰¹ SERGIO BETTINI, *Venezia e Wright*, «Metron», IX, n. 49-50, 1954, pp. 14-26, pubblicato anche in *Sergio Bettini. Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di Andrea Cavalletti, pp. 39-58.

¹⁰² Per una visualizzazione: <https://www.movio.beniculturali.it/bnm/ridottiprocuratorisanmarco/it/34/la-veduta-di-venez> (consultazione gennaio 2025).

sulla sperimentazione temporale dello spazio, per cui l'unico modo per percepire la città è quello itinerante, come fruizione diretta e personale della condizione artistica.

«La struttura iniziale della città presentava un carattere paratattico, che non è solo spiegabile con la particolare natura dei luoghi, dove avevano approdato le prime comunità dei Veneti, isole e dossi all'interno della laguna, a trovar riparo dalle insidie barbariche, ma con una più precisa motivazione di ordine linguistico. Le origini di Venezia, la sua primitiva forma artistica, s'innestano direttamente nella cultura figurativa tardoromana, il cui *Kunstwollen*, come direbbe Alois Riegl, non è incentrato in una organizzazione prospettica dello spazio, secondo il principio creativo di un'immagine da contemplare, come ogni prodotto della classicità, ma nella sperimentazione temporale dello spazio, nella fruizione diretta e personale della condizione artistica»¹⁰³.

La collocazione e conformazione del monumento progettata da Scarpa sicuramente si fa interprete di questo *Kunstwollen* fondato sull'*experiri*, sulla percezione individuale e mutevole dei caratteri di questa città.

Tra questi, il tema della luce come componente della *venetianitas* è fondamentale: la luce studiata nelle sue componenti dal collega-amico Mario Deluigi, che la cerca per sottrazione con la tecnica del *grattage* e la scompone nei suoi mosaici; la luce che solo l'acqua può scomporre e far vibrare in *quel* modo; la luce che cambia a seconda delle condizioni atmosferiche, stagionali, del vento che muove le onde sulle quali rimbalza. Sicuramente la vicinanza del monumento all'acqua, o la sua semi-immersione consente di catturare quegli effetti, altrimenti non producibili.

Il percorso non rettilineo, non prestabilito, così come la molteplicità dei punti di vista e i suoni (oggi si direbbe i "paesaggi sonori")

¹⁰³ GIUSEPPE MAZZARIOL, *Il significato urbanistico della pianta prospettica di Venezia disegnata da Jacopo de' Barbari del 1500*, in *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de' Barbari*, illustrata da Giuseppe Mazzariol e da Terisio Pignatti, Venezia, Cassa di Risparmio di Venezia, 1963, p. 5.

¹ Il testo citato è stato più volte riproposto da Mazzariol, anche in relazione al progetto di Le Corbusier per l'Ospedale di Venezia.

sono altre caratteristiche della città, altrettanto presenti nella scelta di Scarpa.

Ma è proprio la pianta di de' Barbari a condensare in una immagine il rapporto tra Venezia e il suo territorio, là dove nella parte alta dell'immagine appaiono le campagne e le montagne, parte del medesimo sistema territoriale e figurativo: la stessa relazione che Scarpa istituisce tra il basamento — a forma evocatrice la pianta della città¹⁰⁴ — e la selva dei Giardini alle sue spalle — evocatrice dei boschi e delle montagne, ambiente della Resistenza veneta.

Due fotomontaggi che utilizzano il plastico del basamento e il bozzetto di Murer bene illustrano la scultura adagiata su blocchi di gradanti verso l'acqua con lo sfondo della vegetazione dei giardini napoleonici¹⁰⁵.

Il progetto concepito da Scarpa perché la città di Venezia tenesse in grembo e cullasse, tragicamente, la figura de *La Partigiana* non può che risolversi quindi che in quello spazio ambiguo tra terra e acqua dove un grande "mosaico" — oltre che alludere alla forma della città e alla sua natura di isola composta da isole — ne fa respirare il moto fatto di compressioni e dilatazioni dello spazio, di immersioni ed emersioni, di tremolio della luce, di movimenti, di ondeggiamenti e vibrazioni, di sguardi molteplici da molteplici punti di vista.

Il Monumento *Venezia alla Partigiana* appare effettivamente l'espressione di Venezia come città anti-monumentale/prospettica/geometrica/classica quindi priva di monumenti come punti focali.

Le parole di Massimo Cacciari, che sottolineano drammaticità e poeticità dell'opera di Murer, riconoscono come il monumento sia stato «collocato per straordinaria intuizione di Carlo Scarpa nell'acqua della laguna, vicino ai giardini della Biennale, dove era stato restituito dall'onda il corpo di una partigiana fucilata e gettata in acqua per ulte-

¹⁰⁴ Si veda MAURA MANZELLE, *Guardando a Le Corbusier*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VIII-2005*, a cura di Maura Manzelle, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2006, pp. 25-45; MANZELLE, *Un "progetto tentativo"*, pp. 139-170, 2 pagine illustrazioni fuori testo.

¹⁰⁵ Fotomontaggi, carta fotografica, cm. 65×40; MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, doc. n. 1982 e n. 1983.

riore spregio»¹⁰⁶, affermando allo stesso tempo la coerenza con l'opera di Murer, in quanto

«Nel modellato mosso delle vesti e nell'incaricarsi quasi senza più tensione e resistenza del corpo, già l'artista aveva avvertito la necessità di adeguare la scultura con mazzature fonde della materia, al movimento dell'acqua e delle maree, allo sciabordio delle onde, alla spinta verso riva e la soluzione proposta di Carlo Scarpa intervenne a esaltare l'intuizione plastica dell'artista, creando un allestimento che pone il "corpo" della scultura in dialogo diretto con il mare, con la marea che ora la inghiotte, ora la restituisce piano piano alla visione e alla memoria come evento scultoreo, monumentale e come emblema etico»¹⁰⁷.

La collocazione dell'opera evidentemente fa parte sin dall'inizio della ricerca di Mazzariol di esprimere attraverso l'arte — con forme iconiche — la narrazione di un evento storico *in un contesto*, evocandone i caratteri spaziali.

Carlo Scarpa era sicuramente per Mazzariol l'unico possibile interprete di questa ricerca.

«L'immagine della città di Venezia sboccia tra l'aria e l'acqua; s'innesta sulla linea di collimazione tra aria e acqua, illimitate come "dimensioni": puri valori qualitativi, che evidentemente non possono essere dominati e composti che nell'ordine del tempo»

Sergio Bettini, *Forma di Venezia*, Padova, 1960

si cita dall'edizione Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 2005, p. 49

¹⁰⁶ MASSIMO CACCIARI, *Per Augusto Murer*, lettera per la Mostra personale di Augusto Murer *Le incisioni di Murer*, Galleria d'arte moderna San Giorgio Mestre Venezia, 2005
<http://www.museomurer.it/MESTRE05.htm> (consultazione gennaio 2025).

¹⁰⁷ *Ibid.*

ABSTRACT

Il progetto di Carlo Scarpa per il basamento della scultura *La Partigiana* di Augusto Murer ai Giardini della Biennale è noto.

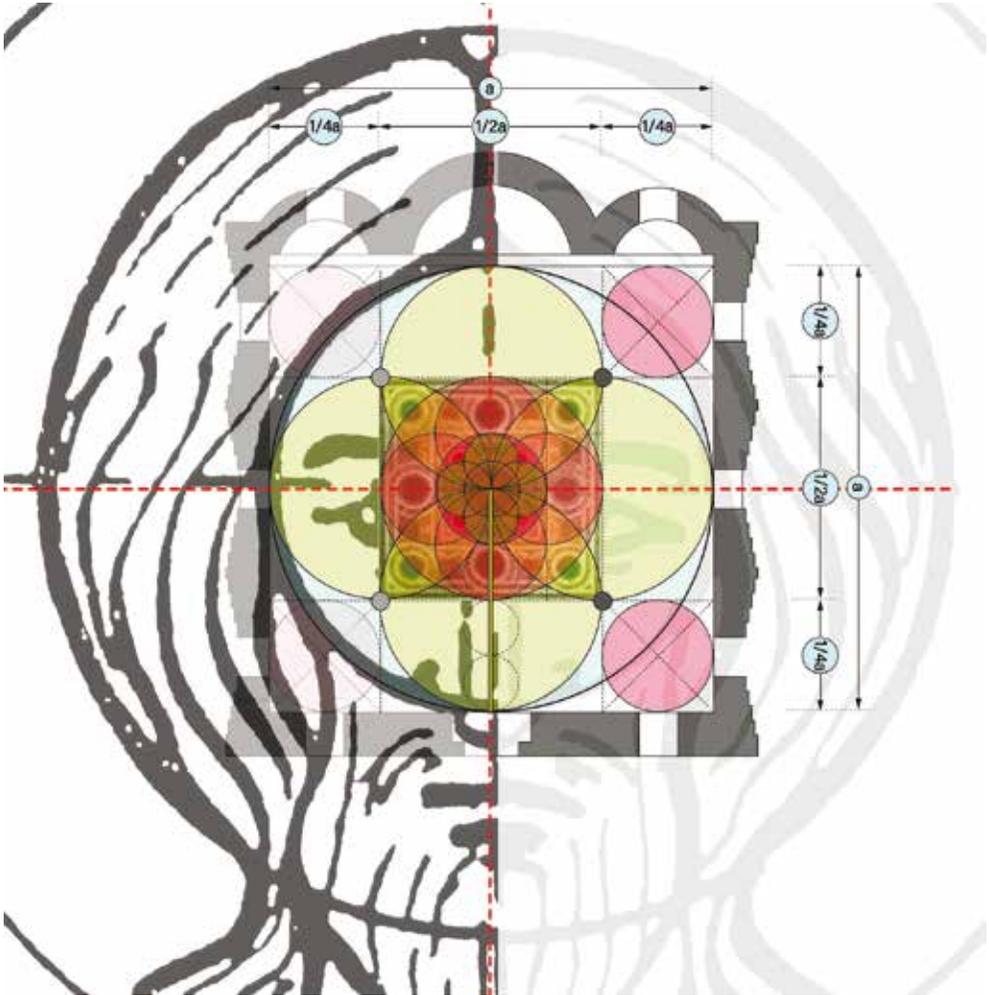
Mettendo però a confronto per la prima volta le fotografie del bozzetto della scultura su piedistallo presentato al concorso, i disegni per il piedistallo elaborati dallo stesso Murer — per la prima volta pubblicati — e quelli di Scarpa, è possibile da un lato indagare il processo di elaborazione del progetto di collocazione, dall'altro sottolineare modi di sviluppare ed esprimere un pensiero critico sull'architettura — e la città — *attraverso* l'architettura.

Il bozzetto e i disegni di Murer, infatti, pongono già i temi del sorreggere e porgere il corpo della partigiana, della ricerca della distanza dal suolo urbano — che è distanza di rispetto e cura —, dello sfondo dell'opera come elemento che ne consente la lettura.

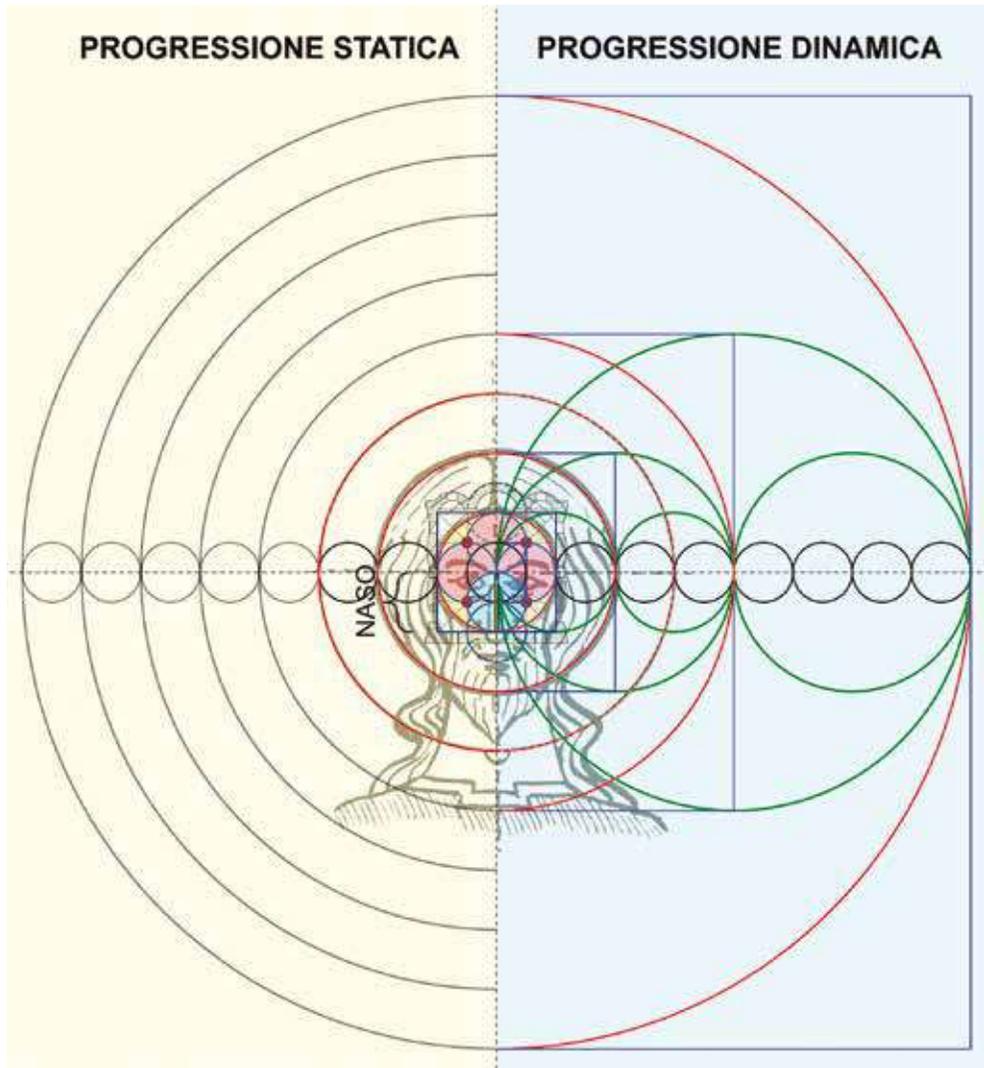
I disegni di Scarpa — che ricercano un luogo di collocazione del monumento non accettando quello stabilito dalla commissione del Concorso — coniugano quanto attraverso l'architettura — con le forme dell'*eidòs* — può essere detto per esprimere il titolo stesso del Monumento — anch'esso, peraltro, oggetto di lunga elaborazione: *Venezia alla Partigiana*.

Carlo Scarpa's project for the base of Augusto Murer's sculpture "La Partigiana" at the Biennale Gardens is well-known. By comparing for the first time photographs of the sculpture's sketch on pedestal presented to the competition, drawings for the pedestal developed by Murer himself—published here for the first time—and Scarpa's drawings, it becomes possible to investigate the placement project's development process while highlighting ways to develop and express critical thinking about architecture and the city through architecture itself. Murer's sketch and drawings already pose themes of supporting and presenting the partisan's body, seeking distance from urban ground—a distance of respect and care—and the work's background as an element enabling its reading. Scarpa's drawings, which seek a placement location for the monument while rejecting that established by the Competition commission, combine what can be expressed through architecture to convey the Monument's title: "Venice to the Partisan."

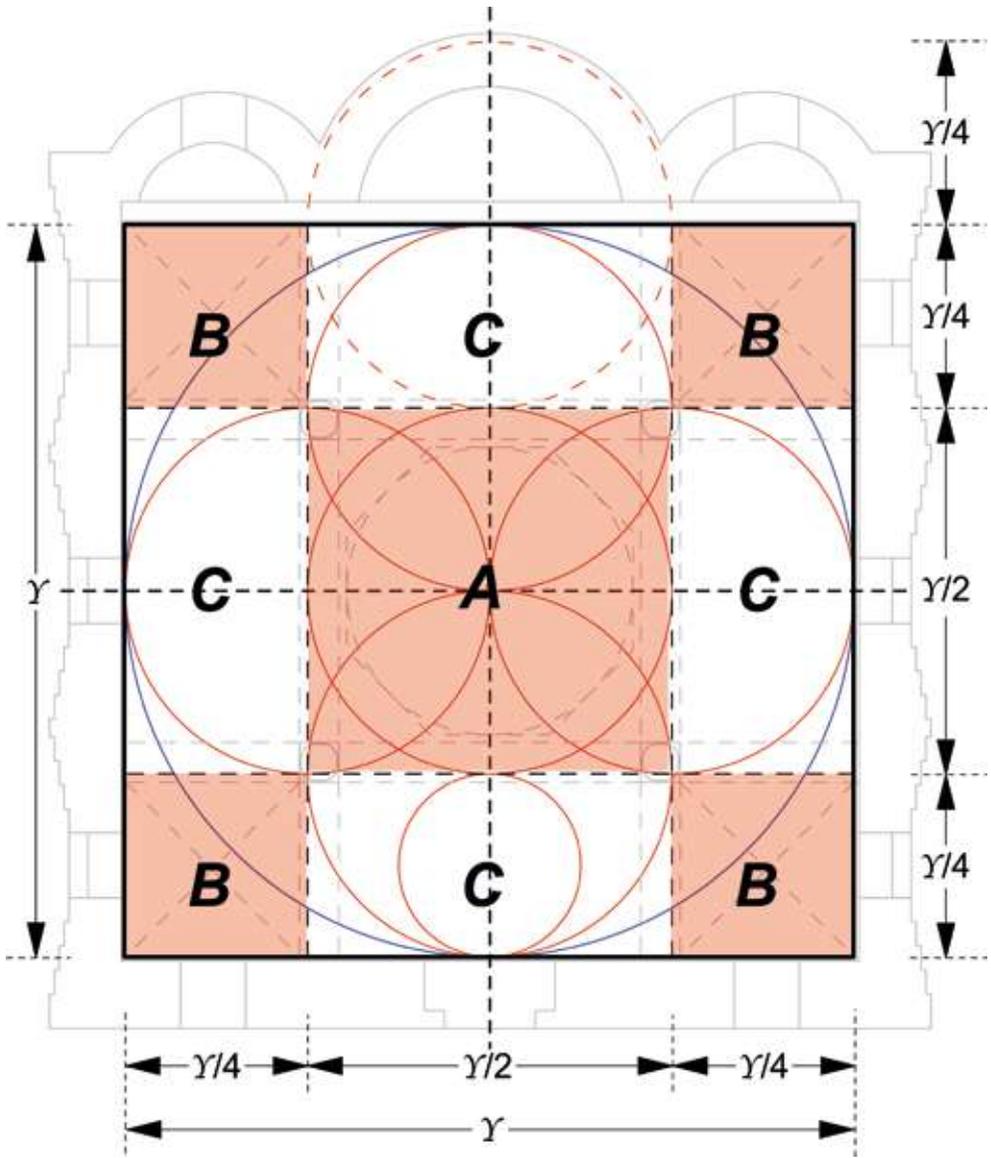
TAVOLE

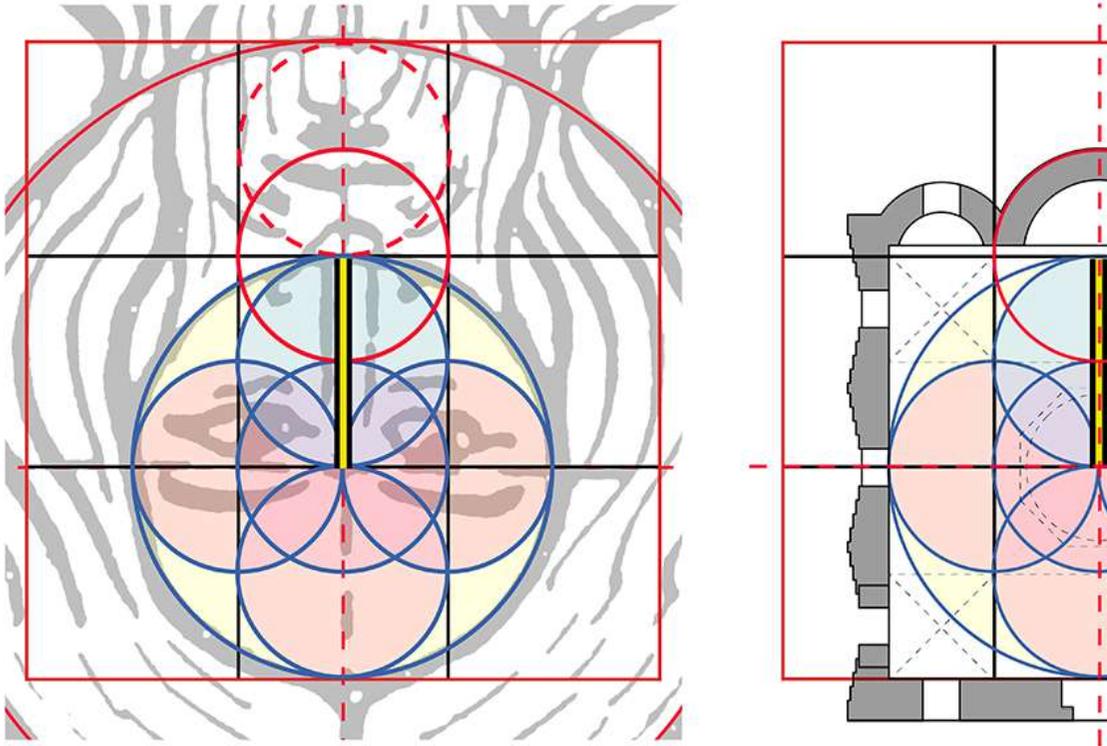


1. Ricostruzione grafica di A. Dolcemascolo eseguita su immagine di sfondo tratta da E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, ristampa 2005/6, p. 83 (II cap. La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili). Tutti i diritti sono riservati.

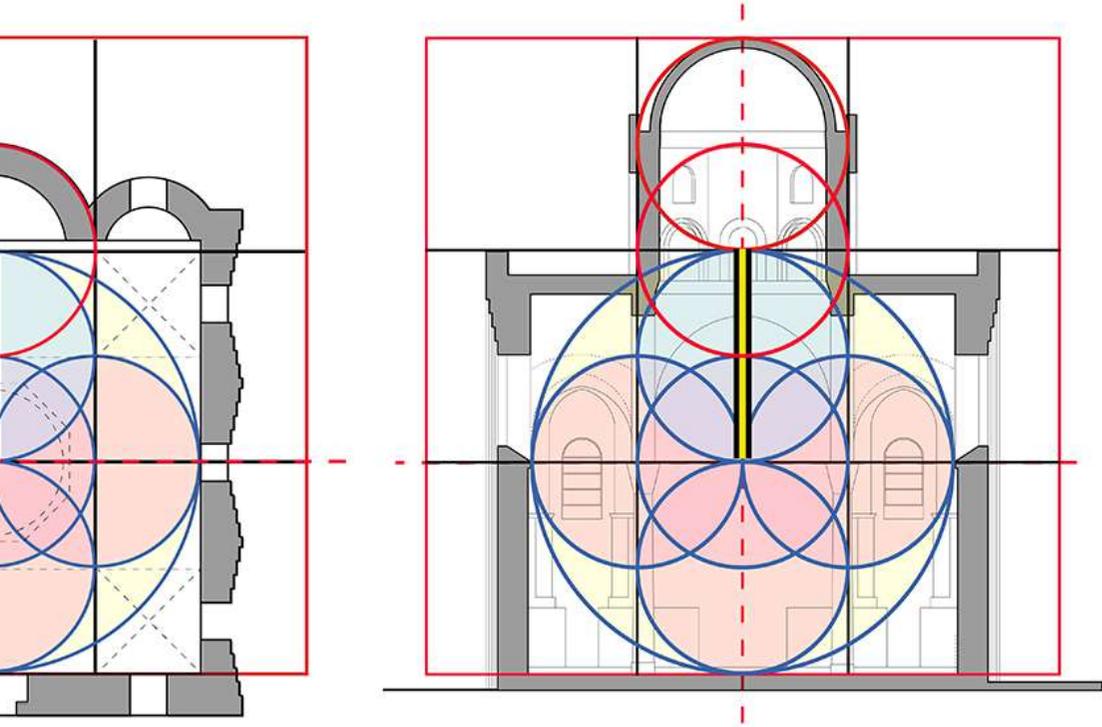


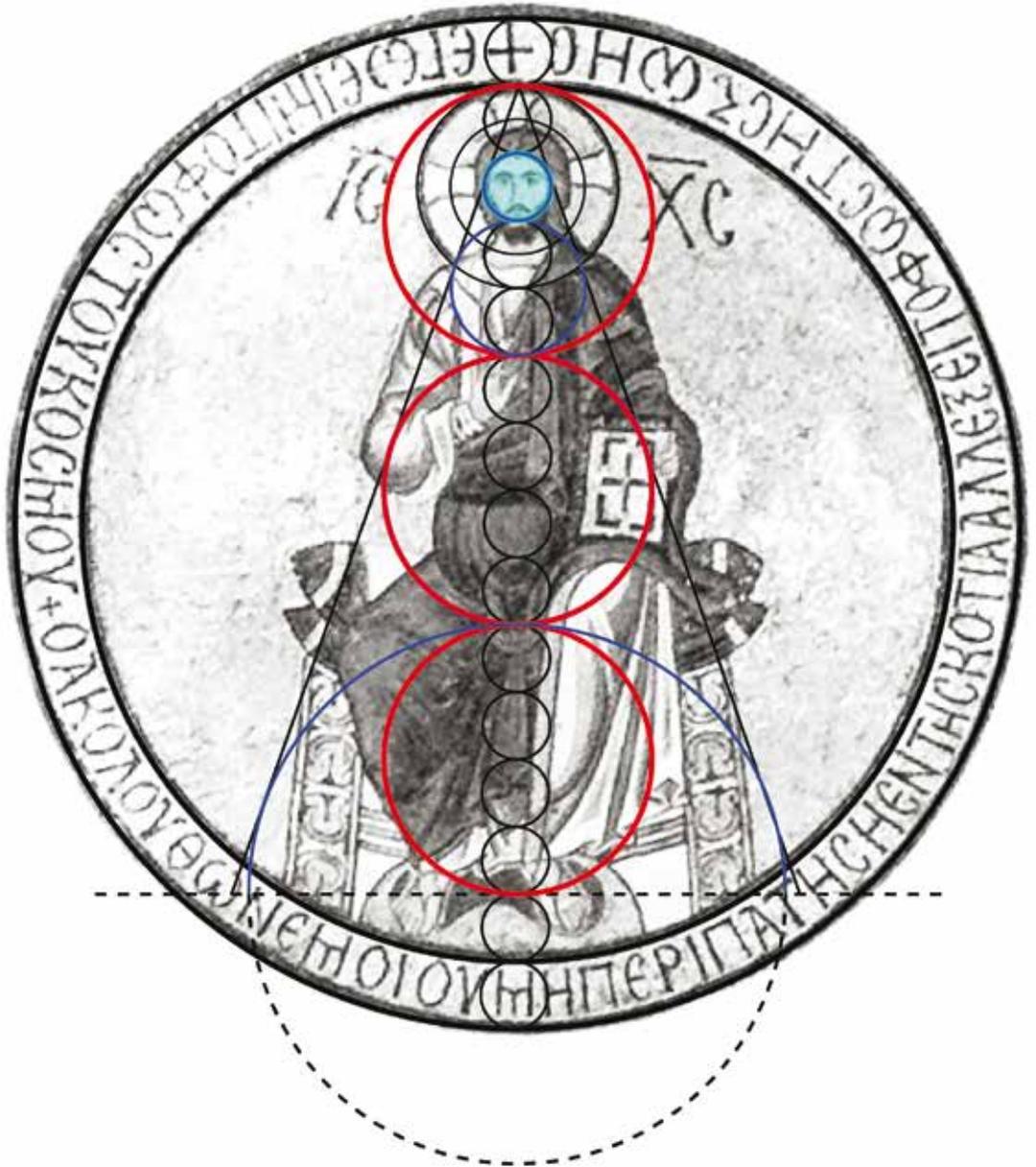
2. Ricostruzione grafica di A. Dolcemascolo eseguita su immagine di sfondo tratta da E. PANOFSKY, ibid. Tutti i diritti sono riservati.



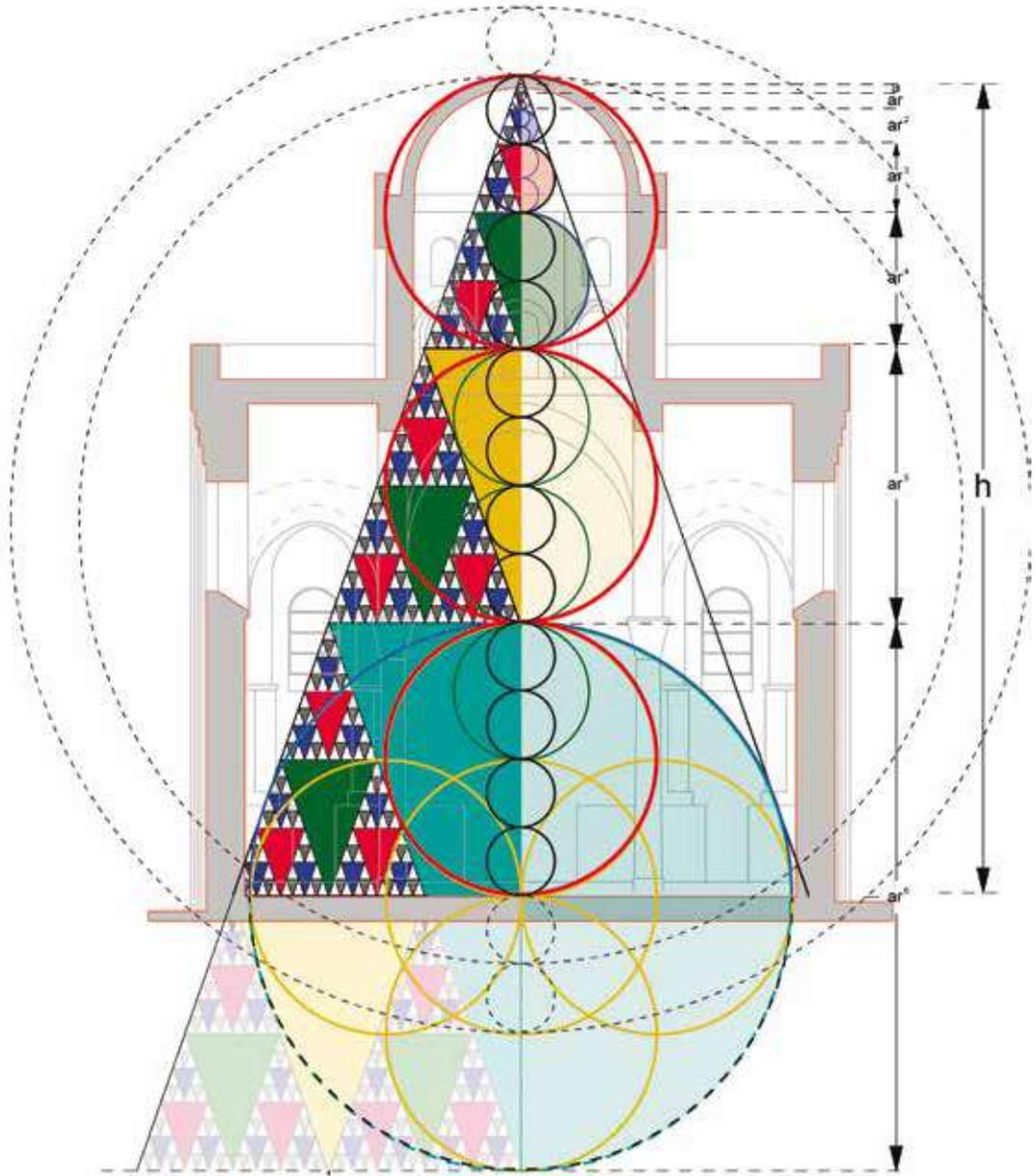


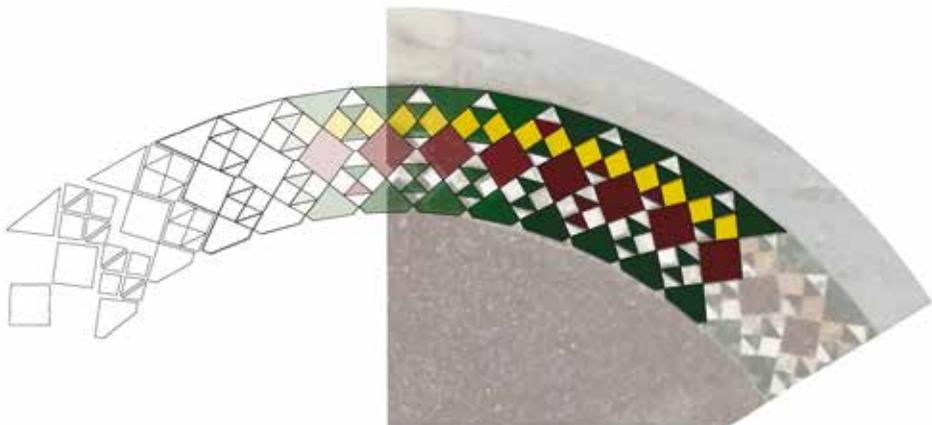
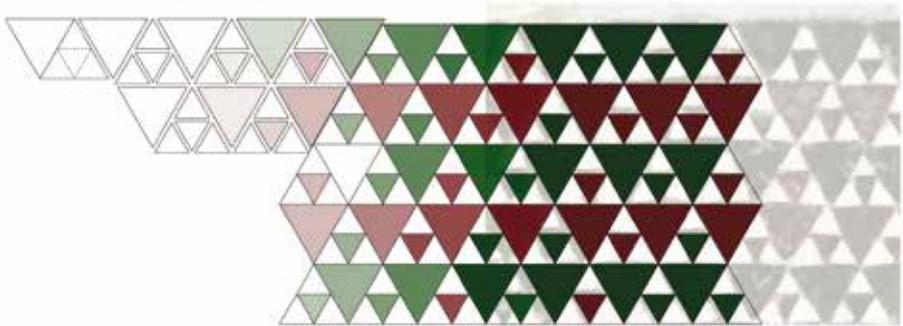
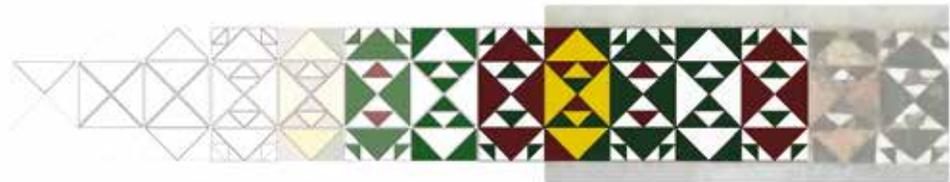
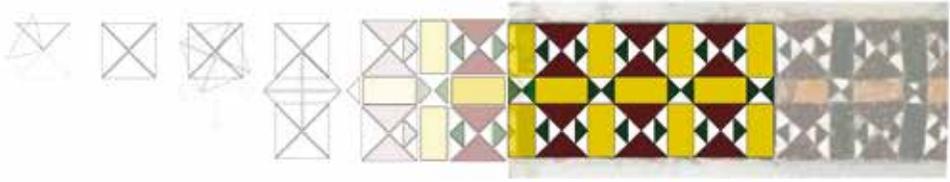
4. Ricostruzione grafica di A. Dolcemascolo eseguita su immagine di sfondo tratta da E. PANOFSKY, ibid. Tutti i diritti sono riservati.

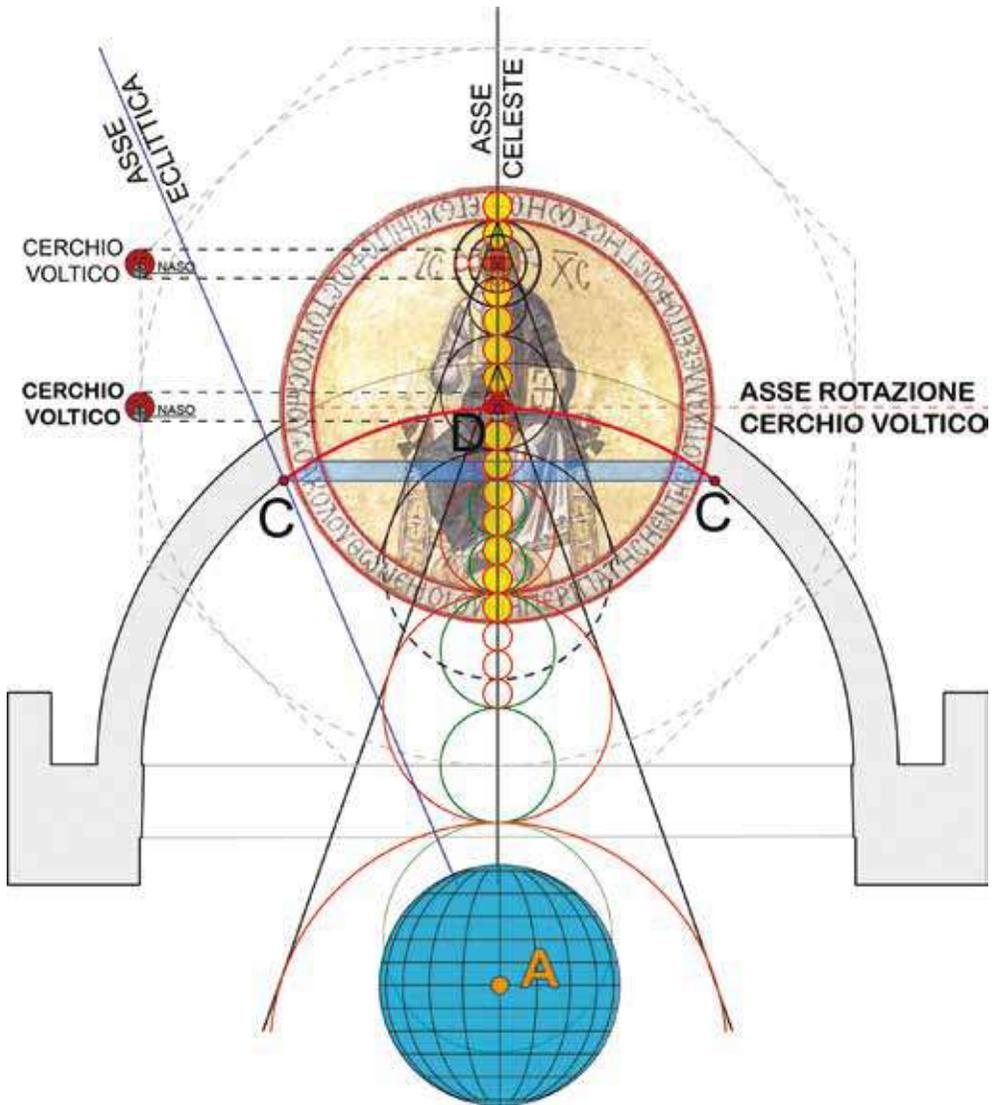




5. Ricostruzione grafica di A. Dolcemascolo eseguita su immagine di sfondo tratta da web. Tutti i diritti sono riservati.

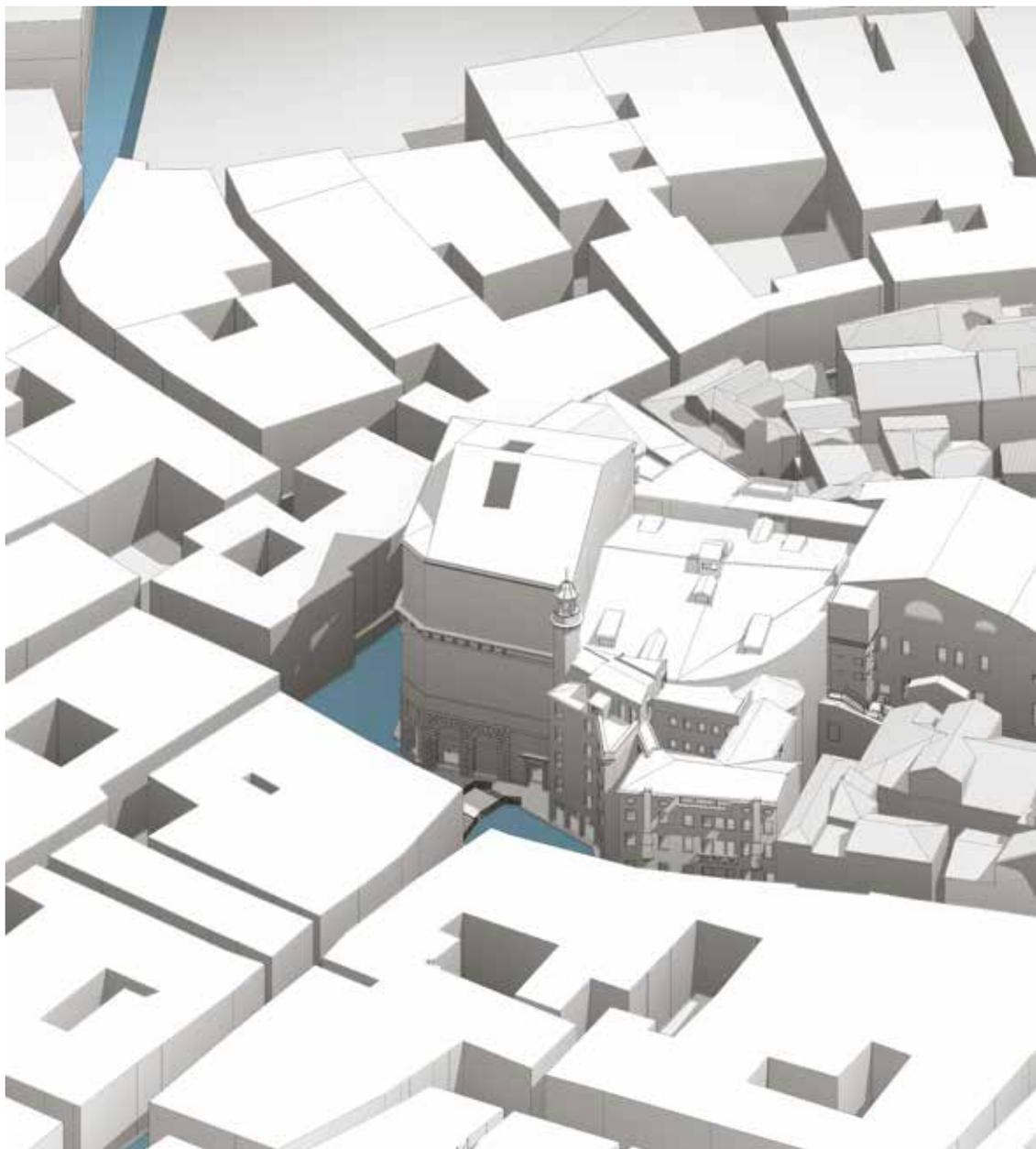






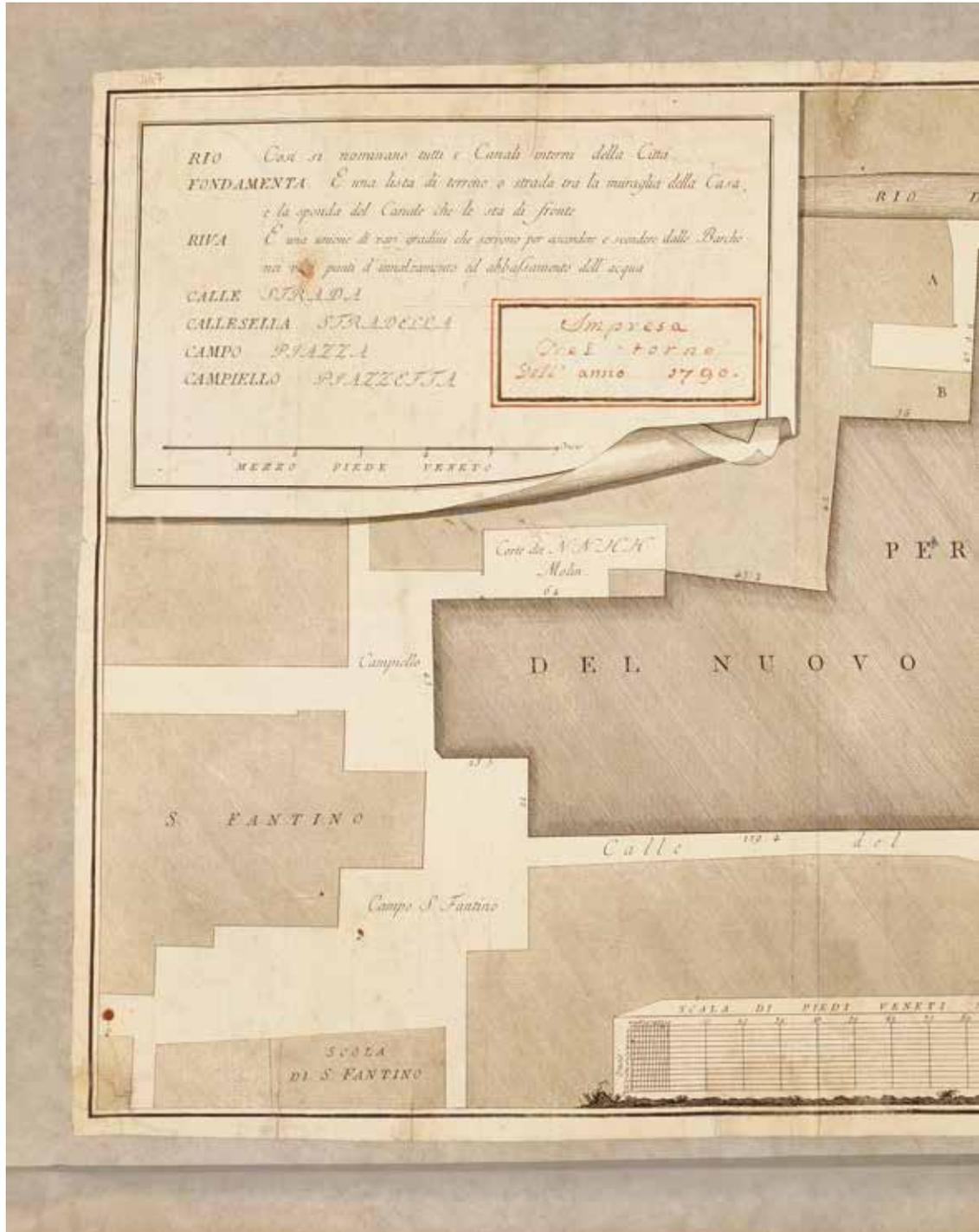
6. Ricostruzione grafica di A. Dolcemascolo eseguita su immagine di sfondo tratta da web. Tutti i diritti sono riservati.

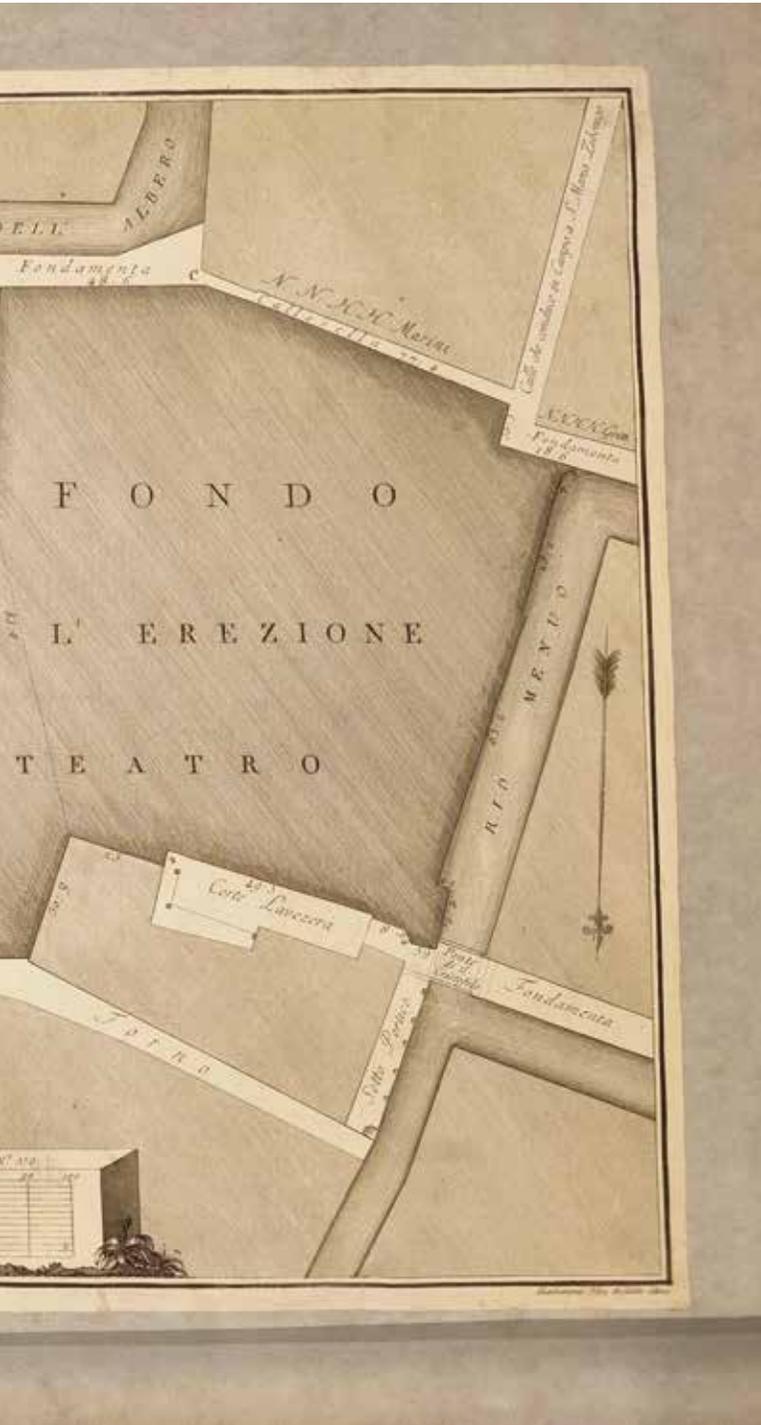
7. Ricostruzione grafica di A. Dolcemascolo eseguita su immagine di sfondo tratta da web. Tutti i diritti sono riservati.



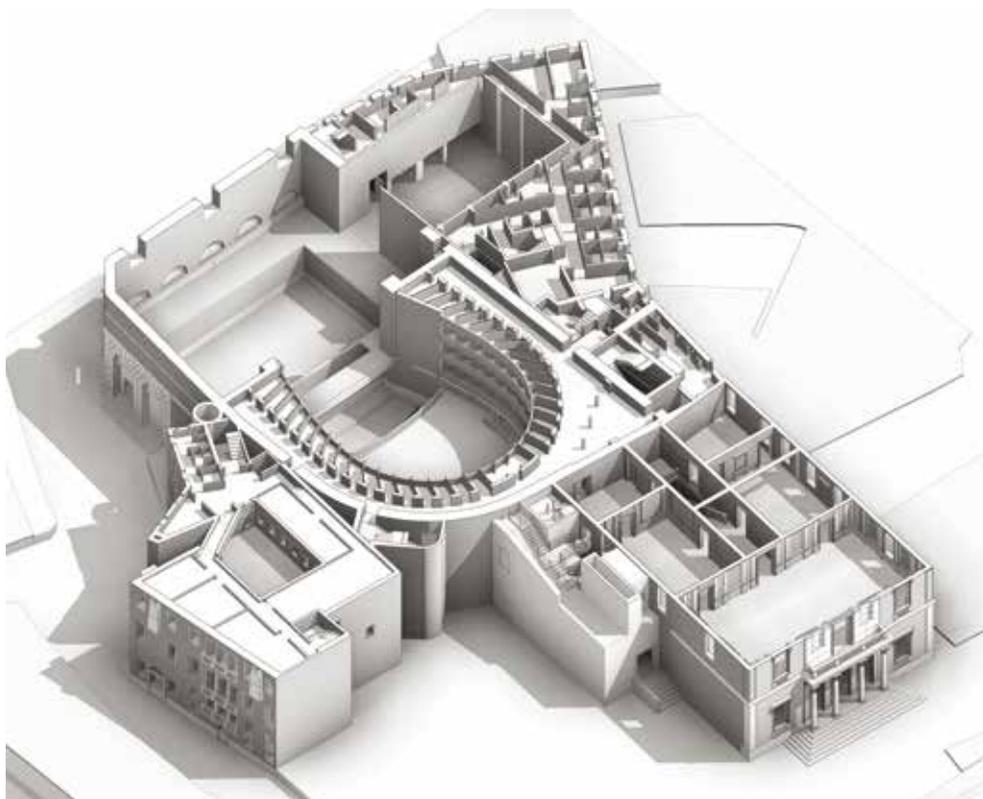
1. Ricostruzione digitale dell'isola di San Fantin a Venezia, realizzata da Erica Baldini, Tommaso Sandon e Carlotta Zaramella.







2. Fondo per l'erezione del Nuovo Teatro, 1790 (Brusatin, Pavanello 1987, p. 68).

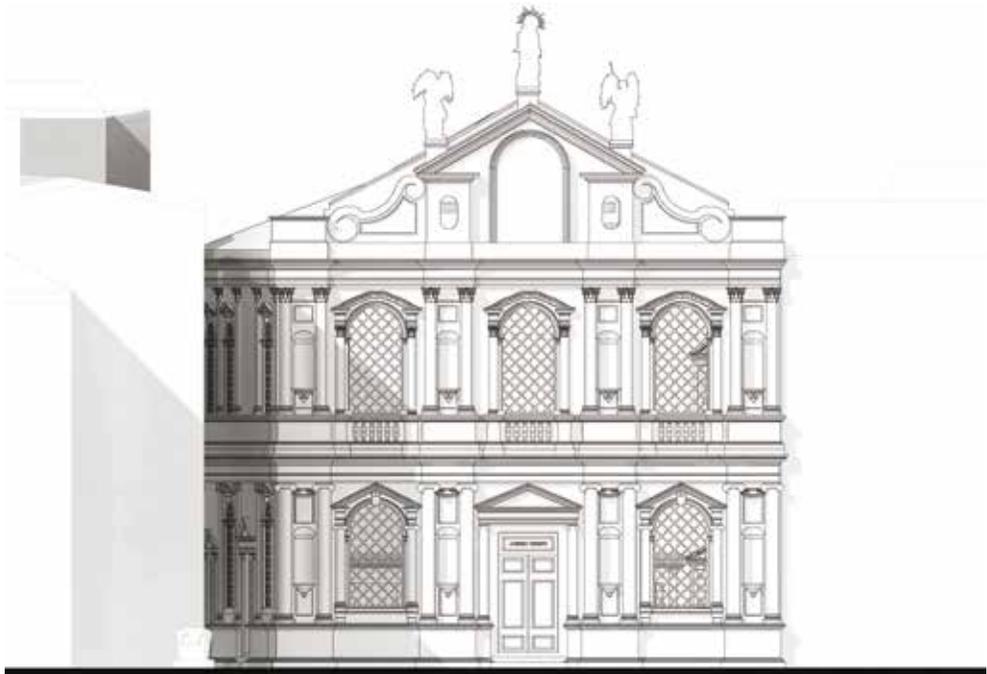


3. Modello tridimensionale in spaccato assometrico del Gran Teatro La Fenice, realizzato da Tommaso Sandon.

a fianco

4. Ricostruzione digitale pianta piano terra (a sinistra) e primo piano (a destra) della Scuola di San Fantin, realizzate da Erica Baldini.

5. Ricostruzione digitale della facciata principale della Scuola di San Fantin, realizzata da Erica Baldini.





6. La chiesa di San Fantin nella xilografia di Jacopo De' Barbari del 1500.

7. Cripta della chiesa di San Fantin vista dalla piccola porticina posta a nord, fotografia realizzata da Carlotta Zaramella.



1. Main altar of the Church of San Fantin, Venice, 16th century. The verde antico tondos are employed in the design of geometric patterns (quincunx), alongside tondos of red porphyry and other marbles. Photo: Giulia A.B. Bordi. Courtesy of the Patriarcato di Venezia, Ufficio Beni culturali ed Edilizia di culto. All rights reserved.

2. Tomb of Vinciguerra Dandolo in the Church of San Fantin, Venice, 16th century. Beneath the tomb are two slabs, each featuring three tondos of red porphyry. Photo: Giulia A.B. Bordi. Courtesy of the Patriarcato di Venezia, Ufficio Beni culturali ed Edilizia di culto. All rights reserved.



3. Counterfacade of the Church of San Fantin, Venice, 16th century. Wooden slabs are arranged to replicate an architectural portal in Proconnesian marble. Photo: Giulia A.B. Bordi. Courtesy of the Patriarcato di Venezia, Ufficio Beni culturali ed Edilizia di culto. All rights reserved.



4. Proconnesian Marble Baptismal Font in the Church of San Fantin. Photo: Giulia A.B. Bordi. Courtesy of the Patriarcato di Venezia Ufficio Beni culturali ed Edilizia di culto. All rights reserved.

5. Holy Water Stoup or Baptismal Font in the Church of San Fantin. Photo: Giulia A.B. Bordi. Courtesy of the Patriarcato di Venezia, Ufficio Beni culturali ed Edilizia di culto. All rights reserved.

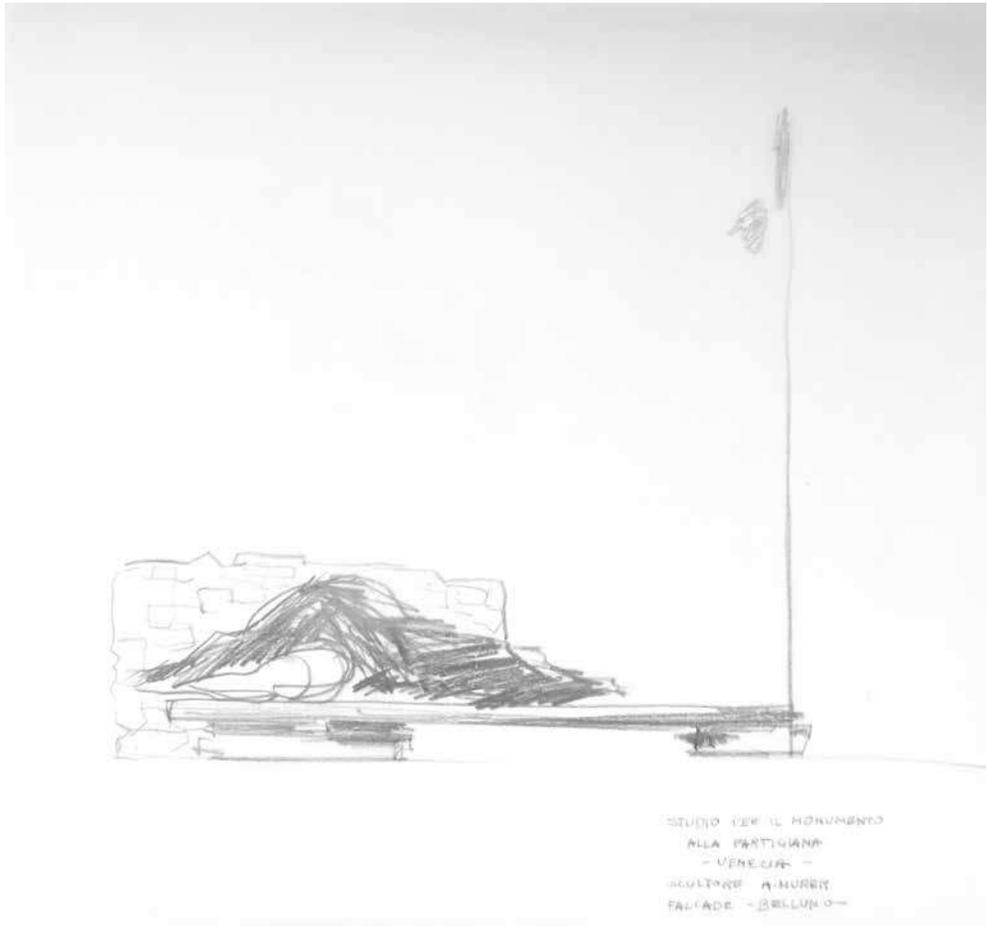


6. Holy Water Stoup or Baptismal Font in the Church of San Fantin, view from above. Photo: Simone Piazza. Courtesy of the Patriarcato di Venezia, Ufficio Beni culturali ed Edilizia di culto. All rights reserved.

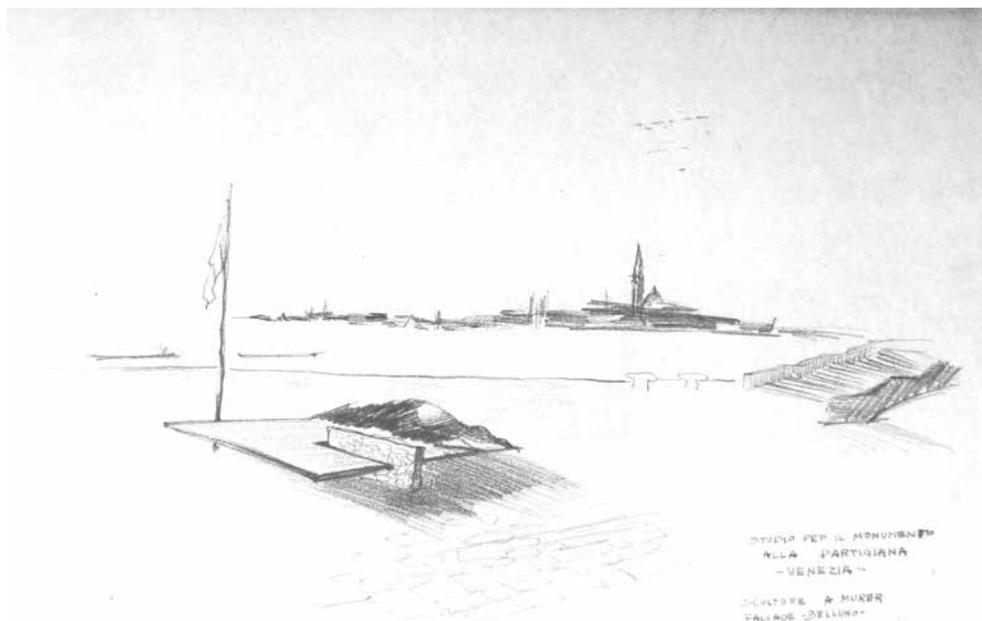
7. United Kingdom, Ansted, Saint George's Church, Font. Photo: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_George,_Ansted,_Hertfordshire_-_Font_-_geograph.org.uk_-_362984.jpg



1. Augusto Murer, bozzetto della scultura su basamento *La Partigiana*, presentato al concorso, 1964,
© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

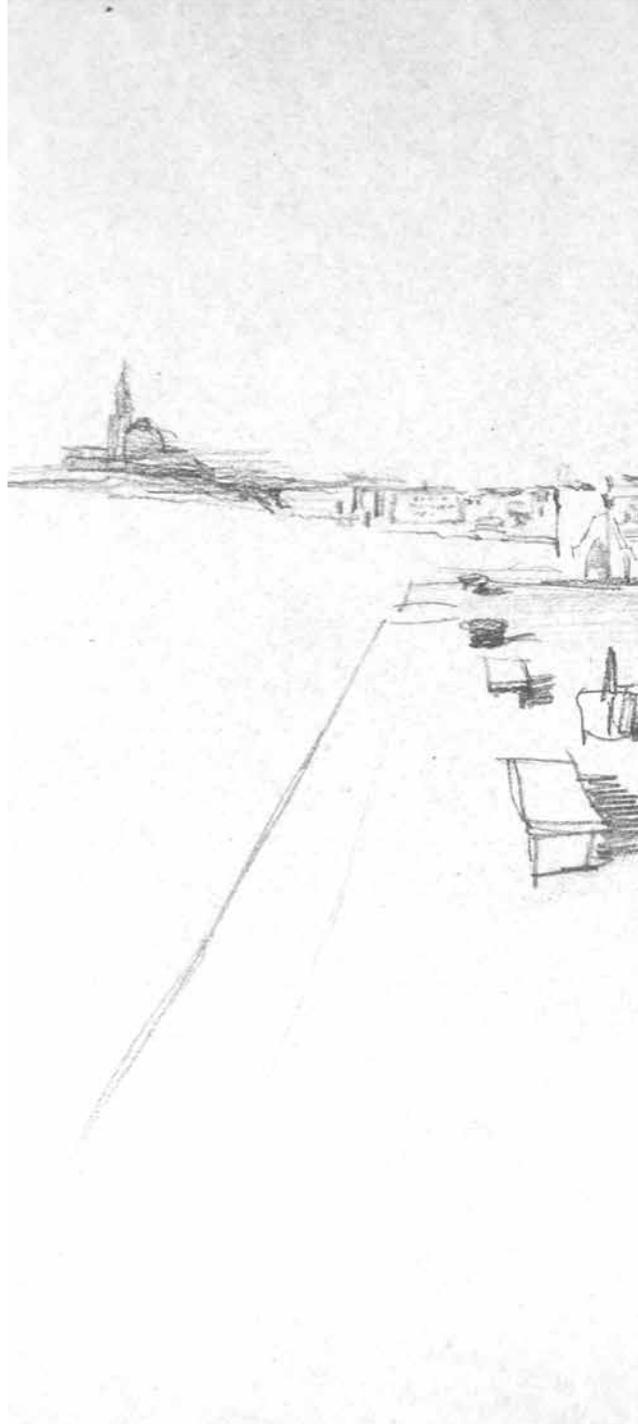


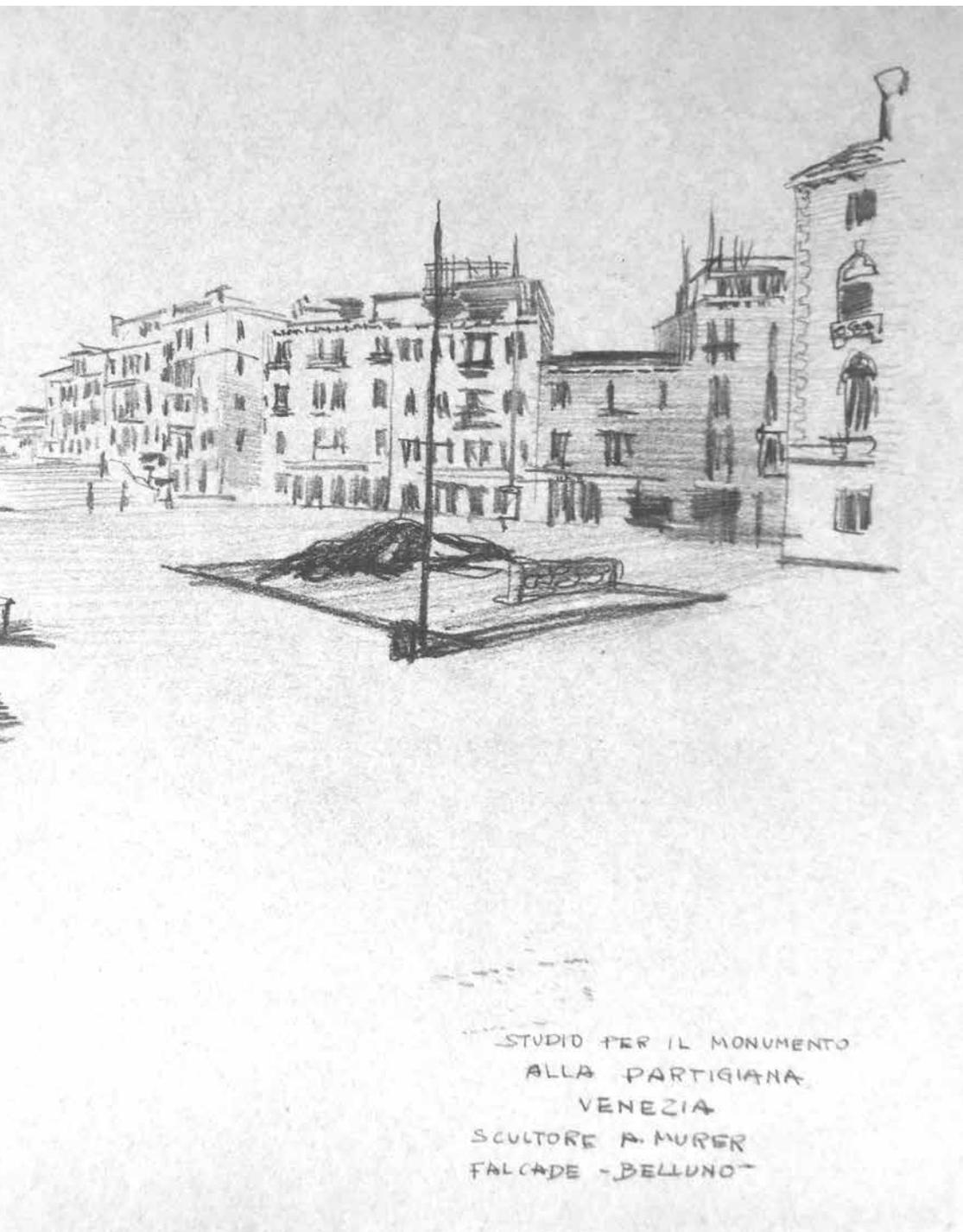
2. Augusto Murer, schizzo della scultura su basamento, carta velina, 1964, Archivio Museo Augusto Murer – Falcade (BL).



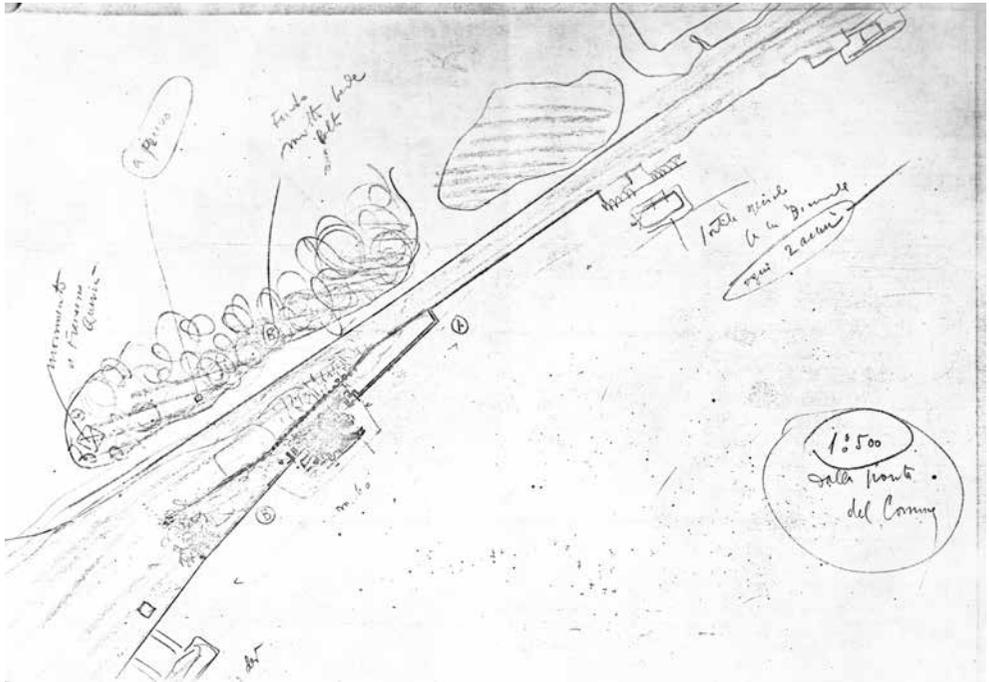
3. Augusto Murer, schizzo verso il bacino di San Marco della collocazione del monumento *La Partigiana*, 1964, Archivio Museo Augusto Murer – Falcade (BL). A destra il Ponte della Veneta Marina.

4. Augusto Murer, schizzo della collocazione del monumento *La Partigiana*, 1964, Archivio Museo Augusto Murer – Falcade (BL). In questa soluzione il monumento risulta spostato verso la Riva dei Sette Martiri rispetto all’imbocco di via Garibaldi.

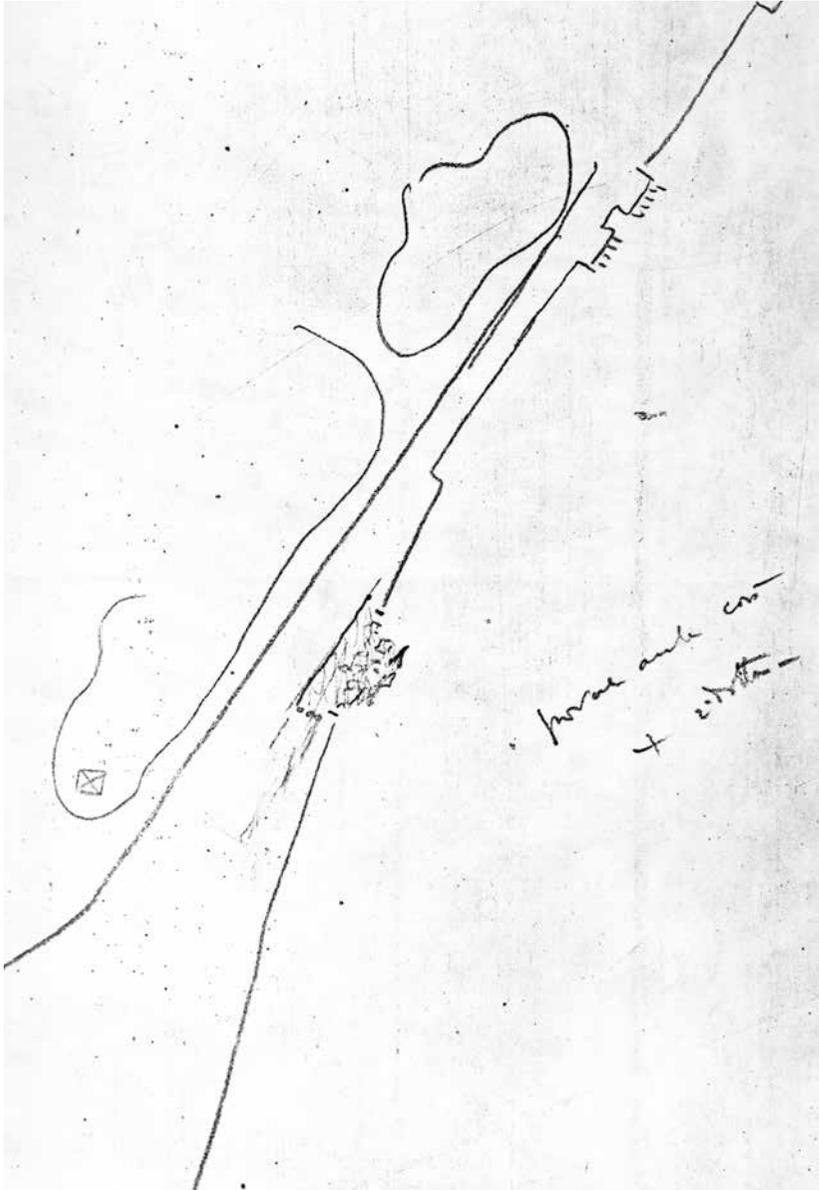




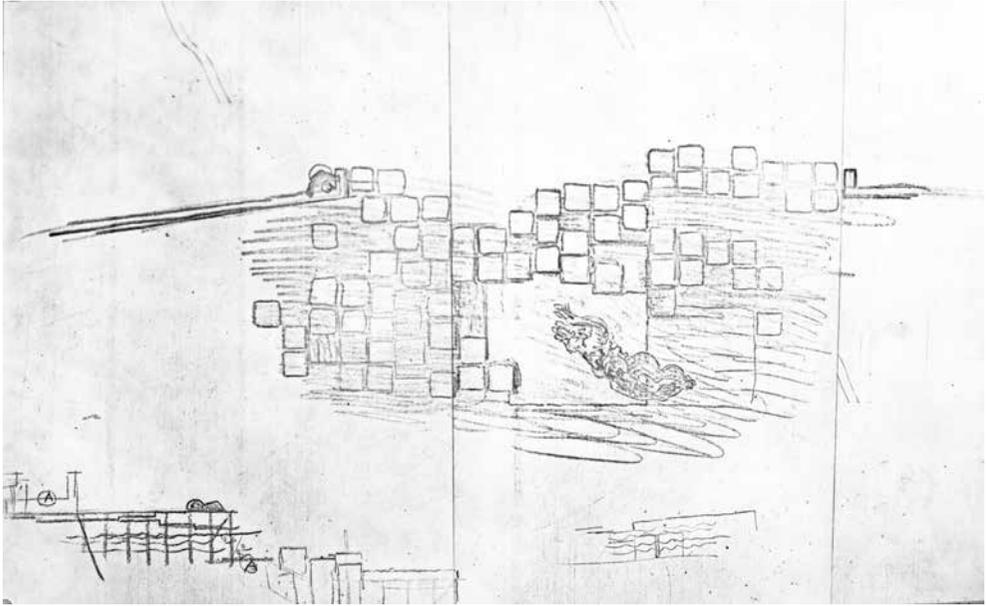
STUDIO PER IL MONUMENTO
ALLA PARTIGIANA
VENEZIA
SCULTORE A. MURER
FALCADE - BELLUNO -



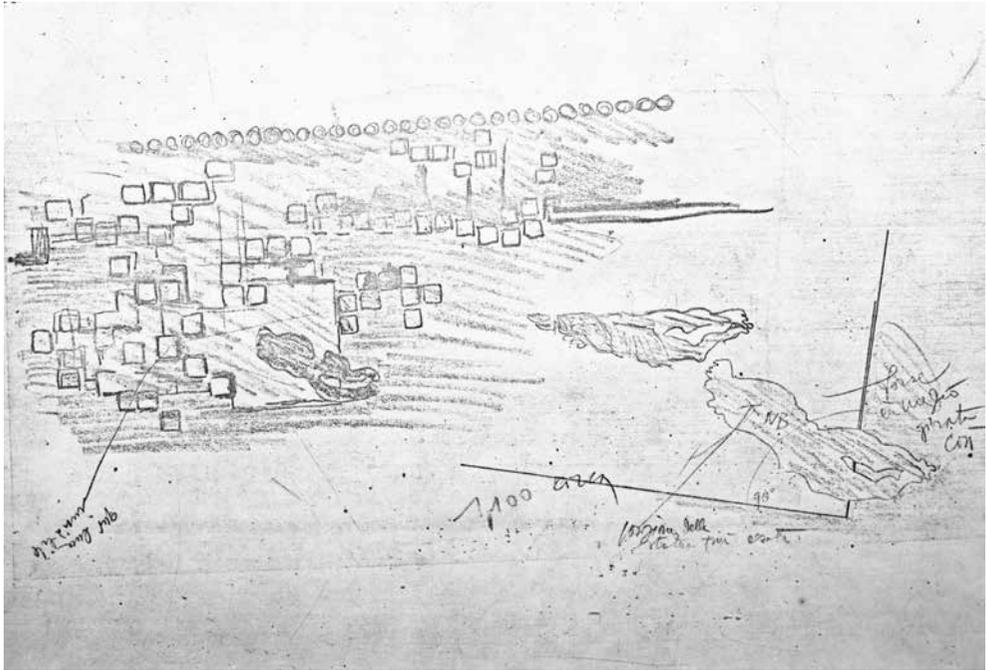
5. Carlo Scarpa, studio del basamento per il Monumento *Venezia alla Partigiana* con scultura di Augusto Murer, schizzo planimetrico, mano libera e strumenti, scala 1:500, [s.d., 1964], © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.



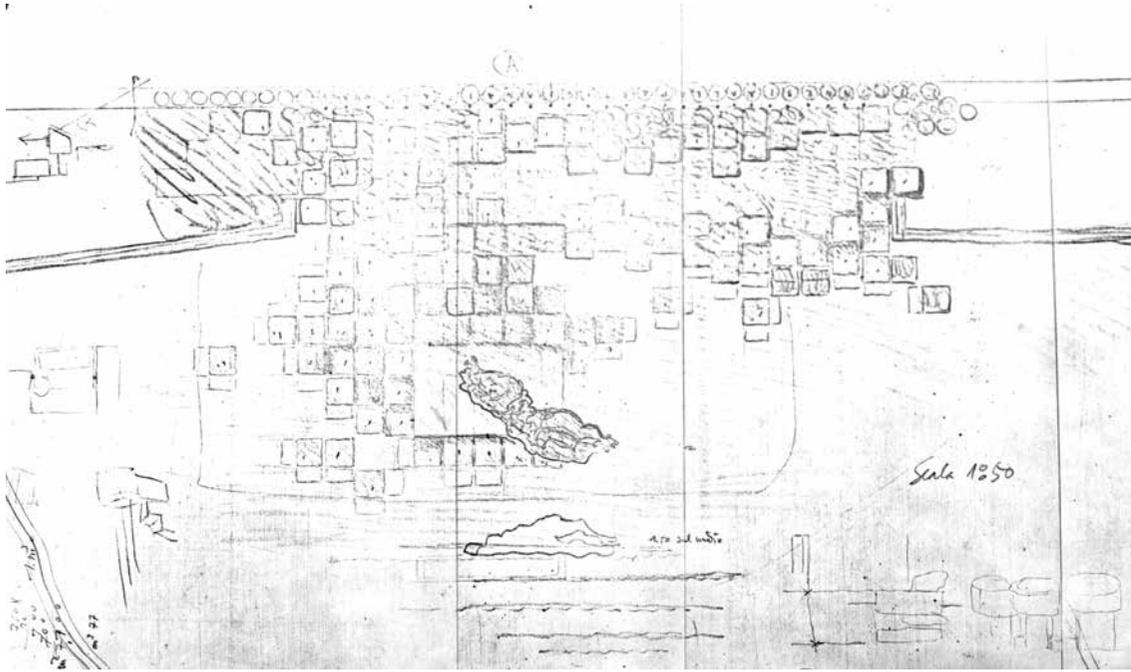
6. Carlo Scarpa, studio del basamento per il *Monumento Venezia alla Partigiana* con scultura di Augusto Murer, schizzo planimetrico, mano libera, [s.d., 1964], © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.



7. Carlo Scarpa, studio del basamento per il *Monumento Venezia alla Partigiana* con scultura di Augusto Murer, pianta, sezione, prospetto, mano libera, [s.d., 1964], © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.



8. Carlo Scarpa, studio del basamento per il *Monumento Venezia alla Partigiana* con scultura di Augusto Murer, pianta, dettaglio, mano libera e strumenti, [s.d., 1964], © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.





9. Carlo Scarpa, studio del basamento per il *Monumento Venezia alla Partigiana* con scultura di Augusto Murer, pianta scala 1:50, dettagli, mano libera, [s.d., 1964],

© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

ATTI DELL'ATENEO VENETO

ATTI DELL'ATENEO VENETO

QUADRO DELL'ATTIVITÀ ACCADEMICA

Si veda anche <http://www.ateneoveneto.org/programmi.htm>

Per le registrazioni video delle diverse manifestazioni
cfr. il canale YouTube dell'Ateneo Veneto

CERIMONIA DI APERTURA DEL CCXII ANNO ACCADEMICO

- 2 marzo: Prolusione di Piergiorgio Odifreddi. *Intelligenza Artificiale: l'ultima scintilla?*



CORSO DI STORIA VENETA 2024

Voci e luoghi della città. Cerimoniali, feste, conflitti, incontri a Venezia (secc. XV-XVIII)

diretto da Alfredo Viggiano.

- 10 gennaio: Alfredo Viggiano, Lezione inaugurale.

Il popolo di Venezia.

Storie di un soggetto sfuggente

- 17 gennaio: Mario Infelise, *I luoghi delle opinioni. Farmacie, caffè e altri spazi di sociabilità*
- 24 gennaio: Alessandro Metlica, *Dove sfilano i Procuratori di San Marco? Rituali civici, spazi urbani e mecenatismo nella Venezia barocca*
- 31 gennaio: Matteo Casini, *Il rito e il gioco, i campi e la Piazza*



I MERCOLEDÌ DELL'ARCHITETTURA 2024

Venezia incompiuta: tra ricerca di identità e modelli internazionali

diretto da Gianmario Guidarelli, Paola Placentino, Guido Zucconi.

- 7 febbraio: Lezione inaugurale. *Introduzione al ciclo di lezioni*

- 14 febbraio: Paola Placentino, *Venezia incompiuta tra Cinque e Seicento*
- 21 febbraio: Guido Zucconi, *Tra progetti napoleonici ed età romantica*
- 28 febbraio: Gianmario Guidarelli, *Un Rinascimento incompiuto*



CORSO DI STORIA DELLA SANITÀ 2024

Salus in aquis

diretto da Nelli Elena Vanzan Marchini
in collaborazione con Ciso Veneto

- 13 marzo: Nelli-Elena Vanzan Marchini,

La promozione dei farmaci e l'immagine di Venezia

- 20 marzo: Nelli-Elena Vanzan Marchini, *Le acque venete e il turismo per cura*
- 27 marzo: Nelli-Elena Vanzan Marchini, *Le terme di Venezia e l'ospedale al Mare*
- 8 maggio: Andrea Grigoletto, *Insularità di Venezia per la Serenissima e per la Repubblica Italiana*



CORSO DI ARCHEOLOGIA 2024

Storie e profili di donne nel veneto antico

diretto da Margherita Tirelli

- 2 ottobre: Loredana Capuis, Angela Ruta Serafini, *Poteri e saperi della donna nel Veneto preromano*
- 9 ottobre: Giovanna Gambacurta, *Reitia e le tessitrici*
- 16 ottobre: Francesca Rohr, *Diventare romane nella Venetia: storie di donne tra adesione al modello e realtà*
- 23 ottobre: Giovannella Cresci Marrone, Margherita Tirelli, *Ingioiellate, orgogliose, intraprendenti: le donne dell'Altino imperiale*

ATTI
IV



CORSO DI STORIA DELL'ARTE 2024

le facciate celebrative veneziane: la trasformazione delle facciate di chiesa in monumenti privati

diretto da Michela Agazzi e Martina Frank

in collaborazione con Associazione Amici dei Musei e Monumenti Veneziani

- 30 ottobre: Lezione inaugurale. Martina Frank, *La scultura al servizio della celebrazione privata*
- 6 novembre: Elena Cera, *Facciate celebrative nella Venezia tardo-gotica: la Porta della Carta di Palazzo Ducale e altri interventi di Bartolomeo Buon*
- 13 novembre: Lorenzo Finocchi Ghersi, *La scultura pittorica di Alessandro Vittoria. Modelli decorativi nella Venezia di metà Cinquecento*
- 20 novembre: Monica De Vincenti, *"Con voce lapidea". Tre monumenti della Venezia barocca -*

CORSO DI STORIA DEL CINEMA 2024

Il genere degenerato

diretto da Michele Gottardi

- 12 novembre: Lezione inaugurale. Michele Gottardi, *Non solo "film di cavalli": Il western oltre il mito*
- 19 novembre: Sara D'Ascenzo, *Dalla Terra alla Luna: la fantascienza in dieci imperdibili visioni*
- 26 novembre: Marco Contino, *Quel dannato cinema horror*
- 3 dicembre: Adriano De Grandis, *Divino garbo: la commedia sofisticata americana*
- 10 dicembre: Giuseppe Ghigi, *Tutta la verità, nient'altro che la falsità: il court-movie*

INCONTRI DI MUSICA E FILOSOFIA 2024

MUSICA, LINGUAGGIO E INTERPRETAZIONI

diretto da Letizia Michielon

in collaborazione con Accademia di Filosofia della Musica, Fondazione Archivio Vittorio Cini, Agimus Venezia, Città di Venezia-Cultura Venezia-Teatro Toniolo, I.I.S. Bruno – Franchetti).

- 27 novembre: Alessandro Arbo *Wittgenstein e il problema della comprensione musicale*
- 4 dicembre: Markus Ophaelders, Franco Mirenzi | Daniela Manusardi, pianoforte, musiche di Robert Schumann, *La fantasia di Schumann di fronte all'eredità dell'ultimo Beethoven*
- 11 dicembre: Gianluigi Paltrinieri | Pasquale Iannone, pianoforte, musiche di Franz Liszt, *Che cosa fa l'interprete musicale?*
- 18 dicembre: Pier Alberto Porceddu Cilione | Emma Brumat, Stella Golini, Yun Zhang, pianoforte, musiche di Fryderyk Chopin, *I fiori di Chopin. Una riflessione estetica sull'idea di "abbellimento"*

ATTI
V

CICLO DI INCONTRI

ATENEUM PER LA CITTÀ

- 23 gennaio, Roberto Cicutto, *La Biennale oltre le Mostre e i Festival*
- 30 gennaio, *Di chi sono i centri storici? / 2. Residenzialità Universitaria (studenti e lavoratori)*. Coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Benno Albrecht, Tiziana Lippiello, Paola Mar, Stefano Ferrarese, Valentina Rizzi e Naomi Pedri Stocco.
- 23 febbraio, *Di chi sono i centri storici? / 3. La residenza di chi lavora nelle istituzioni veneziane*. Coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Stefano Maria Cerillo, Carlo Citterio, Andrea Erri, Fulvio Lino Di Blasio
- 19 marzo, *Di chi sono i centri storici? / 4. Edifici e spazi vuoti a Venezia: questioni di rigenerazione urbana*. Coordina Donatella Calabi. Interventi di Ezio Micelli, Ugo Montella, Laura Fregolent, Anna Buzzacchi. Conclude Roberto D'Agostino.



CICLO DI INCONTRI

Nel segno di Marco Polo: Venezia 1324-2024

diretto da Alessandra Schiavon

in collaborazione con MarcoPolo700

- 18 gennaio, Piero Falchetta e Camillo Tonini, *L'immagine del mondo al tempo di Marco Polo*
- 1 febbraio, Luca Molà, *Commerciare e investire nella Venezia di Marco Polo* | Paola Venturelli «*Vestiti dal Gran Khan... ricche cose di grande valore*»
- 22 febbraio, Andrea Nanetti *Un progetto internazionale: il Codice diplomatico poliano*
- 14 marzo, Alessandra Schiavon, Vittorio Formentin, *L'eredità di Marco Polo tra sentenze e tribunali*

CICLO DI INCONTRI

I destini opposti della Giudecca e del Lido nel progetto della Grande Venezia di Giuseppe Volpi
diretto da Pietro Lando

- 9 maggio, Marco Fincardi, *Gli anni ruggenti di Venezia: immagine di potenza e immagine da vendere* | Pietro Lando, *Grande Venezia, piccola Giudecca* | Modera Maurizio Crovato
- 16 maggio, Pietro Lando, *Il Lido d'oro fa ancora più Grande Venezia* | Matteo Piccolo, *La Bevilacqua La Masa al Palazzo dell'Esposizione a Quattro Fontane di Lido* | Modera Silvio Fuso
- 23 maggio, Debora Gusson e Riccardo Roiter Rigoni, *La Grande Venezia e la laguna viste dal cielo: un confronto tra oggi e centodieci anni fa* | Modera Pietro Lando

ATTI
VI

CICLO DI INCONTRI

L'edilizia storica di Venezia e le sue componenti. Conoscenza e intervento
diretto da Francesco Trovò, Antonio Girello ed Enrico Vettore
in collaborazione con Confartigianato Imprese Venezia, EdilcassaVeneto,
Camera di Commercio Venezia Rovigo, Soprintendenza ABAP Venezia e Laguna,
Ordine Architetti PPC Venezia

con il patrocinio di Fondazione Architetti PPC della Provincia di Venezia,
Università Iuav di Venezia

Iniziativa parte integrante del progetto Venezia la cura artigiana della città
(novembre 2024- febbraio 2025)

- 7 novembre, Lezione inaugurale. Mario Piana, *Venezia costruita. Lo stato delle conoscenze in una prospettiva storica* | Matteo Busolin, Angela Squassina, *Il protocollo di intesa tra Università IUAV di Venezia e Confartigianato per la città antica. Attività e obiettivi*
- 14 novembre, Francesco Doglioni, *Le ricerche sulla concezione strutturale dell'edilizia storica di Venezia*
- 25 novembre, Lorenzo Lazzarini, *Carattere costruttivo. I pavimenti storici veneziani e i loro materiali costitutivi*
- 5 dicembre, Angela Paola Squassina, *Murature veneziane: caratterizzazione e necessità conservative*
- 12 dicembre, Luca Scappin, *I "legni" di Venezia: solai e sistemi di copertura* | Claudio Menichelli, *Gli interventi di consolidamento sugli impalcati lignei di Venezia*
- 16 dicembre, Giorgio Berto, *Intervenire sulle superfici esterne dell'edilizia storica di Venezia. Alcuni casi significativi di restauro e integrazione di intonaci storici* | Luca Scappin, *Finiture e intonaci storici di Venezia. Carattere ed evoluzione*
- 9 gennaio, Ilaria Cavaggioni e Alessandra Turri, *Intervenire sulle superfici esterne in pietra dell'edilizia storica di Venezia*
- 16 gennaio, Francesco Trovò, *Venezia alla finestra: storie di serramenti* | Damiano Nardin, *I serramenti della città antica: soluzioni per la conservazione, il miglioramento e la sostituzione* | Stefano Vianello, *Intervenire sui pavimenti in terrazzo alla veneziana*
- 23 gennaio, Massimiliano Rasa, Francesco Trovò, Diego Danieli, *I sistemi*

tecnologici tradizionali e le esigenze attuali. Quale legame?

- 30 gennaio, Antonio Girello, Cipriano Bortolato, Paolo Tocchi, *Norme in pillola. La gestione del cantiere di restauro veneziano. Logistica e sicurezza*
- 6 febbraio, Enrico Vettore, Giovanni Scudier, Antonio Girello, *L'idoneità tecnica nei cantieri alla luce dell'introduzione della patente a crediti*
- 13 febbraio, Maura Manzelle, Siro Martin, Paolo Gasparoli, *I cantieri, la Città. Riflessioni tra presente e futuro* | Fabrizio Magani, Roberto Beraldo, Giuseppe D'Acunto, Matteo Masat, Giovanni Salmistrari, Massimiliano De Martin, *Venezia. Riflessioni tra presente e futuro* | Considerazioni finali del ciclo di conferenze a cura di Francesco Trovò

CARNEVALE DI VENEZIA 2024

in collaborazione con Comune di Venezia e Vela Spa

- 2 febbraio, *Venezia e il pesce bastone: un amore iniziato sei secoli fa*. Interventi di Alberto Toso Fei, Anna Maria Pellegrino, Maurizio Scarpa. Degustazione a cura dello chef Franco Favaretto (in collaborazione con Dogale Confraternita del Baccalà mantecato)
- 5 febbraio, *Chi ha paura del lupo? Esplorazioni culturali. La simbologia del pericolo ai tempi di Marco Polo*. Personaggi e interpreti: Francesco Mandich, lupo; Susi Danesin, personaggi vari; Enzo Ligresti, violino; Giuseppe Barutti, violoncello; Elisa Marzorati, pianoforte, ideazione e regia
- 8 febbraio, *Le Avventure di Marco Polo* di Gianini & Luzzati, 1971 (34' ca.) seguita dalla proiezione del film muto *The cameraman (Io e la scimmia)* di Edward Sedgwick e Buster Keaton, 1928 (70' ca.) con accompagnamento musicale dal vivo di Lorenzo Liuzzi (in collaborazione con Fabbrica del Vedere – Archivio Carlo Montanaro)
- 13 febbraio, *Avventure veneziane. Breve incredibile storia delle Compagnie della Calza*. Personaggi e interpreti: Luca Colferai, Il Gran Priore della Calza, narratore; Luca Costantini, Angelo Beolco, detto il Ruzante; Numa Echos, Angela Dal Moro detta la Zaffetta, cortigiana; Federica Zagatti Wolf-Ferrari, Veronica Franco, poetessa; A. C. Whistle, Pietro Aretino, poligrafo; Anna Santini, Donna Anna, cuoca. Direttore alle musiche Isidoro Prati. Costumi e accessori Nicoletta Lucerna. (in collaborazione con Compagnia de Calza *I Antichi*)

ATTI
VII

COMMEMORAZIONI



GIORNO DELLA MEMORIA 2024

- 15 gennaio, Conversazione tra Anna Orvieto e Anna Foa curatrice del libro *Memorie di famiglia. Piccole storie all'interno della grande Storia* (Firenze, Giuntina 2022). Introduzione di Renato Jona. (in collaborazione con ANPPIA Venezia, Iveser, GL-FIAP, Comune di Venezia)
- 22 gennaio, *Alle radici della violenza* letture commentate da *Un po' di compassione* di Rosa Luxemburg a cura di Marco Rispoli (Milano),

Edizioni Adelphi 2007). Interventi di Gianni De Luigi, Emanuele Piovene, Chiarastella Scravalle e Daniele Spero. Intermezzi musicali di Cecilia Vendrasco (in collaborazione con Club per l'Unesco di Venezia, Associazione culturale Arte-Mide, Comune di Venezia)

- 26 gennaio, Ciclo letture civili. Lettura integrale degli studenti degli Istituti superiori e delle Associazioni veneziane del libro *Ad ora incerta* di Primo Levi (Milano, Garzanti Editore 1984)

- 29 gennaio, *Pietre d'inciampo. 5 itinerari della memoria a Venezia* di Stefania Bertelli (Portogruaro, Ediciclo 2024). Chiara Massari e Donatella Calabi conversano con l'autrice (in collaborazione con Iveser, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Comunità Ebraica, Comune di Venezia)

GIORNO DEL RICORDO 2024

- 10 febbraio, *Noi, figli degli esuli. Il rapporto con l'esodo dei nati in Italia*. Interventi di Piergiorgio Millich, Elisabetta "Sisa" Barich, Silvio Testa. L'incontro si è tenuto nella sede di Emergency alla Giudecca (in collaborazione con Emergency Venezia)

- 12 febbraio, Davide Conti, *Ricordare secondo legge. Il Giorno del Ricordo e la sua legge istitutiva. Dalle premesse ai risultati a venti anni dalla entrata in vigore* (in collaborazione con ANPI sezione "7 Martiri")

CONVEGNI



- 5 marzo, *Donne e giustizia. Un percorso diacronico*, a cura di Anna Bellavitis, Nadia Maria Filippini e Alessandra Schiavon.

Parte prima: *Dissimmetrie legislative*.

Coordina: Adelisa Malena. Interventi di: Simona Feci,

Elisabeth Crouzet Pavan, Daniela Lombardi,

Chiara Valsecchi, Paola Stelliferi, Antonella Magaraggia.

Parte seconda: *Agency delle donne*.

Coordina: Antonella Magaraggia. Interventi di: Alessandra Schiavon, Federica Ambrosini, Anna Bellavitis, Tiziana Plebani, Liviana Gazzetta, Nadia Maria Filippini (in collaborazione con Groupe de Recherche d'Histoire – Université de Rouen, Normandie, Agence Nationale de la Recherche France, Società Italiana delle Storiche, Ordine Avvocati di Venezia, Camera Arbitrale Venezia, Inner Wheel Venezia, Soroptimist Venezia, con il patrocinio di Università Cà Foscari di Venezia – Dipartimento di Studi Umanistici e C.P.O. Ordine Avvocati Venezia)



- 18 settembre, *Necessità e bene. Intorno al pensiero di Simone Weil*.

I Sessione. Saluto di Giovanni Maria Fara. Presiede: Antonella Magaraggia. Interventi di Giancarlo Gaeta, Tommaso Greco, Roberto Celada Ballanti, Domenico Canciani, Serena Nono (in collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia, CNR)



- 3/4 ottobre, *La lettera e il leone. Epigraphic landscapes and their cultural context across the venetian Stato da mar* a cura di Lorenzo Calvelli e Mia Trentin. Saluto di Daniele Baglioni e Margherita Losacco. Lectio Magistralis di Donal Cooper, *Facendo vela verso Cipro: un viaggio marittimo attraverso le culture del Mediterraneo venezian* (in collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia, Ambasciata d'Italia a Cipro, Institute for Mediterranean Studies, the Cyprus Institute, UNDP/United Nations Development Programme in Cyprus, Saint Epiphianos Cultural Accademy)



- 8 novembre, *Basaglia e la libertà: una battaglia politica attuale*. Introducono Antonella Magaraggia e Alberta Basaglia. Interventi di Rosy Bindi, Padre Giacomo Costa, Giovanna Del Giudice, Vinzia Fiorino, Fabio Mugnaini, Daniele Piccione, Marco Revelli, Rosario Rizzuto, Benedetto Saraceno, Ciro Tarantino, Valeria Verdolini, Michele Zanetti (in collaborazione con Archivio Basaglia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti)

ATTI
IX

DONNATENE0

- 7 marzo, *La donna nella poesia, da Omero a Merini* a cura di Paolo Balboni con la collaborazione di Giovanna Pastega. Con gli "abitanti" della Casa della Poesia dell'Ateneo Veneto. Intermezzi musicali a cura di Mattia Balboni (in collaborazione con MarzoDonna - Casa della Poesia dell'Ateneo Veneto)
- 8 marzo, *Tutte le donne che vedo, quando vedo te* di e con Angelo Callipo (in collaborazione con MarzoDonna)
- 22 aprile, *Clandestine. Il romanzo delle donne* di Marta Stella (Milano, Bompiani 2024). Nadia Maria Filippini conversa con l'autrice.

INCONTRI

- 8 gennaio, *Teorema Cicogna*. Carlo Montanaro e Marco Contino dialogano con Sara D'Ascenzo, autrice con Marina Cicogna del libro *Ancora spero. Una storia di vita e di cinema* (Venezia, Marsilio 2023). (In collaborazione con Circuito Cinema Venezia, La Fabbrica del Vedere, SNCCI Triveneto, Cinit).
- 19 gennaio, *Il vocabolario storico – etimologico del veneziano (VEV)*. *Un cantiere aperto* - Lorenzo Tomasin, Francesca Panontin, Greta Verzi, Enrico Castro
- 23 febbraio, Consulta provinciale degli studenti. *Incontro per le scuole secondarie di II grado*, Christian Del Turco
- 25 gennaio, *Il governo dell'acqua nel mondo che cambia*. Relatore: Andrea Rinaldo
- 26 febbraio, *Verità, libertà filologia. Lezioni di filologia classica*, Luciano Canfora dialoga con Ettore Cingano e Margherita Losacco

- 27 febbraio, *Mafia. Una donna contro*, presentazione dello spettacolo con Ottavia Piccolo, attrice, e Sandra Mangini, regista
- 29 febbraio, *Giornata mondiale delle malattie rare - Le malattie rare sono veramente rare, oppure?* Maurizio Scarpa (in collaborazione con Brains for Brain, European Reference Network)
- 1 marzo, *La Storia e le storie. Il cinema di Marco Tullio Giordana*. Il regista Marco Tullio Giordana dialoga con il critico cinematografico Michele Gottardi (in collaborazione con Circuito Cinema Comune di Venezia)
- 6 marzo, *Banksy. Painting walls*. Serena Bertolucci, direttrice di M9 Museo del Novecento di Venezia-Mestre illustra la mostra all'M9 *Banksy. Painting walls*
- 11 marzo, *Non sparate sulla scuola*. Dibattito sulla scuola a partire dal libro *Non sparate sulla scuola. Tutto quello che non vi dicono sull'istruzione in Italia* di Gianna Fregonara e Orsola Riva (Milano, Edizioni RCS 2023). Interventi delle autrici, Mino Conte, Chiara Massari, Giovanna La Grasta (in collaborazione con Società Dante Alighieri)
- 25 marzo, *Cercare la Pace. Dialogo tra due Padri*. Gad Lerner dialoga con Rami Elhanan (israeliano) e Bassam Aramin (palestinese), le cui vicende sono narrate nel libro *Apeirogon* di Colum McCann (Milano, Feltrinelli 2021). A seguire il recital *Salam/Shalom. Due padri* di Alessandro Lussiana e Massimo Somaglino, tratto dal libro. Con Luisa Morgantini, Roberta Pierobon (in collaborazione con Vicino e lontano, Assopace Palestina e Anam)
- 22 aprile, Consulta Provinciale Studentesca di Venezia. *La Resistenza delle Scuole nel territorio della Municipalità di Venezia, Murano e Burano 1943-1945*. Relatore: Marco Borghi
- 17 maggio, *Il paesaggio come patrimonio. Un approccio geografico*. Relatrice: Benedetta Castiglioni
- 31 maggio, *Cubismo versus Futurismo*. Relatrice: Anna Maria Boschetti. Saluto di Marie Christine Jamet (in collaborazione con Alliance Française)
- 20 giugno, *Andar per mare sotto l'auspicio degli dèi. Un progetto sulle iscrizioni dei marinai tra filologia e informatica*. Relatore: Andrea Nanetti, Nanyang Technological University di Singapore. Introduce Claudia Antonetti.
- 13 settembre, *Giustizia 4.0: l'impatto dell'Intelligenza Artificiale sul sistema giudiziario*. Relatore: Giovanni Balletta (in collaborazione con Burano Artificial Intelligence Film Festival/BAIFF)
- 19 settembre, in occasione della mostra *Eleonora Duse mito contemporaneo*, incontro con le curatrici dell'esposizione Maria Ida Biggi e Marianna Zannoni (in collaborazione con Fondazione Giorgio Cini)
- 25 settembre, *Segreto di Stato e terrorismo veneto: tra cecità e connivenze*. Giuseppe Pietrobelli ne parla con Felice Casson, autore dei libri *Terrorismo e omis-sis: il segreto di Stato* e *La "cellula veneta" di Ordine Nuovo* (Milano, Corriere della Sera 2024)
- 15 ottobre, *Archeologia in Piazza San Marco. Le ultime ricerche su Venezia medievale*. Intervento di Sara Bini (in collaborazione con Associazione Piazza S. Marco)
- 17 ottobre, *L'errore tra Bisanzio e la fisica moderna*. Alessandra Bucossi dialoga con Piero Martin, autore del libro *Storie di errori memorabili* (Roma - Bari, Laterza 2024)

- 18 ottobre, Festival delle Idee 2024 – *Esplorando l'ignoto* - Frida Bollani Magoni dialoga con il giornalista Andrea Giovannetti
- 21 ottobre, *Esplorando la struttura dell'Universo oscuro con il satellite Euclid*. L'astrofisico Luigi Guzzo dialoga con Giorgio Bolla
- 25 ottobre, Nel centenario della morte di Kafka, incontro *Per comprendere Kafka*. Interventi di Luca Crescenzi, Alessandro Piperno e Claudio Giunta.
- 29 ottobre, *America al voto America al bivio*. Interventi di Guido Molto, Paul Rosenberg, Marilisa Palumbo
- 5 novembre, *Giannantonio Paladini, vent'anni dopo*. Introduzione e coordinamento di Antonella Magaraggia. Interventi di Michele Gottardi, Marco Borghi, Caterina Carpinato, Giuliano Segre, Filippo Maria Paladini
- 2 dicembre, *Le "mafie" al Nord: storia e attualità di una criminalità in espansione*. Giovanni Melillo, Procuratore Nazionale Antimafia e Antiterrorismo, dialoga con Antonella Magaraggia
- 17 dicembre, *Verso Sud: racconto di un viaggio diplomatico in Algeria*. Omar Appolloni, Console Generale, Ambasciata d'Italia a Algeri dialoga con Fabio Moretti
- 20 dicembre, Dialogo intorno al progetto *Chiese di Venezia. Nuove prospettive di ricerca*. Interventi di Antonella Magaraggia, Giovanni Fara, Alberto Peratoner, Melissa Conn, Gianmario Guidarelli, Mario Bevilacqua, Marco Coppolaro, Martina Frank, Vasco Zara, Deborah Howard, Ulrich Pfisterer, Bernard Aikema, Mathieu Lours, Devis Valenti

PRESENTAZIONI EDITORIALI

- 9 gennaio, *Infanzie vulnerabili, istituzioni speciali (XIX-XX secolo)* a cura di Elisabetta Benetti, Cristina Munno e Filippo Maria Paladini, numero monografico di «Venetica. Rivista di storia contemporanea» n. 64/1 (2023). Alessandro Casellato e Franca Cosmai introducono il fascicolo conversando con i curatori.
- 6 febbraio, *787, Venezia un campo e il suo popolo* di Giorgio Camuffo (Mantova, Corraini Editore 2024). Giovanni Montanaro e Luca Colferai conversano con l'autore
- 19 febbraio, *Senza preavviso. Una storia veneziana* di Michela Allia (Milano, Mimesis Edizioni 2023). Isabella Panfido dialoga con l'autrice. Letture di Gianni De Luigi
- 12 marzo, *La caduta. Cronache della fine del fascismo* di Ezio Mauro (Milano, Feltrinelli 2023). Giulia Albanese dialoga con l'autore.
- 26 marzo, *Storielle per granchi e per scorpioni* di Luigi Lo Cascio (Milano, Feltrinelli 2023). Antonella Magaraggia conversa con l'autore.
- 17 aprile, *Venezia africana. Arte, Cultura, Persone* di Paul Kaplan e Shaul Bassi (Venezia, Wetland 2024), prefazione di Igiaba Scego, postfazione di Maaza Mengiste. Relatori: Shaul Bassi, Luca Cosentino, Lidija Kostic Khachatourian, Osaru Obaseki

- 2 maggio, *Architetture del lavoro. Città e paesaggi del patrimonio industriale* di Giovanni Luigi Fontana e Andrea Gritti (Firenze, Forma Edizioni 2021). Sara Marini, Marco Berti, Guido Zucconi conversano con gli autori
- 24 maggio, *Le isole del rifugio. Venezia prima di Venezia* di Stefano Gasparri e Sauro Gelichi (Bari-Roma, Laterza 2024). Saluti di Caterina Carpinato e Luigi Sperti. Gianmarco De Angelis e Margherita Ferri conversano con gli autori (in collaborazione con Università Ca Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici, Centro Studi Archeologia Venezia)
- 6 giugno, *Fuga dalla fortezza celeste* di Gianni Dubbini Venier e Giovanni Fantoni Modena (Vicenza, Neri Pozza 2024). Michele Gottardi dialoga con gli autori (in collaborazione con Libreria Studium)
- 7 giugno, *L'amministrazione digitale. Quotidiana efficienza e intelligenza delle scelte*. Atti del Convegno di Napoli, 9-10 maggio 2022. Presiede Guido Carlino. Relazione introduttiva di Giovanna De Minico. Relatori: Gianluca Gardini, Ida Angela Nicotra, Guido Scorza. Conclusioni di Jean Bernard Auby (in collaborazione con le Università di Venezia, Udine, Milano, Torino, Federico II Napoli, Fondazione Ca' Foscari Venezia, Governance & Social Innovation, Venice Network, CERIDAP)
- 19 giugno, *L'intelligenza del futuro. Perché gli algoritmi non ci sostituiranno* di Paolo Legrenzi (Milano, Mondadori 2024). Riccardo Calimani e Giorgio Orsoni dialogano con l'autore
- 21 settembre, *La maestra del vetro* di Tracy Chevalier (Vicenza, Neri Pozza editore 2024). Matteo Strukul conversa con l'autrice. (in collaborazione con Neri Pozza Editore). In occasione della Venice Glass Week 2024
- 24 settembre, *Un giorno tutto questo sarà tuo* di Lidia Ravera (Milano, Bompiani 2024). Michela Vanon Alliata conversa con l'autrice
- 7 ottobre, *Gianmaria Potenza. Cattedrale di Cremona* a cura di Valeria Lodo (Venezia, Potenza Tamini Foundation 2024). Saluto di Paola Marini. L'artista, S. E. Antonio Napolioni, don Gianluca Gaiardi, Carla Zito autori del libro, dialogano con Caterina Parrello e fra' Lino Breda
- 10 ottobre, *Ripensare Palmira / Rethinking Palmyra. Life in Palmyra. Life for Palmyra. Studies in Memory of Khaled al-As'ad. Proceedings of the Conference held in Warsaw, 21-22 April 2016* (Lovanio, Peeters 2022) a cura di Michał Gawlikowski e Dagmara Wielgosz-Rondolino. Eleonora Cussini dialoga con i curatori. Interventi in collegamento online di Waleed al-As'ad e Andreas Schmidt-Colinet. A seguire *Concerto*: Letizia Michielon al pianoforte, Mario Paladin alla viola e Carlo Teodoro al violoncello eseguono *Tadmôr*. Omaggio a Khaled al-As'ad: *Sonata* per viola e violoncello (2016)
- 11 novembre, *Senza eredi. Ritratti di maestri grandi, cattivi e controversi* di Marcello Veneziani (Venezia, Marsilio 2024). Massimo Donà conversa con l'autore

I LIBRI DEI SOCI

- 14 giugno, *Gli ultimi arsenalotti* a cura di Pierandrea Gagliardi e Pasquale Ventrice (Venezia, Venipedia 2024). Giovanni Luigi Fontana e Marco Trevisan dialogano con i curatori

- 27 settembre, *Venezia e il Veneto nell'immaginario di Federico Fellini* di Fabrizio Borin (Padova, il Poligrafo 2023). Miro Melanco e Marco Dalla Gassa conversano con l'autore. L'attore Agostino Santolin legge alcuni brani da *La mia fuga dai piombi* di Giacomo Casanova
- 7 novembre, *Venezia tra storia, sviluppo, sostenibilità* (Bologna, il Mulino 2024) a cura di Luca Zan, Franco Mancuso, Claudio Menichelli. Interventi di: Ilaria Cavaggioni, Anna Somer Cocks, Camillo Tonini
- 5 dicembre, *Il caso Giorgione* di Bernard Aikema (Milano, 24Ore cultura/ Libri Scheiwiller 2024). Charles Hope conversa con l'autore.

MOSTRA DI WALTON FORD - LION OF GOD

(17 aprile – 22 settembre 2024) a cura di Udo Kittelmann

18 aprile, *Talk d'artista*: Walton Ford in conversazione con Udo Kittelmann

ATTI
XIII

Lion of God è una mostra *site-specific* dell'artista statunitense Walton Ford allestita all'Ateneo Veneto e incentrata su un nuovo corpus di opere concepite in stretta relazione alla collezione dell'istituto culturale. Organizzata dalla galleria Kasmin di New York, *Lion of God* presenta una serie di dipinti di grandi dimensioni realizzati ad acquerello, che esplorano la dimensione storica, biologica e ambientale di soggetti rappresentati nella collezione della Biblioteca dell'Ateneo, in particolare la figura del leone nell'*Apparizione della Vergine a San Girolamo* di Tintoretto (c. 1580).

Il percorso espositivo si è sviluppato su due sale dell'Ateneo Veneto, l'Aula Magna, al piano terra, e la Sala Tommaseo, al primo piano, dove l'opera di Tintoretto è stata esposta al pubblico per tutta la durata della mostra.

PREMIO "UNA IDEA PER IL FUTURO" – I EDIZIONE

- 29, 30, 31 maggio, *Cerimonia di premiazione*

Ateneo Veneto ha istituito nel 2024, con il contributo di Banca Intesa San Paolo, un nuovo premio dedicato agli studenti delle Scuole venete di ogni ordine e grado, università comprese, finalizzato alla promozione del talento ideativo e progettuale dei giovani.

La prima edizione del concorso "Una idea per il futuro", ideato dalla socia dell'Ateneo Veneto Giovanna Pastega, giornalista e scrittrice, era stato bandito dalla Presidenza dell'Ateneo Veneto nel novembre 2023. I premi in denaro sono stati assegnati alla fine di maggio 2024 nel corso di una cerimonia riservata ai vincitori. Ad essere premiati sono progetti inediti per il futuro delle varie realtà territoriali in ambito sociale, economico, scientifico, etico, civile, ambientale, artistico e culturale.

CELEBRAZIONI 50° ANNO DEL PREMIO “PIETRO TORTA”
PER IL RESTAURO DI VENEZIA
in collaborazione con Ordine e Collegio degli Ingegneri di Venezia
15 novembre 2024

Nel 2024 ricorre il cinquantésimo anniversario del Premio “Pietro Torta per il restauro di Venezia”, istituito nel 1974 dall’Ateneo Veneto nel ricordo dell’ingegner Pietro Torta (1896-1973), appassionato cultore dell’opera di restauro del patrimonio edilizio della città lagunare, che fu socio dell’Ateneo e per molti anni Presidente dell’Ordine degli Ingegneri di Venezia.

Fino al 1997, generosa animatrice del Premio fu Paola Volo Torta, vedova dell’ingegnere; dopo la sua scomparsa, a partire dal 1999, il Premio viene assegnato con cadenza biennale, con il contributo e la partecipazione dell’Ordine degli Ingegneri della Città metropolitana di Venezia e del Collegio degli Ingegneri di Venezia, a soggetti che si siano distinti nel promuovere o realizzare importanti interventi di restauro e recupero realizzati o completati nell’arco degli ultimi due anni nell’ambito dell’area metropolitana.

In occasione di questa ricorrenza è stata ideata una giornata celebrativa che ha previsto la presentazione del libro “50 anni di Premio Pietro Torta per il restauro, in una Venezia che cambia” a cura di Maura Manzelle, presidente dell’ultima edizione del Premio, a cui ha fatto seguito il convegno di studi “L’eredità del costruito storico tra saperi, esigenze e nuovi valori”, pensato come un confronto a più voci sul ruolo della disciplina e delle competenze dell’ingegneria.

Interventi di Mariano Carraro, Sandro Boato, Maura Manzelle, Francesco Trovò, Angelo Domenico Perrini, Paolo Gasparetto, Pietro Petrarola, Roberto Scibilia, Daniele Spizzichino, Pierpaolo Campostrini, Paolo Faccio, Piercarlo Romagnoni, Gianni Massa, Roberto Beraldo, Alberto Lionello, Ezio Micelli, Giovanni Salmistrari.

PREMIO “MARINO GRIMANI” - CERIMONIA DI PREMIAZIONE – VI EDIZIONE
con il patrocinio di CNA Venezia e Confartigianato Venezia
14 dicembre 2024

Il premio “Marino Grimani” è stato ideato nel 2012 dall’Ateneo Veneto, con il contributo della Famiglia Grimani, per promuovere le eccellenze nell’ambito del restauro, valorizzando quanti si prodigano quotidianamente per la conservazione del patrimonio artistico e culturale di Venezia.

Anche in questa sesta edizione la commissione giudicatrice - composta da Alberto Ongaro (Presidente), Paola Marini, Franco Pianon, Michela Scibilia, Camillo Tonini, Enrico Vettore - ha deciso di premiare personalità nel campo dell’alto artigianato specialistico che rappresentano quel “saper fare” essenziale per la sopravvivenza della produttività nella città. Ma ha voluto anche portare all’attenzione del pubblico anche giovani leve che hanno scelto con coraggio e determinazione di intraprendere questa carriera.

Il vincitore di questa edizione è stato il maestro artigiano Adriano Cincotto, specializza-

to nel settore lapideo, Menzione d'Onore alla carriera al maestro mosaicista Giovanni Cucco, Menzione d'Onore al maestro del legno e dorador Francesco Pavon.

ALTRE ATTIVITÀ CULTURALI

Nel corso del 2024 si è svolta la tradizionale ospitalità nelle sale dell'Ateneo Veneto di iniziative artistiche e scientifiche, assemblee sociali e riunioni culturali di associazioni, istituti ed enti locali, italiani e internazionali, oltre a concerti e presentazioni di libri di diverse case editrici locali e italiane.

Ricordiamo tra le altre: Aiga/Associazione Italiana Giovani Avvocati; Amici dei Musei e Monumenti Veneziani, Archivio Musicale Guido Alberto Fano Onlus; Camera Penale di Venezia "Antonio Pognici"; Centro Veneto di Psicoanalisi; Fondazione Archivio Vittorio Cini; Inner Wheel Venezia; Rotary Club Venezia; Lion's Club Venezia; Italia Nostra-Venezia; Musikamera; Regione Veneto; Consiglio Ordine Avvocati di Venezia; Fondazione "Feliciano Benvenuti; Soroptimist Club Venezia; Università Ca' Foscari Venezia; Università IUAV Venezia; Ordine Degli Architetti PPC Venezia; Ordine Dei Medici Chirurghi e degli Odontoiatri di Venezia; Istituto Europeo di Design; Confcooperative Veneto; Istituzione Veneziana Servizi Sociali alla Persona; Sindacato Italiano Librai; Confesercenti.

ATTI
XV

- 18 marzo, *Custodi dei mestieri antichi: protagoniste femminili nelle tradizioni artigiane di ieri, oggi e domani*. Saluto di FEEF e Comitato per la Salvaguardia delle Perle di Vetro Veneziane. Modera: Ermelinda Damiano. Interventi di: Tiziana Plebani, Maria Teresa Segà, Isabella Bosano, Chiara Squarcina. Tavola rotonda: Annette Otterdahl, Luisa Conventi, Rita Antonacci, Ludovica Zane, Tiziana Zortea, Diana Benzio, Lisa Scalvini, Mariana Olboni. (in collaborazione con Fondazione Eni Enrico Mattei, Marzo Donna 2024)
- 19 marzo, proiezione per le scuole *Male nostrum* regia di Fabio Masi (55', 2023). Il regista incontra gli studenti assieme a Francesca Corbo, Remon Karam e Vito Fiorino. Saluto di Simone Zancani, Marco Vianello, Alberta Baldan (in collaborazione con Istituto Benedetti - Tommaseo Venezia)
- 21 marzo, Giornata Mondiale della Poesia. *La poesia oltre l'indicibile*. Relatori: Cecilia Rofena, Luigi Vero Tarca, Ornella Doria, Gianni De Luigi. Moderatori: Daniele Spero, Giovanna Pastega. *Premiazione degli studenti vincitori della VI Edizione del Premio Nazionale di critica poetica "Gino Pastega"*, Presenti: Giovanna Pastega, Paola Monello, Giorgia Pollastri, Camilla Menini. Interventi di Paolo Balboni, Alessandro Cinquegrani, Stefano Bottero. Letture a cura di Giovanna Pastega. Reading dei poeti partecipanti
- 9 aprile Proiezione del documentario *Guida all'arte e ai mestieri del mare. Dalle origini alla fine del 1700*. Regia di Pierandrea Gagliardi. Una produzione Ateneo Veneto con il contributo della Regione Veneto. Coordina Paolo Balboni. Interventi di: Pierandrea Gagliardi, Pasquale Ventrice, Saverio Pastor, Nicolò Zen
- 16 aprile, *Casanova: "il più bel film del mondo"*. Dialogo tra lo storico del cinema Carlo Montanaro (La Fabbrica del Vedere) e lo scrittore Giovanni Mon-

- tanaro, intorno al film muto *Casanova* (1927) diretto da Aleksandr Volkoff (in collaborazione con Archivio Carlo Montanaro, Circuito Cinema)
- 23 aprile Proiezione del film *Venezia insorge* (1945, 14') in occasione del 79° Anniversario della Liberazione Interventi di: Marco Borghi, Giuseppe Ghigi, Michele Gottardi
 - 10 maggio, *Urbs Scripta, Festival dei graffiti di Venezia 2024*, giornata di studio. Modera: Nicoletta Giovè. Interventi di Enrico Valseriati, Flavia De Rubeis, Antonella Undiemi, Marco Albertoni, Francesca Malagnini, Giulia Saccomani
 - 22 giugno, Artnight Venezia 2024. Apertura in orario straordinario dell'Ateneo Veneto per le visite alla mostra "LION OF GOD" di Walton Ford. Ingresso libero e gratuito fino alle ore 22.00 (in collaborazione con Università Ca' Foscari, Comune di Venezia)
 - 30 agosto, *Aspettando La Regata Storica 2024*. I libri dei Soci. *Nato in barca. Palmiro Fongher campione del remo* di Silvio Testa (Cierre edizioni, Sommacampagna 2023). L'autore dialoga con Roberto Papetti. Tributo a Palmiro Fongher uno dei grandi campioni veneziani del remo, mancato all'età di 92 anni, mercoledì 28 agosto 2024
 - 23 settembre, *Commemorazione dei fratelli Bandiera e di Domenico Moro*, a 180 anni dalla loro uccisione nel Vallone di Rovito (Cosenza). Introduce Aniello Langella. Interventi di Alberto Toso Fei e Santo Gioffrè (in collaborazione con Circolo culturale "Tommaso Cornelio")
 - 4 e 5 ottobre, celebrazione del 400mo del capolavoro di Monteverdi. *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Venezia 1624) dal canto XII della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Musica Antiqua latina Orientale.
 - 11 ottobre, *Il Veneto Legge. Maratona Di Lettura. Il Milione di Marco Polo*. Saluto di Filippo Maria Carinci. Introduce Eugenio Burgio. Apre la maratona Tiziana Plebani. Si avvicinano alla lettura studenti delle scuole superiori veneziane, componenti di associazioni cittadine, attori, amici, soci e tanti altri (in collaborazione con Comitato Marco Polo700, Università Ca' Foscari Venezia)
 - 22 ottobre, Spettacolo *Giacomo e gli altri. A cent'anni dall'assassinio* di Matteotti. Gualtiero Bertelli, Edoardo Pittalis, Cimo Nogarin. Al pianoforte Paolo Favorido.
 - 24 e 25 ottobre, spettacolo di musica e mimo *Chi ha paura del lupo?* Ideazione e regia di Elisa Marzorati. Personaggi e interpreti Francesco Mandich, lupo e Susi Danesin, personaggi vari. Musicisti: Margherita Busetto, violino / Giuseppe Barutti, violoncello / Elisa Marzorati, pianoforte. Progetto finanziato nell'ambito del Programma Operativo Complementare città Metropolitana 2014-2020 (in collaborazione con Associazione Culturale Balancing Act, Città di Venezia)
 - 22 novembre, Giornata di studio *Masochismi* a cura di Roberta Guarnieri e Celestina Pezzola. Introduce Roberta Guarnieri. Prima tavola rotonda Roberta Amadi, Mimina De Giorgi, Gaetano Filocamo, Marco La Scala. In occasione della traduzione del libro *Masochismo mortifero e masochismo guardiano della vita* di Benno Rosenberg (Roma, Alpes Italia 2022). Seconda tavola rotonda *Masochismi*, ne parlano con la sala Celestina Pezzola, Caterina Olivotto, Rossella Valdré, Marisa Fiumanò (in collaborazione con Centro Veneto di Psicoanalisi "G. Sacerdoti")
 - 28 novembre, evento di chiusura del Concorso di Comunicazione Creativa Cli-

- mate Chance 2024 – Comunicazione creativa sulla crisi climatica – 12. Edizione a cura di Shylock C.U.T. (Centro Universitario Teatrale di Venezia). Con Bianca Nardon. Intervento di Luca Mercalli (Società Meteorologica Italiana) (in collaborazione con Shylock Centro Universitario Teatrale di Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, Europe Direct Venezia Veneto, Comune di Venezia, UNESCO - Commissione Nazionale Italiana per l'Unesco. Con il patrocinio di Centro Euro-Mediterraneo sui Cambiamenti climatici, WWF Italia, Legambiente, ISDE Italia)
- 29 novembre, lezione /concerto *Schönberg, Stravinskij e Adorno: filosofia della musica moderna*. Relatrice: Letizia Michielon. Costanza Pasquotti al pianoforte esegue brani di Ludwig van Beethoven: dalle *Bagattelle* op. 126, *NN. 1, 3 e 5*. Elida Fetahovic, pianoforte, esegue di Johannes Brahms: dalle *Fantasia* op.116, *NN.1 e 6*. Stella Golini al pianoforte esegue *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 di Arnold Schönberg. Yun Zhang al pianoforte, esegue brani di Igor Stravinskij: dai *Trois Mouvements de Petrouchka*, II: *Chez Pétrouchka*. Emma Brumat al pianoforte esegue brani di Pierre Boulez: dalle *Douze Notations*, *NN. 1-6* (In collaborazione con il festival Ex Novo Musica *Anniversari 2024 Ferruccio Busoni, Luigi Nono, Arnold Schoenberg* e Ex Novo Musica)
 - 6 dicembre , a conclusione del progetto *Libri, storie, persone e parole fra il Veneto e la Grecia. Un dialogo ininterrotto* finanziato dalla Regione Veneto, presentazione del libro *Libri, storie, persone e parole fra Venezia e la Grecia. Miscellanea di studi in memoria di Mario Vitti* (Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2024) a cura di Eugenia Liosatou e Francesco Scalora. Interventi di: Gianpaolo Scarrante, Nikos Karapidakis, Maria Caracausi, Sophia Hiniadou Cambanis, Lucia Marcheselli Loukas, Irini Papadaki. Conclusioni di Caterina Carpinato (in collaborazione con Associazione Nazionale di Studi Neogreci, Università Ca' Foscari-Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Padova-Dipartimento Beni Culturali, Comunità Storica dei Greci Ortodossi di Venezia, Biblioteca del Parlamento della Repubblica di Grecia, Società di Lettura di Corfù)
 - 9 dicembre, Presentazione della mostra *Il Rinascimento a Brescia. Moretto, Romanino, Savoldo. 1512-1552* (Brescia, Museo di Santa Giulia). Interventi di: Stefano Karadjov, Direttore Fondazione Brescia Musei e Roberta D'Adda, co-curatrice della mostra, coordinatrice Settore Collezioni e Ricerca Fondazione Brescia Musei
 - 17 dicembre *Nasce la Casa della Poesia Giovani* a cura di Giovanna Pastega. Partecipano gli studenti del Liceo Classico Ordinamentale "Marco Foscarini" di Venezia (in collaborazione con Casa della Poesia)
 - 19 dicembre, *Dentro e fuori dal tempo*. Conferenza/Concerto con la partecipazione degli allievi del Conservatorio Pollini di Padova. Relatori: Paolo Cattelan, Aldo Orvieto, Samuele Chino. Eleonora Donà, *flauto*, Alvisè Bernaus, *clarinetto*, Lorenzo Presotto, Giulia Zampieri, Marco Perugini, Sebastiano Mazza, *pianoforte*. Musiche di Ferruccio Busoni e Michael von Zadora (in collaborazione con Ex Novo Ensemble, Conservatorio Cesare Pollini di Padova).

ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 3 GIUGNO

Assume la Presidenza Antonella Magaraggia che, salutati e ringraziati i presenti, chiede un minuto di silenzio per i soci deceduti: Mario Novarini, Jerome Zieseniss, Clauco Benito Tiozzo.

La Presidente inizia ricordando il grande numero di incontri svolti all'Ateneo Veneto e continua: «In merito a *Donn'Ateneo*, voglio rammentare: un importante convegno di un giorno intero sull'evoluzione delle leggi sulle donne, da Marco Polo ai giorni nostri, da cui è risultato come vi siano state delle disimmetrie in tutti i secoli (gli atti diventeranno un numero monografico della rivista); l'incontro su "Le donne nella poesia da Omero a Merini"; lo spettacolo teatrale "Tutte le donne che vedo quando vedo te"; la serata sulle "Custodi dei mestieri antichi: protagoniste femminili nelle tradizioni artigiane di ieri, oggi e domani"; la presentazione del libro di Marta Stella "Clandestine" sulla storia dell'aborto in Italia.

Quanto ad *Ateneoperlacittà*, abbiamo concluso il ciclo sulla residenzialità. Da uno sono diventati quattro incontri: rispettivamente, sulle affittanze brevi, sulla residenzialità degli studenti, sulla residenzialità di altre categorie di lavoratori e sugli alloggi pubblici o privati vuoti o in via di svuotamento. E' intervenuto anche il Presidente Cicutto a parlarci de La Biennale. Abbiamo appena terminato la serie di incontri sulla "Grande Venezia" di Giovanni Volpi.

Tre componenti del gruppo *Ateneoperlacittà* (Donatella Calabi, Paola Marini, Manuela Bassetti) stanno organizzando degli incontri sui cosiddetti "nuovi mecenati" -ovvero su coloro che investono sull'arte a Venezia- e sulle vecchie e nuove fondazioni (Berggruen, Kapoor, Gunestekin, ma anche Wilmotte, Valmont, TBA21, Vac).

Ospiteremo anche un ciclo di incontri denominato "L'edilizia storica di Venezia e le sue componenti. Conoscenza e intervento", in collaborazione con Confartigianato e Università Iuav di Venezia. Si tratta della riedizione di un ciclo di lezioni inerente la storia del costruito a Venezia, indagando, attraverso la voce di studiosi ed esperti, le peculiarità costruttive e le caratteristiche delle componenti dell'edilizia storica, comprendendo anche le modalità di approvvigionamento dei materiali, l'organizzazione di cantiere e le pratiche manutentive che hanno permesso alla città lagunare di preservarsi per così lungo tempo. Con il ciclo di lezioni si intende inoltre rimarcare quel *fil rouge* tra conoscenza e intervento di restauro per mostrare l'importanza non solo di saper *com'è fatta* l'edilizia lagunare, che deve essere prodromico all'agire, ma anche di saper mantenere vivo quel *saper fare* che per secoli ha caratterizzato l'attività delle maestranze veneziane, che oggi rischia di scomparire, e che invece va preservato e incoraggiato ad evolversi di fronte alle nuove sfide della contemporaneità.

Il ciclo che abbiamo denominato *Lecture civili* è terminato con la lettura di "Ad ora incerta" di Primo Levi. In autunno avremo la Maratona di lettura de "Il Milione", che chiude i vari incontri che quest'anno abbiamo dedicato a Marco Polo.

Per *Cinem'Ateneo* abbiamo avuto gli incontri con Marco Tullio Giordana e Luigi Lo Cascio.

Nel nostro sito abbiamo una sezione (ATENEEO dal Veneto al MONDO) che è dedicata ai nostri corregionali all'estero o a chiunque (istituto di cultura o altro) sia

interessato alla nostra tradizione. Con i fondi regionali quest'anno abbiamo prodotto e presentato il documentario "Guida all'arte e ai mestieri del mare. Dalle origini alla fine del 1700. L'Arsenale di Venezia", con la regia di Pierandrea Gagliardi. L'attività si sta sempre più implementando e abbiamo preso contatti con molte realtà all'estero per un proficuo scambio culturale. Sono già stati organizzati dei corsi tenuti da Paolo Balboni, che ringrazio per il grande impegno profuso.

Altri incontri hanno avuto un grande successo, come quelli con Luciano Canfora ed Ezio Mauro. A settembre avremo la seconda edizione di "Lo Strega all'Ateneo". A ottobre verrà il Procuratore Nazionale Antimafia e Antiterrorismo Giovanni Melillo.

In autunno ricorrono alcuni anniversari importanti: i 100 anni dalla morte di Eleonora Duse e di Kafka e i 100 anni dalla nascita di Franco Basaglia.

Un evento affollatissimo e quanto mai attuale è stato "Volere la pace. Dialogo tra due padri" (Rami Elhanan e Bassam Aramin, un israeliano e un palestinese accumulati dal dolore per l'uccisione delle figlie). La vicenda è narrata nel libro *Apeiogon* di Colum McCann.

Un evento del tutto particolare sarà l'allestimento de "Il combattimento di Tancredi", madrigale di Monteverdi su testo di Torquato Tasso. E' stato composto nel 1624, commissionato da Girolamo Mocenigo in occasione del Carnevale. L'opera verrà riproposta dall'ensemble romano *Musica Antiqua Latina*, diretta dal musicologo violoncellista barocco Giordano Antonelli, grande amico del defunto Antonio Rizzoli. Finanziando quest'evento, la sua erede universale ha voluto ricordare il nostro socio. Ringrazio Simone Zancani che si è attivato per l'organizzazione.

Un incontro di parole e musica verrà dedicato agli scavi archeologici della città di Palmyra, al tragico destino che l'ha colpita nei monumenti e anche nelle persone (l'archeologo Khaled al Asad). Ringrazio al proposito Letizia Michielon.

Sottolineo il rapporto stretto e continuo tra l'Ateneo e Venezia, elencando le numerose iniziative di collaborazione con diverse realtà della città: abbiamo partecipato anche quest'anno all'edizione di *Urbs Scripta*, Festival dei graffiti storici; continua la partecipazione al progetto "Insieme lettori più forti" del Comune di Venezia; essendo uno degli obiettivi di questa Presidenza il collegamento con Mestre, abbiamo invitato la nuova direttrice dell'M9 Serena Bertolucci a parlarci della mostra di Banksy; per la prima volta parteciperemo, in autunno, al Festival delle Idee. Quanto ad altre attività, continua l'esecuzione del progetto sul Metaverso, che facciamo unitamente a The Merchand of Venice.

La mostra di Ford, che occupa Aula Magna e Sala Tommaseo, sta andando molto bene. Si tratta di un evento di qualità e la relativa entrata ci tranquillizza sotto il profilo economico. Abbiamo già ricevuto alcune proposte per il 2026. Indipendentemente dall'esito, che auspicherei positivo per lasciare alla prossima presidenza una serenità economica, la circostanza evidenzia il fatto che siamo entrati in un circuito di conoscibilità.

Abbiamo terminato la pratica per far riconoscere l'Ateneo Veneto come sede museale.

Siamo ormai accreditati presso il Comune di Venezia quale ente di accoglienza in relazione al servizio civile, il che ci consente di avere delle risorse aggiuntive rispetto a quelle scarse che abbiamo in Ateneo.

Quanto all'attenzione al mondo dei giovani, comunico che abbiamo messo in cantiere vari eventi che li riguardano e stiamo investendo su di loro.

Abbiamo stilato dei progetti di alternanza scuola lavoro con il Liceo Marco Polo e il Foscarini. Un progetto di alternanza scuola lavoro si è realizzato in relazione al ciclo sul cinema: c'è stata una prima parte teorica dove i ragazzi sono venuti ad ascoltare il nostro corso e una seconda in cui, grazie alla disponibilità e all'aiuto di Nicolò Guerra, che è un giovane e famoso tiktokker di Venezia, hanno imparato come fare un video sull'esperienza qui in Ateneo; il video, una volta terminato, verrà proiettato in Ateneo; il report da studenti e insegnanti è stato molto positivo e l'esperienza è stata considerata il "capolavoro" dell'anno (con tale termine la nuova normativa scolastica indica un'esperienza particolarmente significativa che gli studenti devono segnalare e narrare). Grazie a un finanziamento di Banca Intesa si è tenuto il "Premio una idea per il futuro", destinato agli studenti dalle elementari all'università. Su alcuni temi individuati da una commissione istituita al nostro interno, gli studenti hanno presentato progetti che riguardavano il loro territorio. Abbiamo avuto una buona partecipazione. Ci sono state tre giornate di premiazione (i premi erano in denaro, ma abbiamo dato anche attestati, medaglie e abbiamo organizzato delle viste all'Ateneo, al Museo Correr e al Museo di Storia Naturale). I progetti verranno riuniti in una pubblicazione e inviati alle autorità competenti per valutarne la realizzazione. Ringrazio di cuore Giovanna Pastega che è stata l'ideatrice, l'animatrice e l'organizzatrice di questa prima edizione, piuttosto complessa da far decollare. Giovanna si è spesa davvero molto mettendo a disposizione la sua competenza e la sua esperienza organizzativa. Un ringraziamento anche al nostro Vice Presidente. Sempre grazie a Giovanna la nostra Casa della Poesia si aprirà anche ai giovani.

Ricordo le attività inerenti la comunicazione, facendo presente che stiamo implementando sempre di più quella on line, aumentando tantissimo le video registrazioni. Ringrazio il socio Giovanni Alliaia che generosamente provvede economicamente per tutta quella parte relativa che il nostro istituto non riesce a sostenere.

Oltre ai video, abbiamo anche inaugurato i podcast dell'Ateneo.

Come ho già avuto occasione di dire, abbiamo constatato che raggiungere un pubblico più vasto in presenza è un'impresa complicata e costosa. Dobbiamo, quindi, implementare la divulgazione online, secondo la mission del nostro istituto, fornendo prodotti sempre migliori e diversificati rispetto ai destinatari.

Su questo abbiamo stilato un progetto e chiesto contributi alla Fondazione Seltzer, che si occupa di sostenere la cultura a Venezia.

Sui social, vi fornisco i dati aggiornati maggio 2024:

<i>Followers</i>	<i>anno 2022</i>	<i>anno 2024</i>	<i>variazione</i>
Facebook	9786	10270	+ 484
Instagram	3349	4133	+ 784
Twitter	3660	3929	+ 269
YouTube	3140	5980	+ 2840

Tutti i canali social sono in costante aumento. I risultati sono puramente “organici”, ossia senza sponsorizzazioni (cioè senza pagamento per la promozione). Su Instagram abbiamo tagliato il traguardo dei 4000 followers lo scorso 27 Febbraio, guadagnando rapidamente altri 133 nuovi followers in poco più di tre mesi (40 al mese). Molto positive anche le costanti storie giornalieri caricate/condivise in contemporanea su Instagram e Facebook.

Abbiamo terminato di riscrivere la voce su Wikipedia e ringrazio Camillo Tonini e Michele Gottardi per l'aiuto.

Dopo aver concluso il lavoro di traduzione in inglese delle schede della brochure dell'Ateneo, abbiamo anche completato la versione inglese del nostro sito. Tutto questo materiale è stato già caricato online e per questo ringrazio Rosanna Santesso per la tempestività e l'economicità del lavoro.

Riguardo allo stato dell'immobile, continuiamo con l'intervento sul marmo ammalorato dell'Aula Magna. Abbiamo provveduto alla desalinizzazione e ora dobbiamo effettuare il ripristino, secondo una procedura che ci ha suggerito la Soprintendenza. In seguito all'accesso della funzionaria competente, abbiamo capito come dobbiamo procedere. Vedremo quanto ci costerà e se riusciremo ad affrontare la spesa. Ringrazio Camillo Tonini e il Proto per la loro costante attenzione.

Vi avevo annunciato l'intenzione di spostare l'ufficio della Presidenza in sala Cini in modo che le addette alla segreteria lavorino con più spazio a disposizione. Ho parlato con la Presidente degli Amici della Fenice, che, comprendendo il problema, sta cercando altra sede. Ho inviato la disdetta per la fine dell'anno.

Per quanto riguarda l'ascensore, sapete della nuova ubicazione e del finanziamento che ci farà Giovanni Alliaia. Non so come ringraziarlo. L'Ateneo Veneto gli deve molto. Dopo varie interlocuzioni con la Soprintendenza (una funzionaria è anche venuta in Ateneo), proprio oggi abbiamo presentato il progetto e attendiamo l'esito dell'istruttoria. Ringrazio Maurizio Milan che, con competenza e pazienza, ha dovuto stilare due progetti visto il cambio di ubicazione. Ringrazio anche i soci Piermarco Rosa Salva e Paolo Brambilla ai quali ho chiesto due pareri *pro veritate* sulle distanze.

Stiamo cercando di fare una valutazione sulla staticità dell'edificio. Ci sta aiutando il nostro socio Franco Pianon, che ringrazio.

Comunico che l'Ateneo ha partecipato a un bando della Fondazione di Venezia per scannerizzare una ulteriore parte della nostra rivista.

Inoltre, sempre grazie al contributo già ottenuto dalla Fondazione di Venezia, sta continuando il lavoro di ricerca sull'Insula di San Fantin, in collaborazione con il Dipartimento ICEA dell'Università degli studi di Padova, che dovrebbe essere concluso entro l'anno.

Relativamente ai tradizionali premi, nel 2024 quest'anno l'Ateneo festeggerà i cinquant'anni del Premio Torta e, inoltre, si terrà una nuova edizione del Premio Grimani.

Riguardo l'ammissione di nuovi soci, di cui sono stati spediti i *curricula*, vi comunico una importante novità. Abbiamo constatato, nel corso del tempo, che, in alcuni casi, c'è stata una certa sciattezza nelle proposte, nella redazione del curriculum e nell'indicare soci che, una volta entrati, non solo non hanno proposto o

organizzato alcunchè, ma non si sono mai nemmeno visti. Vorremmo, quindi, responsabilizzare i proponenti nel senso di onerarli di verificare (e far comprendere a chi deve deliberare) se il socio proposto, oltre ad essere all'altezza -e, in genere, lo sono tutti i proposti- voglia anche spendersi per l'Ateneo. In sede di Consiglio Accademico sono state fatte varie proposte. Abbiamo, quindi, deciso di costituire una piccola commissione (formata dai Consiglieri accademici Emanuela Bassetti, Michele Gottardi e Margherita Losacco, che ringrazio). La commissione è stata velocissima nel fare una proposta, che è stata approvata dal Consiglio Accademico. Per punti è la seguente.

1. Nella valutazione delle candidature si cerca di favorire la parità di genere, la riduzione dell'età media dei soci e l'equilibrio tra i diversi saperi.

2. La proposta per l'elezione a socio, firmata da due soci, deve essere accompagnata dal curriculum del proponendo e da una relazione scritta, come previsto dall'art. 4 dello Statuto (*“La proposta per l'elezione a socio deve essere presentata da uno o più soci, con relazione scritta che ne motivi le ragioni, al Consiglio Accademico”*). Tale relazione -auspicabilmente di estensione non inferiore alle 1.000 e non superiore alle 2.000 battute- deve illustrare le ragioni per le quali la candidatura può operare al perseguimento degli scopi che l'Ateneo si propone. La proposta, la relazione e il curriculum del proponendo vanno depositati in segreteria in forma cartacea o inviati telematicamente all'indirizzo di posta elettronica info@ateneoveneto.org.

3. Qualora si riveli necessario, la proposta viene illustrata oralmente al Comitato di Presidenza o al Consiglio Accademico da parte di almeno uno dei proponenti.

Affinchè si possano perseguire le finalità di cui al punto 1, i soci verranno “censiti” secondo le aree di competenza tramite apposito questionario che verrà prossimamente inviato.

I nuovi soci proposti sono: per i residenti, Stefano Bonetti, Carlo Federico Dall'Omo, Giovanni Dell'Olivo, Caterina Marcantoni, Sandro Picchiolotto e Silvio Testa; per i non residenti, Chiara Cappelletto, Pietro Del Soldà e Corrado Lodigiani; per gli onorari, Camillo Tonini, Claudio Scarpa e Raffaello Martelli».

Si apre la discussione.

Interviene il socio Leandro Giorgio che chiede perché, oltre che con i licei classici, l'Ateneo non possa collaborare anche con i licei scientifici. La Presidente approva l'idea e chiede in proposito la collaborazione dei soci.

A questo proposito la socia Giovanna Pastega segnala che quest'anno hanno partecipato anche degli istituti scientifici ad alcuni incontri e per il prossimo anno si sono anche resi disponibili ad aprire dei PCTO. Inoltre, da settembre/ottobre ci sarà la collaborazione con la Casa della Poesia Giovani.

Interviene la socia Isabella Panfido a proposito della procedura di approvazione dei nuovi soci e domanda: 1) da chi sono controllati i curricula dei candidati e i relativi documenti allegati; 2) se esiste un tetto massimo di candidature per socio. La Presidente risponde: sub 1) che il curriculum del candidato viene presentato non corredato da documenti, perché si ha fiducia nei proponenti e nel proposto; sub 2) che non esiste un tetto massimo di candidature per socio né da statuto né da prassi.

Interviene il socio Michele Gottardi che, a proposito della suddetta commissione, afferma che insieme con le colleghe Bassetti e Losacco, ha ricercato un sistema

all'interno del quale indicare delle regole, peraltro già riferite dalla Presidente. In relazione al censimento dei membri dell'Ateneo, ad ogni socio arriverà un google-form molto semplice da compilare. Questa operazione è funzionale a comprendere l'ambito di appartenenza o di intervento di ognuno, anche per avere una parità o quasi di area di competenza.

Giovanni Alliaia di Montreale interviene in merito all'impegno dell'Ateneo per lo sport. Dopo la partecipazione alla Regata Storica, si augura di vedere il logo dell'Ateneo sulle maglie dei giocatori del Venezia in serie A.

A questo proposito il Segretario Accademico Alvisè Bragadin annuncia che l'Ateneo sta cercando di contattare il Coni per invitare Giovanni Malagò a tenere una conferenza all'istituto.

Esaurito il dibattito la Presidente dà la parola al tesoriere Anfodillo per il bilancio consuntivo 2023 (*Allegato B*).

Giovanni Anfodillo illustra il bilancio: «Partiamo dalla fine: il risultato d'esercizio 2023 è un disavanzo di circa 78.617 euro. Andando al rendiconto gestionale alla voce proventi e ricavi, il totale 2022 è di euro 404.964 mentre quello del 2023 è di euro 255.512. La differenza notevole è sostanzialmente dovuta all'affitto dell'Aula Magna. Nel 2023, con la Biennale Architettura, purtroppo non abbiamo affittato la sala e la locazione rappresenta la principale fonte di finanziamento. Questo significa che nell'anno in cui non riusciamo ad affittare l'Aula Magna abbiamo una perdita. Quest'ultima nel 2023 si evidenzia di più rispetto al 2022 perché sono entrati in gioco dei principi più rigidi per la compilazione dei bilanci degli enti del terzo settore ai quali apparteniamo. In parole semplici, l'acconto di 60.000 euro a dicembre 2023, relativo al contratto stipulato per il 2024, che prima veniva considerato un'entrata del 2023, con i nuovi principi è esclusivamente un'entrata del 2024. Il bilancio è sicuramente più trasparente, redatto nella forma obbligatoria, che, vedete, suddivide le attività istituzionali da quelle puramente commerciali. Nella parte patrimoniale faccio notare che, nonostante la perdita, il patrimonio netto è ancora di 2.097,617 euro e le disponibilità finanziarie sono ancora più che buone. Infatti in banca ci sono circa 117.000 euro, che ci danno una certa tranquillità economica e ci consentono di continuare tutte quelle manutenzioni che abbiamo iniziato lo scorso anno».

Giovanni Anfodillo passa la parola al Revisore di Conti Renato Murer, che legge la relazione (*Allegato C*) e conclude: «Ciò che i revisori possono garantire e confermare è che il bilancio è stato steso in modo corretto e veritiero e invitano i soci all'approvazione».

Riprende la Presidente che, verificando che non ci sono domande in relazione al bilancio, invita alla votazione. Il Comitato di Presidenza si astiene e il Bilancio Consuntivo 2023 viene approvato all'unanimità dai soci.

La Presidente ringrazia il personale di segreteria e di sala, per tutto il lavoro e l'impegno costante. Segue un applauso dell'assemblea.

La Presidente presenta ufficialmente i soci che sono stati nominati alla scorsa assemblea, ai quali verranno donati la stampa che raffigura nostro istituto, il pin e la borsa: Brambilla Paolo, Giommoni Marco, Malagnini Francesca, Pier Marco Rosa Salva e Maurizio Bradaschia. Ricorda anche gli assenti: Antonio Trampus, Alessio Arena e Filippo Perissinotto.

L'assemblea passa alla votazione dei nuovi soci. Trascorso il tempo necessario, la Presidente dichiara concluse le operazioni di voto e si procede con lo scrutinio. Viene deciso l'ufficio degli scrutatori: Alvisè Bragadin (Segretario Accademico), Giovanni Anfodillo (Tesoriere) e il personale di segreteria e biblioteca, Elena Rossetto, Marina Niero e Daria Albanese.

Terminato lo scrutinio, di seguito i risultati: soci aventi diritto 75 (66 presenze con 9 deleghe), votanti effettivi 73.

Per i Soci Residenti: Stefano Bonetti (73/73), Carlo Federico Dall'Omo (71/73), Giovanni Dell'Olivo (70/73), Caterina Marcantoni (71/73), Sandro Picchiolotto (71/73), Silvio Testa (70/73). Per i Soci Non Residenti: Chiara Cappelletto (73/73), Pietro Del Solda' (72/73), Corrado Lodigiani (73/73). Per i Soci Onorari: Camillo Tonini (73/73), Claudio Scarpa (70/73), Raffaello Martelli (71/73).

La Presidente proclama ufficialmente eletti i nuovi Soci dell'Ateneo Veneto.

Non essendoci altri argomenti all'ordine del giorno, ringrazia i partecipanti e chiude l'assemblea alle ore 20.00.

ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 13 DICEMBRE

Assume la Presidenza Antonella Magaraggia che, salutati e ringraziati i presenti, lascia la parola a Mattia Mialich che presenta il progetto del Metaverso realizzato con The Merchant of Venice.

Al termine, chiede un minuto di silenzio per ricordare i soci deceduti: per i soci residenti Pier Paolo Minelli e Zeno Forlati; per i soci onorari Vittorio Crepaldi.

In relazione al programma, dichiara: «Come sapete l'Ateneo è sempre attento alla storia passata, ma anche a quella contemporanea e attuale. Abbiamo parlato di segreto di stato con Felice Casson, abbiamo ospitato il Procuratore Nazionale Antimafia e Antiterrorismo Giovanni Melillo e tra pochi giorni avremo il Console Generale italiano in Algeria, che ci parlerà di questo paese così vicino e così poco conosciuto. Ringrazio Fabio Moretti che ci ha procurato il contatto.

Per quanto riguarda gli anniversari, ricorderete che abbiamo commemorato Giacomo Matteotti e Franz Kafka. Continueremo nel ricordo di Matteotti parlando di uno spettacolo di Ottavia Piccolo (ha per oggetto, tra l'altro, un colloquio tra la moglie di Matteotti e Mussolini nel periodo tra il rapimento e il ritrovamento del cadavere) e ricorderemo Thomas Mann nei 150 anni dalla nascita.

In merito alle attività inerenti il presente e il futuro di Venezia, annuncio un incontro a gennaio 2025 sul porto nel quale il Presidente ci illustrerà i progetti in atto. Inoltre è preparazione un ciclo di eventi denominato "L'edilizia storica di Venezia e le sue componenti. Conoscenza e intervento". Si tratta della riedizione di lezioni inerenti la storia del costruito a Venezia.

Inoltre è in programma una serie di incontri sulle fondazioni culturali, vecchie e nuove, operanti a Venezia (Berggruen, Kapoor, Gunestekin, ma anche Wilmotte, Valmont, TBA21, Vac), con un focus sull'indotto sociale ed economico a favore della città. I primi tre eventi saranno moderati, rispettivamente, da Walter Veltro-

ni, Giovanna Melandri e Paolo Baratta. Ricordando che queste iniziative saranno l'occasione per avviare un censimento delle fondazioni culturali a Venezia, ringrazio Donatella Calabi, Manuela Bassetti e Paola Marini che si sono molto adoperate per l'ideazione e l'organizzazione di questo ciclo.

A seguito del successo dell'incontro sugli scavi archeologici di Piazza San Marco organizzato lo scorso anno con la dr.ssa Sara Bini, ne verrà svolto un altro per un aggiornamento sulla prosecuzione dei lavori.

L'Ateneo Veneto affiancherà Cà Foscari nella collaborazione e nella promozione del progetto "Chiese di Venezia. Nuove prospettive di ricerca", diretto da Gianmario Guidarelli e sostenuto da Save Venice Inc. Il progetto consiste in un programma pluriennale di convegni pluridisciplinari, focalizzati, di volta in volta, su una chiesa veneziana. Affrontando in modo innovativo lo studio, il progetto si propone di aprire nuove prospettive di ricerca e vuole raggiungere un pubblico più vasto rispetto a quello specialistico. Gli atti verranno raccolti in una apposita collana editoriale (Viella Editore). Il 20 dicembre si inizierà con l'incontro "Dialoghi intorno alle chiese di Venezia" in cui verrà discusso, dopo 14 anni di esperienze, il metodo multidisciplinare del progetto con esperti internazionali. A maggio 2025 si terrà il convegno di tre giorni, periodicamente organizzato, sulla chiesa San Nicolò del Lido.

L'Ateneo organizzerà un ciclo di quattro incontri più uno (il martedì grasso) dedicati a Casanova nei 300 anni dalla nascita. Inizieremo con il tema della ricerca e del collezionismo (*Casanova riabilitato. La ricerca e il collezionismo*), poi ci concentreremo su Casanova gastronomo e cabalista (*Casanova dalla tavola alla cabala: ricette e finzioni di un gastronomo esoterico*), scrittore (*Casanova autore: l'Histoire de ma vie e non solo. Scrivere e pubblicare nel 1700*) e viaggiatore (*Casanova inarrestabile viaggiatore. Europa senza confini nel "secolo dei lumi"*). Si finirà con uno spettacolo di Paolo Pappa. Una iniziativa carina e particolare: abbiamo chiesto al Comune di collocare alcune targhe nei luoghi da lui frequentati (*Quattro targhe per Giacomo Casanova*).

Ricordo che l'Ateneo fa parte del Comitato costituitosi in occasione della celebrazione dell'ottantesimo della resistenza con Comune, Università, Iveser e molte altre associazioni e istituzioni.

Abbiamo partecipato, per la prima volta quest'anno, al Festival delle idee ospitando Frida Bollani e continueremo anche il prossimo nella collaborazione.

È terminato il lavoro di ricerca, in collaborazione con il Dipartimento ICEA dell'Università degli Studi di Padova, sull'Insula di San Fantin, che presenteremo a gennaio 2025. Ringrazio la Fondazione di Venezia per il sostegno e il socio Gianmario Guidarelli per il coordinamento scientifico.

Faccio presente che l'Ateneo ospiterà due incontri, rispettivamente, con Paolo Crepet e con Romano Prodi e Giannini».

La Presidente passa al prossimo argomento all'ordine del giorno, inerente l'ammissione di nuovi soci: «In seguito all'esito dei lavori della commissione che avevamo istituito, abbiamo inviato il seguente promemoria che disciplina la presentazione delle candidature:

1. Nella valutazione delle candidature si cerca di favorire la parità di genere, la riduzione dell'età media dei soci e l'equilibrio tra i diversi saperi.

2. La proposta per l'elezione a socio, firmata da due soci, deve essere accompagnata dal curriculum del proponendo e da una relazione scritta che deve illustrare le ragioni per le quali la candidatura può operare al perseguimento degli scopi che l'Ateneo si propone.

Qualora si riveli necessario, la proposta viene illustrata oralmente al Comitato di Presidenza o al Consiglio Accademico da parte di almeno uno dei proponenti."

Affinché si possano perseguire le finalità di cui al punto 1, la Segreteria ha dato corso a un censimento, attraverso l'invio di un format di agile compilazione.

Relativamente alla modifica dello statuto dell'Ateneo, comunico che la Commissione che abbiamo istituito a tal fine, presieduta da Simone Zancani e composta da Giovanni Anfodillo e Silvio Chiari, ha concluso i lavori: li ringrazio per il lavoro svolto. Comunico che il Comitato di Presidenza, al fine di attuare un percorso trasparente e condiviso con i soci, ha ritenuto di fissare una assemblea straordinaria ove si possa discutere delle modifiche e raccogliere osservazioni e istanze dei soci, che verranno poi valutate dal Comitato di presidenza, riservando ad altra successiva assemblea la deliberazione».

La Presidente passa a dare conto dei premi assegnati dall'Ateneo: «La celebrazione dei 50 anni del Premio Torta è stata un grande successo, con l'organizzazione di un convegno e con la pubblicazione che è stata presentata in questa occasione. Ringrazio Maura Manzelle per lo scrupoloso e non semplice lavoro di ricerca. E' riuscita a ricondurre a unità vari documenti sparsi su Piero Torta e, restituendoci la poliedrica personalità dello stesso (ingegnere impegnato nella professione, ma, insieme, uomo dalla forte passione civile, che ha dimostrato operando nelle file della resistenza per la liberazione dal fascismo così come nell'amministrazione della cosa pubblica), ha fatto un importante recupero di memoria.

Domani si svolgerà la premiazione del Premio Grimani: ringrazio il Presidente Alberto Ongaro e la Commissione composta da Paola Marini, Camillo Tonini e Franco Pianon.

L'Ateneo si sta molto impegnando nel sostegno al mondo dei giovani, concretizzato, grazie all'impegno di Giovanna Pastega, nella Casa della Poesia giovani. Inoltre, come ogni anno, l'Ateneo ha chiesto il finanziamento di Banca Intesa per il "Premio una Idea per il Futuro": avendo ricevuto una somma inferiore, le attività riguarderanno le scuole elementari, medie inferiori e superiori ma non l'università.

Ricordo che l'Ateneo ha chiesto un contributo per il funzionamento dei piccoli musei ex l. n. 160/2019 presentando un progetto che prevede: la creazione di una video guida che, caricata su una app per smartphone da sviluppare, accompagnerà il visitatore nel percorso; l'acquisto di smartphones, custodie e cuffie per audioguida; l'acquisto di uno schermo interattivo e di uno schermo informativo per il percorso di visita; la creazione di una adeguata cartellonistica; l'individuazione di un operatore museale per accompagnare i gruppi».

La Presidente, poi, illustra lo stato dell'immobile: «In relazione agli interventi sul marmo lumachella, visto che è stato attuato l'intervento di desalinizzazione, viste le valutazioni dell'architetto Ongaro e del dr. Camillo Tonini, vista la attuale indisponibilità economica, abbiamo deciso, allo stato, di soprassedere sull'esecuzione di ulteriori interventi.

Per quanto riguarda l'ascensore, abbiamo ottenuto l'autorizzazione dalla Soprintendenza mentre la pratica al Comune, che pensavamo si concludesse senza problemi, è stata bloccata in quanto è stata richiesta l'autorizzazione paesaggistica. L'abbiamo ottenuta l'altro giorno e dovremmo essere in dirittura d'arrivo con la fase progettuale. Verrà a breve lanciata una gara per individuare la miglior ditta esecutrice. Ringrazio di cuore il nostro socio Maurizio Milan e il suo studio per il grande lavoro svolto».

La Presidente da atto dei danni che si sono verificati al tetto, precisando: «Per la sua riparazione la Segreteria ha ottenuto due preventivi tra i 14.000,00 e i 21.000,00 euro. L'Ateneo non ha disposizione tale somma. Rimetto a voi la decisione.

Comunico, infine, che l'ufficio della Presidenza è stato spostato in sala Cini in modo che le addette alla segreteria lavorino meglio».

La Presidente annuncia che Marina Niero andrà in pensione a febbraio e continua: «Le strutture camminano sulle gambe delle persone e Marina, per tanti anni, è stata una gamba fondamentale dell'istituto. Noi parliamo sempre delle "ragazze" della segreteria. Lo facciamo affettuosamente, ma in realtà sono professioniste. In particolare Marina ha profuso la sua cultura nell'archivio, nella rivista e, soprattutto, nella programmazione degli eventi. Non si è trattato solo di attività organizzativa. Si è trattato di collaborazione culturale vera e propria. In questi anni mi sono sempre confrontata con lei se fare o non fare un evento, come strutturarli, come rapportarmi con le altre realtà cittadine ecc. Grazie Marina! E buona seconda parte della vita!

Per la sostituzione di Marina Niero è stato fatto un bando a cui hanno partecipato 80 candidati; dopo una prima selezione alcuni sono stati riconvocati e alla fine è stata selezionata Federica Gandolfo, che farà due mesi di prova. Ringrazio il Comitato di Presidenza per il lungo lavoro di selezione e audizione, attuato con pluralità di idee, ma in sinergia. Federica si occupa di alcune incombenze in carico a Marina (la programmazione degli eventi e la partecipazione a bandi) e ne ha aggiunta un'altra (l'area social). Quest'ultima era, prima, curata da Luca Ferrari, che ringrazio per la collaborazione di questi anni. La riorganizzazione si è attuata perché volevamo un'implementazione del settore e ritenevamo più efficace che l'attività fosse svolta da una persona interna alla struttura, con conoscenza diretta e con un risparmio economico.

Valerio Memo andrà in pensione a giugno 2025 e all'inizio dell'anno faremo un bando per la sua sostituzione.

In generale, questi mutamenti in segreteria fanno parte di una più complessa riorganizzazione del settore comunicazione. A questo proposito, proprio per un progetto sulla comunicazione, l'Ateneo ha richiesto un contributo alla Fondazione Seltzer, che ci è stato concesso. La Presidente, ringraziando per questo il Presidente della Fondazione Seltzer, il socio Giovanni Diaz, illustra il progetto di rinnovo della comunicazione, che è partito a ottobre 2024:

1) inserimento per un anno di una persona specializzata che si occupi di rivedere e innovare l'aspetto della comunicazione; si tratta di Nicolò Guerra, video maker, che si è preso in carico, con competenza e passione, il progetto. Insieme a Federica Gandolfo sta facendo un'analisi di nuovo pubblico da coinvolgere attraverso social media, con apertura di un profilo TikTok Ateneo ed eventuale apertura di canale Twitch Ateneo,

con studio e implementazione di una nuova strategia di comunicazione online in considerazione dei pubblici e dello stile di comunicazione più funzionali

2) acquisto di materiale per renderci autonomi nelle video registrazioni e nelle altre forme di comunicazione

3) istruzione della nuova addetta la segretaria.

In seguito a questo progetto attueremo a breve questi nuovi canali social:

- YouTube, ovvero video lunghi per sostituire presenza fisica (es. conferenza per intero)

- Facebook, rivolto a un target dai 35/40 anni in su, con video medio-brevi, post lunghi formali, con l'obiettivo di consolidare il target attuale (es. intervista di 3 minuti oppure post di ringraziamento ai relatori di una conferenza)

- Instagram, rivolto a un target sotto i 35/40 anni, con video brevi e post coinvolgenti e informali e contenuti paralleli a quelli presentati durante gli eventi (es. post di approfondimento su una figura di cui si parla in un evento importante della settimana)

- TikTok, rivolto a un target sotto i 25 anni, con contenuti esclusivamente video, video informali e coinvolgenti, con una narrazione audio che crei un legame emotivo e contenuti paralleli a quelli presentati durante gli eventi, mostrando anche i retroscena (es. video con il "dietro le quinte" dell'organizzazione dell'evento oppure con interviste del tipo "cosa significa per te questo argomento?").

Riguardo il punto 2) In Aula Magna è stato allestito un sistema regia che si integra con gli impianti già esistenti dell'Ateneo per registrare e trasmettere in diretta gli eventi in sala: è composto da banco regia, PC desktop (recuperato dallo studiolo all'ultimo piano e modificato con acceleratore grafico), monitor da 34 pollici, piattaforma di regia e mini-mixer audio, due telecamere con ottica manuale, motorizzate con controllo remoto, integrate nel binario luci a fondo sala. Dalla scorsa settimana il sistema è pienamente operativo. Verrà aggiunta a breve una terza telecamera (webcam) per riprese panoramiche. I lavori hanno portato anche a una revisione e sistemazione generale dell'impianto audio e video (proiettore) dell'Aula Magna, con la sostituzione di alcuni cavi e del mixer audio. Il sistema regia realizzato per la Sala lettura è simile nella configurazione a quello dell'Aula Magna (fotocamera singola) ed è in fase di allestimento. I lavori saranno completati a fine dicembre e il collaudo sarà a inizio gennaio. E' possibile lo spostamento in Sala Tommaseo, anche se è poco praticabile.

Il sistema regia realizzato è caratterizzato da:

- modularità: manutenzione semplice e possibilità di espansione hardware; il banco regia può essere rimosso previa conservazione cablatura;

- semplicità di utilizzo;

- possibilità di riprese e trasmissione native in FullHD; supporto parziale per 4K;

- possibilità di generare sottotitoli in tempo reale durante la trasmissione attraverso Intelligenza Artificiale in più di 100 lingue con un ritardo di 0,4 secondi rispetto al parlato;

- possibilità di implementare traduzione in tempo reale della voce durante la trasmissione in più di 15 lingue (la tecnologia IA è ancora prematura e va verificata in futuro).

Da ultimo avete visto che abbiamo creato un collegamento WhatsApp per le comunicazioni urgenti».

Successivamente la Presidente dà la parola al Tesoriere dr. Anfodillo per l'argomento al punto 2 dell'ordine del giorno, inerente il Bilancio Preventivo (Allegato A) e Relazione (Allegato B).

Il dr. Anfodillo illustra il Bilancio preventivo: «La nostra previsione è di una perdita di oltre 40.000 euro. Come sapete l'Ateneo ha un andamento finanziario ondivago biennale legato alla Biennale per cui l'anno in cui riusciamo ad affittare le sale per il periodo della Biennale Arte abbiamo una consistente liquidità e disponibilità, mentre l'anno successivo (quello della Biennale Architettura), in cui non ci riusciamo, dobbiamo cercare di risparmiare. Al momento non abbiamo richieste per il prossimo anno. Normalmente gli enti come il nostro cercano di presentare un bilancio preventivo in pareggio, comprimendo i costi. Noi non possiamo farlo, perché la nostra struttura è già molto ben bilanciata e vogliamo continuare a mantenere l'offerta culturale. Con i nostri fondi dovremmo riuscire ad arrivare quasi a fine del prossimo anno, però non riusciamo a coprire i costi straordinari come quelli relativi al risanamento del tetto a seguito del danno da infiltrazioni di cui vi parlava la Presidente. Ho ritenuto corretto presentarlo in negativo proprio per dare un segnale ai soci e dirvi che noi tutti dobbiamo aiutare l'Ateneo, anche con attività o eventi. Alla fine ci basterebbero anche 40.000 euro. Tra l'altro vorrei sottolinearvi che il problema dei costi non è legato al numero degli eventi che organizziamo o ospitiamo, ma a tutte quelle spese fisse, come le spese del personale, le utenze, le manutenzioni ordinarie».

Interviene il socio Antonio Alberto Semi che chiede se esistano polizze assicurative che possano coprire costi come quelli del problema al tetto.

La Presidente risponde che purtroppo allo stato attuale non esistono e che pensa di proporre ai soci un aumento della quota sociale, ricordando però che una simile operazione in passato non ha riscontrato l'assenso di tutti i soci. In ogni modo osserva che non è vietato versare un importo superiore all'attuale quota sociale.

Riprende il Tesoriere: «Il bilancio non è tutto così negativo, chiudiamo il 2024 con un utile di circa 50.000 euro, che poi saranno quelli che contabilmente copriranno il 2025, ma ci tenevo a farvi capire che il sistema è rigido e necessita di aiuto da parte di tutti. Ovviamente, essendo una scoperta dell'ultimo minuto, il problema al tetto non è stato inserito nel bilancio preventivo».

La Presidente ricorda che per raccogliere un po' di fondi per risolvere questo problema basterebbero anche piccoli eventi o mostre a pagamento. Al momento, però, l'Ateneo non ha ancora ricevuto richieste per la Biennale Architettura del prossimo anno.

Interviene la socia Paola Marini osservando che non abbiamo richieste, anche se abbiamo provato ad interloquire con i referenti della mostra di quest'anno che, a quanto pare, sarebbero interessati per la Biennale Arte 2026.

Interviene il socio Fabio Moretti che propone di chiedere ai soci un contributo per l'utilizzo futuro delle sale, una sorta di credito.

La Presidente osserva che si tratta di una proposta intelligente, chiedendosi però quanto possa essere apprezzata dai soci.

Il socio Corrado Lodigiani propone una autotassazione dei soci e la Presidente risponde che, se non ci sono soci contrari, potrebbe far inoltrare una comunicazione con questa richiesta.

A questo proposito il socio Claudio Scarpa chiede di avere informazioni riguardo la quota di affitto delle sale per il periodo della Biennale, in modo da inoltrarle alle ambasciate, con cui ha contatti, perché potrebbero essere interessate a spazi da affittare. Inoltre, quest'anno, oltre alla quota sociale, verserà un'ulteriore quota con causale "tetto", suggerendo di mandare una comunicazione in merito al Sindaco, che è anche socio.

La socia Nelli Elena Vanzan Marchini chiede se, essendo i soci proprietari dell'immobile, possano essere considerati alla pari di un condominio per poter usufruire delle detrazioni fiscali. Il Tesoriere risponde negativamente in quanto l'ente ha una personalità giuridica e l'immobile è appunto dell'ente, non dei soci.

La socia Paola Marini interviene ricordando che nell'estate del 1945, presso le sale delle Procuratie Nuove in Piazza San Marco, il Comune di Venezia presentava al pubblico la mostra *Cinque secoli di pittura veneta* realizzata con le opere tratte in salvo e ricollocate a Venezia da musei, chiese e ville del Veneto durante gli ultimi mesi del secondo conflitto mondiale. Tra i visitatori di quella mostra vi fu anche Roberto Longhi, il quale, tra il dicembre del 1945 e il giugno del 1946, scrisse e pubblicò un testo capitale per la storia dell'arte italiana e per il suo insegnamento: il *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Nel 2025 ricorreranno gli 80 anni da quella importante mostra e da quella fondamentale pubblicazione che noi vorremo ricordare.

L'assemblea discute su come reperire la somma sufficiente per svolgere i lavori sul tetto onde impedire ulteriori infiltrazioni (circa 20.000,00 euro) in quanto, allo stato, l'Ateneo non è in grado di stanziare alcunché per interventi straordinari.

All'unanimità l'assemblea delibera di chiedere ai soci di effettuare, entro il 31/03/2025, oltre al pagamento della quota annuale, un versamento *una tantum*, per l'importo che ognuno riterrà congruo. Se tale versamento verrà fatto con la causale "erogazione liberale" potrà (le condizioni soggettive andranno verificate con il proprio consulente) essere oggetto di detrazione fiscale.

Si passa all'approvazione del Bilancio Preventivo 2025. I soci approvano all'unanimità con l'unica astensione del Tesoriere.

Successivamente la Presidente chiama alla presidenza i soci nominati nella precedente Assemblea del 3 giugno scorso, ai quali viene regalata una stampa e il pin dell'Ateneo: Stefano Bonetti, Carlo Federico Dall'Omo, Giovanni Dell'Olivo (assente giustificato), Caterina Marcantoni, Sandro Picchioluto, Silvio Testa, Chiara Cappelletto (assente giustificata), Pietro Del Solda' (assente giustificato), Corrado Lodigiani.

Non essendoci altri argomenti all'ordine del giorno, la Presidente ringrazia i partecipanti, li invita a un brindisi in Sala Lettura e chiude l'assemblea alle ore 20.00.

RENDICONTO GESTIONALE 2024

DESCRIZIONE	es. 2024	es. 2023
PROVENTI E RICAVI		
RICAVI, RENDITE E PROVENTI		
proventi da quote associative e apporti dei fondatori	62.640	56.820
erogazioni liberali	0	0
proventi del 5 per mille	5.162	6.929
contributi da soggetti privati	44.066	36.430
contributi da enti pubblici	97.748	112.356
altri ricavi, rendite e proventi	210.728	42.977
ricavi per prestazioni e cessioni a terzi	22.388	24.672
da altri investimenti finanziari	0	0
da altri proventi	0	0
TOTALE PROVENTI E RICAVI	462.832	280.336
ONERI E COSTI		
COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ DI INT. GENERALE (A)		
materie prime, sussidiarie, di consumo e merci	4.639	4.911
servizi	165.666	150.856
godimento beni di terzi	4.959	5.333
personale	158.085	156.498
ammortamenti	15.696	13.291
accantonamenti per rischi e oneri	0	0
oneri diversi di gestione	30	2.238
TOTALE (A)	399.075	333.127
COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ DIVERSE (B)		
servizi	2.766	3.888
personale	7.971	15.101
ammortamenti	791	1.282
oneri diversi di gestione	0	0
TOTALE (B)	11.528	20.271
COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ FIN. E PATRIM. (C)		
	679	680
TOTALE ONERI E COSTI (A+B+C)	411.282	354.079

BILANCIO PREVENTIVO 2025

DESCRIZIONE	preventivo 2025
PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI	
contributi soci	65.000
contributi enti pubblici	95.000
contributi enti privati	35.000
altre entrate	80.000
5 per mille	8.000
TOTALE PROVENTI ATTIVITÀ DI INTERESSE GENERALE	283.000
ONERI ATTIVITÀ DI INTERESSE GENERALE	
materie prime, sussidiarie, di consumo e merci	5.000
servizi	129.000
godimenti di beni di terzi	6.500
personale	161.000
ammortamenti	16.000
oneri diversi di gestione	1.000
TOTALE ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI	318.500
RISULTATO ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (A)	-35.500
provenienti da attività diverse	25.000
oneri da attività connesse	26.000
RISULTATO ATTIVITÀ DIVERSE (B)	-1.000
proventi finanziari	0
oneri finanziari	0
RISULTATO GESTIONE FINANZIARIA (D)	0
oneri tributari (o)	6.000
RISULTATO (A+B+D+O)	-42.500

A P P E N D I C I



CONSIGLIO ACCADEMICO

Antonella Magaraggia
presidente

Filippo Maria Carinci
vicepresidente

Alvise Bragadin
segretario accademico

Giovanni Anfodillo
tesoriere

Paola Marini
delegato affari speciali

Emanuela Bassetti

Bruno Buratti

Donatella Calabi

Ettore Cingano

Ilaria Crotti

Giorgio Crovato

Maria Teresa De Gregorio

Roberto Ellero

Michele Gottardi

Marie Christine Jamet

Margherita Losacco

Tiziana Plebani

e-mail: presidenza@ateneoveneto.org

Organo di controllo

Silvio Chiari

Alessandro Danesin

Raffaello Martelli

Rocco Fiano (revisore supplente)

Bibliotecario accademico

Dorit Raines

Conservatore dell'archivio

Alessandra Schiavon

Conservatore delle collezioni d'arte

Camillo Tonini

Direttore della rivista *Ateneo Veneto*

Gianmario Guidarelli

Proto della fabbrica

Alberto Ongaro

Referente agli affari di etica e statuto

Simone Zancani

Delegato ai rapporti con le scuole

Franco Ferrari

Presidente commissione premio Torta

Maura Manzelle

PERSONALE E COLLABORATORI

Comunicazione e relazioni esterne

Silva Menetto

e-mail: segreteria@ateneoveneto.org

Programmazione eventi

Marina Niero e Federica Gandolfo

Segreteria amministrativa

Elena Rossetto

e-mail: info@ateneoveneto.org

Segreteria redazionale della rivista *Ateneo Veneto*

Carlo Federico dall'Omo e Silva Menetto

Servizi tecnici

Valerio Memo

Biblioteca

Daria Albanese

e-mail: biblioteca@ateneoveneto.org



CODICE ETICO



Il presente codice è basato sulle linee-guida del Cope (Committee on Publication Ethics: <http://publicationethics.org/>) e regola il comportamento di tutte le parti coinvolte nel processo di pubblicazione dei contributi della rivista *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*.

I. DOVERI DELLA REDAZIONE DELLA RIVISTA

1. La direzione ha la responsabilità di decidere sulla pubblicazione dei contributi inviati alla rivista sulla base dei risultati della procedura di referaggio.
2. La decisione di accettare o rifiutare un contributo per la pubblicazione è basata esclusivamente su criteri di rilevanza scientifica, attinenti alla originalità, chiarezza e pertinenza dei contenuti, senza distinzione di razza, sesso, orientamento sessuale, credo religioso, origine etnica, cittadinanza nonché orientamento scientifico, accademico o politico.
3. La direzione è responsabile per la gestione delle segnalazioni, da qualsiasi fonte provenienti, di imprecisioni, errori, conflitti di interessi, plagii che emergano sia durante che dopo la procedura di revisione. A tal fine, la direzione può consentire, ove possibile, la correzione del contributo, la pubblicazione di un *erratum* o, nei casi più gravi di scorrettezze, la ritrattazione del contributo. In tutti i predetti casi, la direzione interpella preventivamente gli autori del contributo interessato e li tiene informati sugli sviluppi della procedura.
4. I materiali inediti contenuti in un contributo proposto per la pubblicazione non possono essere utilizzati da chiunque acceda ad essi nel corso del processo di pubblicazione senza il consenso scritto dell'autore.

II. DOVERI DEGLI AUTORI

1. Gli autori si conformano ai canoni di correttezza e integrità scientifica sia nella redazione del contributo sia nella collaborazione con la direzione e la redazione per l'intera procedura di valutazione.
2. Gli autori garantiscono l'originalità del contributo e, ove pertinente, l'autenticità dei fatti o dei dati utilizzati.
3. I testi provenienti da contributi di terzi o anche degli stessi autori devono essere parafrasati o citati letteralmente, ferma in ogni caso l'indicazione della fonte. Devono essere parimenti indicate tutte le fonti cui gli autori hanno fatto riferimento per l'elaborazione del contributo, a prescindere dalla presenza di citazioni espresse.
4. Gli autori garantiscono la natura inedita del contributo sottoposto alla valutazione dei revisori. In fase di procedura di revisione i manoscritti non possono essere sottoposti ad altre riviste per la pubblicazione.
5. Inviando il manoscritto per la revisione, gli autori, in caso di giudizio favorevole e successiva pubblicazione del contributo, rinunciano a tutti i diritti di sfruttamento economico. I diritti sono trasferiti all'editore della rivista.
6. La paternità letteraria del manoscritto è limitata a coloro che hanno dato un contributo significativo per l'ideazione, la progettazione, l'esecuzione o l'interpretazione dello studio. Tutti coloro che hanno dato un contributo significativo devono essere elencati come co-autori. L'autore di riferimento deve garantire che i co-autori siano indicati nel manoscritto, che abbiano visto e approvato la versione definitiva dello stesso e che siano concordi nel presentarlo per la pubblicazione.
7. Qualora gli autori riscontrino errori significativi o inesattezze nel contributo pubblicato devo-

no comunicarlo tempestivamente alla direzione o alla redazione e cooperare con le stesse per la correzione o la ritrattazione.

III. DOVERI DEI REVISORI

1. I revisori assistono il direttore nelle decisioni editoriali e, attraverso le comunicazioni da esso veicolate, possono eventualmente aiutare l'autore a migliorare il proprio lavoro.
2. Se il revisore ritiene di non essere adeguatamente qualificato per valutare il lavoro che gli è stato sottoposto o impossibilitato a esprimere il proprio giudizio nei termini richiesti deve informarne la direzione della rivista e non accettare il referaggio.
3. Il revisore deve astenersi dal valutare contributi di cui abbia individuato la paternità qualora si trovi in una situazione di conflitto d'interessi, di qualsivoglia natura, nei confronti dell'autore.
4. I contributi ricevuti per il referaggio devono essere trattati come documenti riservati e non devono essere mostrati o discussi con altri. In ogni caso informazioni o idee ottenute nella procedura di valutazione non devono essere utilizzate a proprio vantaggio dal revisore.
5. La revisione deve essere condotta obiettivamente e con argomentazioni chiare e documentate, segnalando la presenza di materiale bibliografico non citato, che sia rilevante per il contributo da valutare, e indicando agli autori eventuali interventi utili per migliorare la qualità scientifica del loro lavoro.
6. Il revisore deve richiamare l'attenzione del comitato di redazione qualora ravvisi una somiglianza sostanziale o una sovrapposizione tra il contributo sottoposto alla sua valutazione e qualunque altro documento pubblicato di cui abbia conoscenza personale.



CCX, terza serie, 22/I (2023)

Canova a Venezia. 1822-2022

A cura di Nico Stringa

Saggi, contributi memorie di

Michele Gottardi, Nico Stringa, Maria Grazia Messina,
Federico Piscopo, Guido Zucconi, Sandro Menegazzo,
Johannes Myssok, Fernando Rigon Forte,
Giandomenico Romanelli, Paola Marini, Rosa Barovier Mentasti,
Leonardo Mezzaroba, Franco Miracco, Andrea Bellieni,
Piero Del Negro, Elisabeth Crouzet-Pavan

CCX, terza serie, 22/II (2023)

Saggi, contributi e memorie di

Nicola Berton, Licia Fabbiani, Andreina Rigon, Sonia Matarazzo,
Fiorella Guerra, Costanza Scarpa, Elena Giacomello,
Maura Manzelle, Kristian Gandin, Adolfo Bernardello,
Gianfranco de Zuccato



CCXI, terza serie, 23/I (2024)

Donne e giustizia. Dissimmetrie legislative e agency delle donne.

Un percorso diacronico

A cura di Anna Bellavitis, Nadia Maria Filippini
e Alessandra Schiavon

Saggi e contributi di

Michele Gottardi, Gianmario Guidarelli, Alessandra Schiavon,
Élisabeth Crouzet-Pavan, Federica Ambrosini, Anna Bellavitis,
Daniela Lombardi, Tiziana Plebani, Chiara Valsecchi,
Paola Stelliferi, Antonella Magaraggia, Nadia Maria Filippini

CCXI, terza serie, 23/II (2024)

Saggi e contributi di

Filippo Vigni, Angelo Maria Dolcemascolo, Andrea Giordano,
Gianmario Guidarelli, Erica Baldini, Tommaso Sandon, Carlotta
Zaramella, Myriam Pilutti Namer, Giulia A.B. Bordi, Adolfo
Bernardello, Maura Manzelle

Finito di stampare
per i tipi della Tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Venezia - luglio 2025